

Bozó Péter

## AZ OPERETT „CSILLAGOS ÓRÁI”\*

*Heltai Gyöngyi: Az operett metamorfózisai, 1945–1956*

*A „kapitalista giccs”-től a haladó „mimusjáték”-ig*

*Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2012*

A munka hét tanulmányból áll, melyek látszólag hét különböző témát tárgyalnak. Két fő gondolatkört jelez a kötet két nagyobb részének címadása: „Operett és kulturális emlékezet”, illetve „Operett és interkulturalitás”. Végző soron azonban valamennyi írás egyetlen témához, a magyar szocialista realista operett gyakorlatához kapcsolódik. Heltai Gyöngyi kötete igazi *opus magnum*: válogatás és összegzés mindannak alapján, amit színháztörténész szerzője több mint egy évtizednyi témába vágó kutatásai nyomán különféle tudományos folyóiratokban megjelent tanulmányaiban, valamint egy doktori értekezés keretében is behatóan vizsgált – utóbbi munkát a kanadai Laval Egyetemen francia nyelven védte meg, és ugyancsak franciául publikálta.<sup>1</sup> A kötet szerzője persze a magyar operett-történet más, korábbi korszakainak is alapos ismerője: vizsgálta már a két fővárosi Népszínháznak a 19. századi nemzetépítésben játszott szerepét,<sup>2</sup> vagy éppen a Király Színház két világháború közötti történetét<sup>3</sup> – hogy csupán néhány olyan munkáját említsem, amely nem a tanulmánykötet címében jelzett időszakhoz kapcsolódik.

Bár több fontos operett-tárgyú írás látott már napvilágot magyarul más szerzők tollából is, Batta András munkáitól<sup>4</sup> Csáky Móric kultúrtörténeti tanulmá-

\* Az írás az ELTE Atelier Európai Társadalomtudományok Historiográfia Tanszék könyvbemutatóján elhangzott ismertetés írásos változata.

1 Heltai Gyöngyi: *Usages de l'opérette pendant la période socialiste en Hongrie (1949–1968)*. Budapest: Collection Atelier Könyvtár, 2011.

2 Uő: „Népszínház a nemzetépítésben. A szakmai diskurzus kialakulása (1861–1881)”. *Korall*, 37/10. (2009. november), 57–89., valamint „Ott tanult meg a pesti ember magyarul nevetni és magyarul sírni” – Népszínházi nemzetdiskurzusok”. In: *Nemzeti látószögek a 19. századi Magyarországon*, Budapest: Atelier Könyvtár, 2010, 213–264.

3 Uő: „A két háború közti pesti operett stílári és ideológiai dilemmái: a Király Színház példája (1920–1936)”, *Tánctudományi Közlemények*, 3/1. (2011), 53–68. [1. rész]; 3/2. (2011), 33–75. [2. rész].

4 Batta András: *Álom, álom, édes álom... Népszínművek, operettek a Habsburg Monarchiában*. Budapest: Corvina, 1992. Németül: *Träume sind Schäume... Die Operette in der Donaumonarchie*, übers. von Maria Eisenreich, Budapest: Corvina, 1992; uő.: „Magyar operett az Osztrák–Magyar Monarchia utolsó évtizedeiben” és „Magyar operett a Monarchia széthullása után”. In: *Magyarország a 20. században*, III.: *Kultúra, művészet, sport és szórakozás*, szerk. Kollega Tarsoly István, Szekszárd: Babits, 1998, 505–510. és 515–517.; uő.: „A Monarchia osztrák–magyar operettje”. In: *Képes magyar zenetörténet*, szerk. Kárpáti János, Budapest: Rózsavölgyi, 2004, 206–220.

nyáig,<sup>5</sup> Heltai Gyöngyinek ez a mostani kötete a maga nemében egyedülálló, úttörő munka, amennyiben a szocreál operett első és mindeddig egyetlen könyv terjedelmű, magyar nyelvű feldolgozása. Az ő kutatásait megelőzően tudomásom szerint csupán egy írás foglalkozott a témával: Szemere Annának a *Zenetudományi Dolgozatok* 1979-es kötetében megjelent, nyúlfarknyi tanulmánya.<sup>6</sup> Ez azonban Heltai Gyöngyi munkásságához képest csupán szerény kezdetnek mondható, ráadásul publikálásának időpontjából adódóan szerzője nem ismerhette azt a tetemes mennyiségű, pártállami működést dokumentáló archivális forrásanyagot sem, mely a rendszerváltást követő levéltári forradalomnak köszönhetően mára hozzáférhetővé vált, s amelyre Heltai Gyöngyi nem csekély mértékben támaszkodott.

Mint azt a kötet címadása is jelzi az olvasó számára, a szórakoztató zenés színházi műfaj figyelemre méltó átváltozásokon ment keresztül a kötet tárgyául szolgáló időszakban. A könyv némi iróniát sem nélkülöző alcíme – A „kapitalista giccs”-től a haladó „mimusjáték”-ig – e változások két fő stációját nevezi meg. Az idézőjelek persze világosan utalnak rá, hogy a szerző nem saját értékítéletét fejezi ki e nagyvonalú kategóriákkal, hanem az 1950-es évekbeli színházi élet egyik főszereplőjének, Gáspár Margitnak történeti konstrukciójára utal velük. Gáspár a magyar színházak 1949-es államosítása és az '56-os forradalom közötti időszakban a Fővárosi Operettszínház igazgatójaként kulcsszerepet játszott nem csupán az intézmény arculatának és repertoárjának alakításában, hanem a Színművészeti Főiskola operett tanszakának tanáraként, illetve elméleti írásoknak álcázott pamfletek szerzőjeként általában véve a magyar operett sorsának alakulásában. A kommunista hatalomátvételt követő évek beszűkült politikai és kulturális keretfeltételei mellett minden bizonnyal az ő személyes ambíciója is lényegesen hozzájárult, hogy az 1950-es években a műfaj sajátos újjászületése zajlott le, amelyet – Szentkuthy Miklós egyik Orpheus-füzete címének, a *Fekete reneszánsznak* analógiájára – talán „vörös reneszánsz”-nak, esetleg az operett „csillagos óráinak” nevezhetünk.

Már a könyv felépítése is mutatja, hogy Heltai Gyöngyi nem valamiféle nagy, összefüggő, folyamatos narratívaként beszél el számunkra az operett 1950-es évekbeli propagandisztikus célú felhasználásának történetét. Inkább jellemző példákat, eseteket emel ki, s a színház- és társadalomtörténet korábbi kutatóinak munkáiban jól körülírt jelenségekként azonosítja és ragadja meg azokat. Az esettanulmányok sorában az első a legendás operettprimadonnát, Fedák Sárít Pierre Nora francia történészről kölcsönzött műszóval élve „lieu de mémoire”-ként, „emlékezeti hely”-ként határozza meg; a díva 1945 utáni meghurcoltatására és színpadtól való eltiltására pedig az „elrendelt felejtés” kifejezést használja. A két világ háború közötti színházi bulvárlapból, a *Színházi Életből* idézett részletek jól illusztr-

5 Csáky Móric (Moritz Csáky): *Ideologie der Operette und Wiener Moderne*. Wien–Weimar: Böhlau, 1996. Magyarul: *Az operett ideológiája és a bécsi modernség*, ford. Orosz Magdolna, Pál Károly és Zalán Péter, Budapest: Európa, 1999.

6 Szemere Anna: „A sematizmus 'víványa', a szocialista realista operett”. In: *Zenetudományi Dolgozatok 1979*, szerk. Berlász Melinda és Domokos Mária, Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1979, 145–151.

rálják Fedák figyelemre méltó, hivatásán messze túlmutató társadalmi reputációját. A '45 utáni évek szatirikus lapnak álcázott propagandaorgánumból, a *Ludas Matyi*-ből idézett írások pedig arról árulkodnak, hogy a régi rend hívének kikiáltott primadonnát éppen a kárhozzátott régi bulvárszínházi gyakorlat hagyományos műfajait felhasználva támadták. A Fedák állítólagos nyilasszimpatiáját megbélyegző, a *Bob herceg*, a *János vitéz* és a *Szibill* című operettek népszerű zeneszámaikat át-szövegező paródiák persze kevésbé lepnek meg, ha tudjuk, hogy a *Ludas Matyi* főszerkesztője az a Gábor Andor volt, aki 1919-es emigrációja előtt fordítóként és szövegkönyvíróként maga is a budapesti operettiparban tevékenykedett. A Fedák 1955 májusi temetéséről készült, Rákosi Mátyás titkári iratai között fennmaradt, Heltai Gyöngyi által idézett három jelentés azonban arról tanúskodik, hogy a politikai hatalom által elrendelt felejtés nem következett be; a gyászszertartás külsőségei éppen hogy az elhunyt személyéhez kapcsolódó emlékeket idézték fel, s ezáltal néma politikai demonstráció jelleget öltöttek.

De hogyan kerülhetett egyáltalán sor az operett 1950-es évekbeli utóvirágzására, és hogyan maradhatott életképes ez a *par excellence* polgári és profitorientált műfaj a hidegháború éveinek politikai viszonyai közepette, amikor a szovjet befolyási övezetbe tartozó kelet-európai államokban a múlt mindenféle burzsoá csökevénye *ab ovo* ideológiailag károsnak és elvetendőnek minősült? Részben e kérdésre ad választ a kötet második tanulmánya.

Gáspár Margitnak az operett gyökereire vonatkozó elméletét Heltai a brit történész Eric Hobsbawmtól vett terminussal élve „invented tradition”-ként, „kitalált hagyomány”-ként írja le. Mint a szerző kimutatja, Gáspár 1949-es brosúrájában<sup>7</sup> olyan eredetmítoszt fogalmazott meg a műfaj kezdeteivel kapcsolatban, amely szerint „az operett nem a polgári társadalom sajátos terméke”, és nem az opera paródiájaként született a virágzó kapitalizmus idején, hanem az ókori római népies színjátszás sajátos műfajának, a *mimus*nak örököse volna. Gáspár írásán persze érezhető a kor politikai irányvonalának való megfelelni akarás. Például amikor az ókori római mimusszínház előadóit afféle népi demokratikus operetthősökként jellemzi, akik

[n]em jártak kothurnuson mint a tragédiák színészei: meztelen talpuk a földet taposta. Nagy többségük álarcot sem viselt: igazi arcukat mutatták a közönségnek. [...] A nép közt, a népek játszottak ők, akik a népből valók voltak. Proletárok színészei, maguk is színész proletárok.<sup>8</sup>

A *mimus*, olvashatjuk Adamik Tamás római irodalomtörténetében, a római színjátszás egyetlen olyan műfaja volt, melyben nők is színre léphettek. Gáspár azonban elhallgatja, hogy e női előadók nemcsak kothurnust és álarcot nem viseltek, hanem bizonyos alkalmakkor egyáltalán semmit sem. A *mimus*előadások

7 Gáspár Margit: *Az operett*. Budapest: Népszava, 1949 /Kultúriskola, 5./.

8 Figyeljünk fel a Gáspár által alkalmazott retorikai fogásokra, a polyptotonra és a kiazmusra, melyek a brosúra szerzőjének a szónoki beszédben való jártasságáról árulkodnak.

ugyanis Flora istennő termékenységkultuszához kapcsolódtak, hagyományosan a Floraliának nevezett ünnep keretében zajlottak, s többek között Valerius Maximus történetíró egyik anekdotájából tudjuk: a produkciók fő vonzereje éppen az volt, hogy a színésznők, a *mimák* a közönség szeme láttára meztelenre vetkőztek.<sup>9</sup> „Igaz arcukat mutatták a közönségnek” – miként Gáspár Margit fogalmaz.

De hagyjuk a szexualitást a hanyatló Nyugat ópiumának! Az ókori *mimusi*rodalmat Gáspár kevésbé ismerhette, tekintve, hogy a latin népies színházas e műfaja, csekélyszámú és terjedelmű töredéktől eltekintve nagyrészt elveszett. Szemléletmást épp emiatt lehetett rá alkalmas, hogy tetszetős teória alapjául szolgáljon, melynek célja, mint Heltai Gyöngyi rámutat, egyszerre volt az ideológiai szempontból gyanús operett műfaj legitimálása, 1945 előtti hagyományainak diszkreditálása, egyszersmind újonnan létrehozni kívánt, szocialista realista válfajának elméleti megalapozása. E cél érdekében, mint Heltai Gyöngyi kimutatja, Gáspár érvelése egyebekben is fittyet hány a színháztörténeti tényekre. Az operett kezdeteivel kapcsolatos legújabb szakirodalom – Jean-Claude Yon,<sup>10</sup> Andrew Lamb<sup>11</sup> vagy éppen Matthias Brzoska<sup>12</sup> közelmúltban megjelent munkái – ugyanis az Operettszínház egykori igazgatónőjével ellentétben egybehangzóan állítják, hogy a műfaj az opera és daljáték határmezsgyéjén egyensúlyozó opéra-comique szatirikus változataként jött létre Párizsban az 1850-es évek közepén, egy kapitalista részvénytársaság által működtetett bulvárszínházban, s fontos előzményét képezték olyan egyéb francia zenés színházi műfajok, mint a népszerű dalok átszövegezett változataival megtűzdelt vaudeville,<sup>13</sup> illetve a francia nyelvterületen különösen virulens operaparódia hagyománya. Ezt egyébként Offenbach művei is tanúsítják, melyekben gyakran találkozunk népszerű operákból vett zenei idézetekkel, illetve esetenként a zenei stílusparódia igen szórakoztató példáival. Gáspár teóriája, melyet a '60-as évtized kezdetén könyvterjedelemben is kifejtett,<sup>14</sup> mindenestre meglepően életképesnek bizonyult. Ezt a Heltai Gyöngyi által említett példák mellett Thomas Schipperges, Christoph Dohr és Kerstin Rüllke 1998-ban megjelent Offenbach-bibliográfiája is tanúsítja, melyben Gáspár könyvének 1969-es német kiadása<sup>15</sup> az operett műfaj-

9 Adamik Tamás: *Római irodalom az aranykorban*. Budapest: Magyar Könyvklub, 2001, 51–52.

10 Jean-Claude Yon: „La création du Théâtre des Bouffes-Parisiens (1855–1862), ou la difficile naissance de l'opérette”. *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, 39. (octobre-décembre 1992), 575–600., valamint uő: *Jacques Offenbach*. Paris: Gallimard, 2000.

11 Andrew Lamb: „Operetta”. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, London: Macmillan, 2001, vol. 18, 493–498.

12 Matthias Brzoska: „Jacques Offenbach und die Operngattungen seiner Zeit”. In: Elisabeth Schmierer (hrsg.): *Jacques Offenbach und seine Zeit*. Laaber: Laaber, 2009, 27–36.

13 Ralph Olivier-Schwarz: „Vom Witz des Vaudevilles zum Rausch der Operette: *La Vie parisienne*”. In: Schmierer (hrsg.): *Jacques Offenbach und seine Zeit*, 198–220., valamint uő: „'Es ist das lustigste Theater in Paris'. Musik und Bühne am Théâtre du Palais-Royal 1831–1866”, uott, 46–64.

14 Gáspár Margit: *A műzsák neveletlen gyermeke*. Budapest: Zeneműkiadó, 1963.

15 Margit Gáspár: *Stiefkind der Museen. Operette von der Antike bis Offenbach*. Übers. von Hans Skirecki, Berlin: Lied der Zeit, 1969. Megjegyzendő, hogy a német kiadás címében a „gyermek”, az operett jelzője már nem neveletlen voltára, hanem a vele szembeni negatív bánásmódra utal: *Stiefkind* ugyanis mostohagyermeket jelent.

történetét tárgyaló szekunder irodalomként szerepel.<sup>16</sup> Érdekes példa arra, hogyan lesz egy propagandisztikus célú írásból „tudományos munka”.

A kötet harmadik tanulmányában Heltai Gyöngyi Marco de Marinis olasz színháztörténészről kölcsönzött kategóriával élve „hagyományos komikus”-ként jellemzi a szocreál operettekben is nagy sikert aratott táncoskomikust, Latabár Kálmánt, egy hasonló, olasz színésszel, a Totò művészneveű Antonio de Curtis-szal állítva párhuzamba. Az írás a korabeli színházi élet és kultúrpolitika szereplőinek megnyilatkozásai, illetve egykorú levéltári dokumentumok révén mutatja be, mennyire ellentmondásos volt a hatalom Latabárhoz való viszonya: egyfelől kárhóztatták „öncélú” játékmódja miatt; a feledésre, illetve átnevelésre ítélt, régi bulvárszínházi hagyomány képviselőjeként gyanakvással figyelték, és még Operettszínházon kívüli fellépéseit is számon tartották; másfelől viszont sztároknek kijáró, Gáspár igazgatónőét is meghaladó fizetést és Kossuth-díjat kapott. Ugyanis idővel még a Rákosi-korszak színházi életének alakítói is kénytelenek voltak belátni, hogy az új, politikai didaxissal terhelt operetteket – vagy ahogyan Heltai Gyöngyi szórakoztatóan fogalmaz: „a Szabad Nép félórák dramatizált vagy megzenésített változatait” – csak a Latabárhoz hasonló népszerűséggel rendelkező előadók képesek elfogadtatni a közönséggel. Méghozzá többnyire annak árán, hogy a hangsúly az eszmei mondanivalóról az „öncélú” nevetetésre helyeződött. Valószínűleg kevesen tudják, számomra legalábbis újdonság volt, amire Heltai Gyöngyi figyelmeztet: az ezredfordulón felépült új Nemzeti Színház előtti parkban Párkányi Raab Péter egy szocreál operett szerepében, Sárközy István *A szelistyei asszonyok* című művének Mujkó udvari bolondjaként mintázta meg Latabár Kálmán alakját.

Jan Assmann példáját követve a „kontraprezentikus emlékezet” működésének eseteként szerepel a kötetben egy olyan tanulmány, mely Gáspár Margit visszaemlékezéseinek<sup>17</sup> anekdotisztikus részletéből kiindulva azt vizsgálja, hogyan és miért aratott kolosszális sikert a Nagy Imre-korszakban két egészen különböző kulturális mezőhöz tartozó, eltérő presztízsű darab: a *Csárdáskirálynő* és *Az ember tragédiája*. A Heltai által feltárt és idézett forrásokat olvasva megdöbbenő látni, miként kerül egymás mellé és kapcsolódik össze ez a két, teljesen különböző rangú mű a színházak műsortervét megvitató, népművelési minisztériumi értekezletek jegyzőkönyveiben; a diktátor, Rákosi Mátyás memoárok által megörökített hisztérikus reakcióiban; valamint a szóban forgó produkciókra jegyet szerezni próbálók fennmaradt leveleiben.

Mint a kötet két következő írásából kiderül, Heltai a magyar szocialista operettet – Michael Werner és Michel Espagne terminusával élve – olyan kulturális transzferként értelmezi, amely – megint csak Hobsbawm kategóriáival – egy régi hagyomány (a szórakoztató zenés színházi műfajnak a Habsburg Monarchia ope-

16 Thomas Schipperges, Christoph Dohr und Kerstin Rüllke (hrsg.): *Bibliotheca Offenbachiana*. Köln: Verlag Dohr, 1998 / *Beiträge zur Offenbach-Forschung*, Bd. 1, hrsg. von Christoph Dohr/, 105.

17 Venczel Sándor: „Virágkor tövisekkel. Beszélgetés Gáspár Margittal”. *Színház*, 32/8. (1999. augusztus), 16–21. [1. rész]; 32/9. (1999. szeptember), 39–42. [2. rész]; 32/10. (1999. október), 46–48. [3. rész].

rettjéből kinőtt, magyarországi bulvárszínházi tradíciója) és egy kitalált hagyomány (a szovjet szocialista realista operett) kényszerű kölcsönhatásának eredményeként jött létre. A kétféle hagyomány kapcsolatának jellemzésére a könyv szerzője Kirsten Hastrup színház-antropológiai sémáját hívja segítségül, mely az interkulturális kapcsolatok típusait a kapcsolat jellege és az identifikációs stratégia alapján a kulturális szigetek / kulturális pluralizmus / kulturális kreolizáció / multikulturalizmus kategóriáival ragadja meg.

Mínt hogy a szocialista operett két, tartós népszerűsége szert tett képviselője – Kerekes János 1952-es *Állami áruháza* és a *Csárdáskirálynő* 1954-es, Békeffy István és Kellér Dezső által átdolgozott változata – filmverziójának köszönhetően – ma is tanulmányozható mint előadás, Heltai e két darab részletes elemzésén keresztül illusztrálja a szocialista operett kétféle modelljét a kötet utolsó előtti írásában. A két darab ugyanis – bármennyire magán viseli is mindkettő a korszak politikai ideológiájának nyomát – karakteresen különbözik. Míg Kerekes filmoperettjét elsősorban a kitalált hagyomány dominanciája jellemzi, melybe mintegy elkülönülve, betétszerűen épülnek be a régi hagyomány elemei, s így Hastrup „kulturális szigetek” kategóriájába sorolható, addig a *Csárdáskirálynő* 1954-es, szocreal adaptációja a régi operetthagyomány látványos újjáéledéséről, illetve részben kisajátításáról árulkodik, ennél fogva a „kulturális kreolizáció” példája.

Kakuktkojának tűnhet a kötetben a hetedik írás, amely mindenekelőtt egy prózai darab, Illyés *Fáklyaláng* című drámájának 1954-es marosvásárhelyi bemutatója kapcsán illusztrálja, milyen veszélyt rejtettek magukban bizonyos, a nemzeti történelmi emlékezetet aktiválni képes darabok előadásai a romániai magyar színpadokon az 1950-es években. Annyiban azonban ez a tanulmány is szorosan kapcsolódik a többihez, hogy a szerző az operett műfajából is említ hasonló példákat. Közülük a nevetségesség határát súrolja a *János vitéz* 1953. márciusi, kolozsvári előadásának esete, melyben a magyar nemzeti trikolór helyett a műsorfüzet címlapképével díszített fehér zászlót lobogtattak, így kívánva kiküszöbölni a hallgatóság politikailag nemkívánatos reakcióit.

Esettanulmányok egymásutánjaként jellemeztem Heltai Gyöngyi kötetét; a könyv egésze azonban valójában jóval több ennél: módszertani tanulmányok sora is. Kedvenc oldalam ebből a szempontból a 73., ahol Marco de Marinis új teatralogijájának felvetéseit ismerteti, melyek azt a látszólag egyszerű, valójában azonban nagyon is problematikus kérdést boncolgatják, hogy mi is voltaképpen a színház-történet tárgya. A zenetudomány, egy másik performatív művészeti ág történetének hazai kutatói a színház-történészekkel ellentétben ma sem igazán léptek túl a szövegek központúság prekonceptióján – ennek oka valószínűleg több lehet pusztán maradiságnál; talán nem kis részben annak is köszönhető, hogy a nyugati műzenei hagyományt spekulatív jellegén túl éppen az írásbeliség hangsúlyozott szerepe különbözteti meg a populáris és tradicionális zenei gyakorlatok többségétől. (Az operett érdekes határeset ebből a szempontból). Az mindenestre az opera és operett zenetörténész kutatói számára is gyümölcsöző megközelítés lehet, hogy a színházi ténytet nem lehet heterogén komponenseire bontva, illetve tágabb történelmi, társadalmi és kulturális kontextusától elválasztva elemezni.

Könyvismertetőmet olvasva persze felmerülhet a kérdés, miért recenzeálok Heltai Gyöngyi alapvetően színház-, társadalom- és kultúrtörténeti, illetve antropológiai vonatkozású munkáját egy zenetudományi folyóiratban. Túl azon, hogy az operett zenés műfaj, két okból is különösen figyelemre méltónak és érdekesnek találok ezt a könyvet. Az egyik ok személyes jellegű: különösképpen foglalkoztat Offenbach opéra-bouffe-jainak magyarországi fogadtatása, s az 1950-es évtized ebből a szempontból is igen izgalmas időszak. Másfelől a 20. század zenetörténetét vizsgálva nem hagyhatjuk figyelmen kívül azokat a – valóban nem feltétlenül vonzó – jelenségeket sem, mint amilyen például a szocreál operett. Annál kevésbé, mivel az 1950-es évek magyar zeneéletében a komoly és „szórakoztató” műfajok különös egybemosódása figyelhető meg.

Az első magyar szocreál operett, az 1950-ben bemutatott *Aranycsillag* zenéjét olyan komponista, Székely Endre írta, aki a hivatalos zeneélet meghatározó személyisége volt: 1948-tól a kórusélet központosítására létrehozott Bartók Béla Szövetségben, '49 és '51 között pedig a Magyar Zeneművészek Szövetsége főtitkáráként töltött be vezető szerepet.<sup>18</sup> (Mint ismeretes, ez nagyjából olyan jellegű és funkciójú szervezet volt, mint a Heltai Gyöngyi által többször említett Színház- és Filmművészeti Szövetség). Vincze Ottó *Boci-boci tarka* című operettjét 1953. júniusi, operettszínházi bemutatóját követően a Második Magyar Zenei Hét, vagyis egy kortárs zenei fórum keretében is bemutatták, olyan művek szomszédságában, mint Járdányi Pál *Vörösmarty-szimfóniája* vagy Ránki György operája, a *Pomádé király új ruhája*.<sup>19</sup> Vincze az 1920-as években Siklós Alberttől tanult zeneszerzést a Zeneakadémián, ahol utóbb az egyházenészképzőt is elvégezte. Érdekes nyomon követni, hogyan lett ebből a muzsikusból, akitől ifjúkorában orgonakíséretes latin misetételt, *Agnus Dei*t mutattak be a Zeneakadémia házi hangversenyeinek egyikén, egy olyan szocreál operett zeneszerzője, amely a mezőgazdaság kollektivizálása és a falusi osztályharc izgalmas témáját dolgozza fel, s amelyben egy traktoros brigád induló és két élő borjú is szerepelt. Mellesleg a mű egy lakodalmi tablóval zárul, melyet matyó népviseletbe öltözve táncoltak, zenéjében pedig Vincze – operettben meglehetősen szokatlan módon – eredeti magyar népdalokat dolgozott fel; ezeket a Kodály-tanítvány zeneszerző és folklorista, Volly István válogatta össze, részben saját gyűjtése alapján. Székelyhez és Vollyhoz hasonlóan Kodály zeneszerzés-tanítványa volt Bródy Tamás karmester, aki az Operettszínház számos premierjét dirigálta, maga is több operettet írt, s aki nemcsak az 1954-es *Csárdáskirálynő*-felújítást vezényelte, hanem utóbb a Rádiózenekar dirigense lett, s egyebek mellett Richard Wagner zenedrámáinak is kiváló tolmácsolója volt. Egyszer érdemes volna egy

18 Székely 1951 tavaszáig volt tagja a Magyar Zeneszerzők Szövetsége elnökségének, amikor egy Révai József népművelési miniszter által elrendelt zenepolitikai irányváltással összefüggésben Mihály András mellett őt tették felelőssé a korábbi „hibákért”. Lásd Péteri Lóránt: „Zene, tudomány, politika. Zene-tudományi Gründerzeit és államszocializmus (1951–1953)”, *Muzsika*, 45/1. (2002. január), 16–22.

19 Szabó Ferenc: „A II. Magyar Zenei Héten elhangzott művek”. *Új Zenei Szemle*, 4/11. (1953. november), 21.

tanulmányt írni „Kodály Zoltán szocreáloperett-szerző tanítványai” címmel. Nem maradhatna ki belőle Polgár Tibor neve sem, aki az '50-es években több Offenbach-operett zenéjét dolgozta át a felismerhetetlenségig.

De nem untatom tovább a könyv iránt érdeklődőt operett és hivatalos zeneélet összefonódásainak taglalásával. Befejezésül csak annyit mondhatok a kötet leendő olvasóinak: remélem, hogy Heltai Gyöngyi munkája számukra is olyan inspiráló és tanulságos olvasmány lesz, mint amilyen számomra volt.