

VÁLTOZATOK EGY MŰFAJRA – OPERETT A VILÁG ZENÉS SZÍNPADAIN a műfajban, s arról, hogy az új operettek milyen dramaturgiával rendelkeztek

[DOI 10.35402/kek.2021.2.20](https://doi.org/10.35402/kek.2021.2.20)

Anastasia Belina és Derek B. Scott (University of Leeds) zenetudósok szerkesztésében jelent meg idén az a hiánypótló kötet, melynek célja, hogy egy átfogó képet adjon az operettműfaj különböző nemzeti variánsainak történetéről, alakulásáról.¹ De kezdjük a legelején: a könyv három nagyobb témablokkra felosztott tizennyolc, zenei példákkal és fotóillusztrációkkal ellátott tanulmányt és egy interjú tartalmaz. Fontosnak tartom azt is kiemelni, hogy a szerkesztők és az írók nem választottak ki specifikusan egy műfajtörténeti korszakot, hanem a 19. század második felétől egészen napjainkig találkozunk esetpéldákkal. A zenés-táncos zsáner különböző irányzatainak vizsgálatához szükséges a politikai-történelmi kontextuson túl a műfaj szempontjából meghatározó zene- és színháztörténeti események rögzítése. Szerencsére ezt a szerkesztők sem hagyták figyelmen kívül és még a bevezetés előtt közel nyolc oldalon keresztül ismertették kronologikusan – 1855 és 1950 között – az operettművészet legfontosabb állomásait.

„Vidéki műfaj”, „könnyűműfaj”, „giccs”... és még egy tucatnyi hasonló címke tapadt az operett jelenségéhez az évtizedek során, ezt tudjuk jól. Ezek bemutatását sem mellőzi a szerkesztőpáros, továbbá említést tesznek a releváns, főként 20. századi operett kutatásokról, német és angol nyelven publikált kiadványokról (1-11. old.). A továbbiakban a kötet felépítését követve fogok szólni valamennyi tanulmányról, melyek egytől egyik értékes és hasznos információkkal szolgálnak az operettreceptió történetéhez. Sőt több esetben fókuszba kerül a műfajdefiníció és műfaji elnevezések használata (*opera buffa*, *opéra comique*, *operett*, *musical comedy* stb.) is.

Az első fejezet, az *Early Centres of Operetta* (17-75.) öt tanulmányt foglal magába. Olvashatunk a francia operetről, a bécsi operettvariánsról, a londoni Gilbert és Sullivan produkciókról, a magyarországi operetről és népszínházokról, valamint a műfaj megjelenéséről a cseh színpadokon. Megannyi értekezéssel, színház- és zenetörténeti és

kultúrtörténeti munkával találkoztam már a francia operett kialakulásával, az Offenbach-operettek sajátosságaival kapcsolatban. John Kenrick *French Operetta: Offenbach and Company* (17-31.) című tanulmányában lényegében összefoglalja mindazt, amit a francia modern operett születéséről tudhatunk. Szemlélteti a műfaj kialakulásának feltételeit és nem mellőzi a politikai-kulturális kontextus bemutatását sem. A városi tömegszórakoztatás egyik népszerű műfaja lesz az operett. Jacques Offenbachot pedig jogosan nevezzük „a zenés színház nagyapjának” (17.), a szerző a komponistáról rendkívül sok biográfiai adatot közöl. Ebből adódóan a referenciák között számos Offenbach életútját és munkásságát feldolgozó publikációval találkozunk, ugyanakkor hiányolom, hogy még az ajánlott szakirodalom között sem tűnnek fel Richard Traubner operettkutató könyvének azon fejezetei, melyek a párizsi operettmestereket és a Második Császárság operettjátzását foglalják össze,² habár más szövegek hivatkozásai között találkozhatunk ezzel a referenciával. Offenbach színházi vállalkozásával, kitarásával, zeneszerzői ambíciójával kezdődött a műfaj párizsi sikerútja. Mérföldkőnek számított az *Orphée aux enfers*³ című darab 1858-ban. Az Offenbach-operettek librettistái a gúny és a szatíra eszközével egyszersmind kritikát fogalmaztak meg III. Napóleonnal és a Második Császársággal szemben is, a népszerűség egyik oka bizonyára ez lehetett. A zeneszerző és kortársainak alkotásai pedig rövid időn belül eljutottak más európai nagyvárosok közönségéhez. J. Kenrick írása arányosan mutatja be az alakulás-történet főbb állomásait, miközben a legtöbbször Offenbach személyére koncentrál. Jó stílusú, precíz bemutatás.

Lisa Feurzeig, a Grand Valley State University professzora a bécsi aranykori operettek tulajdonságaira, meghatározó tartalmi elemeinek bemutatására vállalkozik, írásának címe *Viennese Golden-Age Operetta: Drinking, Dancing and Social Criticism in a Multi-Ethnic Empire* (32-46.). Mindehhez hozzátartozik az is, hogy röviden ismerteti az

1 Belina Anastasia – Scott, Derek B. 2020 szerk. *The Cambridge Companion to Operetta*. Cambridge – New York, Cambridge University Press.

2 Traubner, Richard [1983] 2003 *Operetta. A Theatrical History*. New York, Routledge, 17-50, 51-69. old.

3 *Orfeusz* vagy *Orfeusz az alvilágban*.

Osztrák-Magyar Monarchia sajátos politikai-gazdasági berendezkedését, szól a kialakult multikulturális közegről (32-33.). Ezután a zenés szórakoztatás egyik jelentős színházáról, a *Volkstheater*ről tudhatunk meg több információt, majd megjegyzi, hogy a korszakban keletkezett legtöbb operett cselekménye hangsúlyozza a kulturális és etnikai különbségeket, valamint számos egzotikus elemmel is dolgoznak (37.) A továbbiakban két híres operettszerző, Franz von Suppé és ifj. Johann Strauss munkásságát elemzik.

Mi jellemezte a londoni Gilbert és Sullivan zenei produkciókat? Hogyan alakult ezek története, manapság mit tudunk elmondani ezekről a művekről, a Savoy Operákról? – mindezekre kereste a választ írásban Bruno Bower (47-60.). Említést tesz a vígopera („comic opera”) – operett („operetta”) terminusok használatáról a Gilbert és Sullivan munkák esetében. Az olvasónak segít eligazodni az a táblázat (50.), ami tizennégy olyan mű adatait tartalmazza, melyeknek szövegét Gilbert, zenéjét pedig Sullivan alkotta. Figyelemre méltó része ennek az alfejezetnek az az érdekes kitekintés, amely a mai operett-játszás állapotáról szól.

Lynn M. Hooker a magyar operetről és népszínművekről publikált összegző írást (61-75). A magyar népszínműhöz – a magyar drámairodalomban az 1840-es évektől egészen a századfordulógéig élt színjátéktípus – tartozó szakirodalomból talán érdekesebb lett volna többet felhasználni, de még így is rendkívül figyelemre méltó, hogy a szerző mennyire igyekszik minél árnyaltabban bemutatni a témát. Felfejti a magyarországi operettjátszás kezdeteit, valamint ismerteti, hogy a darabokban miként, milyen sztereotípiák mentén ábrázolták Magyarországot, a magyarokat. A témahasználatot, egyes elemek beemelését a történetbe befolyásolta az, hogy a darab magyar közönségnek készült-e vagy sem. Befejezéseképpen pedig röviden a magyarországi szocialista operettek (a 20. század második fele) korszakát foglalja össze.

A fejezet utolsó tanulmánya az 1862-ben megnyílt prágai Ideiglenes Cseh Színházat – ez a teátrum egészen a Nemzeti Színház megnyitásáig létezett – mutatja be, melyet Jan Smaczny jegyez (76-85.). Érdekes látni, hogy miként alakult a 19. század második felében Prágában az operettjátszás. A szerző külön táblázatban ismerteti a korabeli repertoárt (zeneszerző, cím, az előadások száma, évad), majd értelmezi az adatokat, s azt is, hogy a cseh nemzetiségű zeneszerzők miként tudtak alkalmazkodni az operett népszerűségéhez, elterjedéséhez.

A második fejezetben összesen hat tanulmány dolgozza fel a műfaj globális elterjedését (89-186.). Stefan Frey igen részletesen számol be a bécsi ezüstkori operettek nemzetközi adaptációiról (89-102.). Két példán keresztül vezeti végig a gondolatmenetet, melyek a következők: a *The Merry Widow*⁴ és a *The Dollar Princess*. Az operett a zenés szórakoztató biznissz egyik legjövődmezőbb műfajává tudott válni, mert könnyen transzformálható zenei és tartalmi elemekkel rendelkezett.

Csakúgy, mint a magyar esetpéldánál, Christopher Webber írásában (103-119.) is a középpontba kerül egy sajátos műfaj, még hozzá a spanyol zarzuela (zenés, népi spanyol színpadi mű). Terminológiai és műfaj történeti felvezető után külön szól a másik sajátos műfajról, az „operetta-zarzuela” tulajdonságairól is.

Raymond Knapp azt járja körül, hogy milyen műfajok és produkciók voltak hatással a zenés játék (musical play) kialakulására (120-134.). Rögzítésre kerül a londoni Gilbert és Sullivan-művek stílusa (a dinamika a komikus és a romantikus elemek között), majd az is, hogy milyen apró változtatásokkal és szempontok figyelembevételével jutott el az amerikai zenés színház az operettől a „musical play”, a „musical comedy” elnevezésekig.

Az orosz operettjátszás szintén a francia és a bécsi művek adaptálásával kezdődött el a 19. században, Anastasia Belina pedig a kezdetektől egészen a 20. század végéig tekinti át ennek az alakulását (135-148.). Már a cári Oroszországban népszerűnek számított, majd ezt követően 1917 és 1929 között számos európai operett csak átdolgozva – új karakterekkel, új cselekménnyel, új helyszínekkel stb. – került színpadra. Az ún. szovjet operettek⁵ pedig feladatuk is volt. Ezen műveknek egyszeresmind humorosnak, „könnyednek”, szórakoztatónak kellett lenniük. Ugyanakkor előtérbe kellett kerülnie a társadalmi mobilitást, így komoly kérdéseket tematizáltak (140.). Mérföldkőnek számított Moszkvai Operettszínház megalakulása, ahol egyébként a mai napig a repertoár részét képezi megannyi népszerű bécsi-magyar operett – például Ábrahám Pál és Kálmán Imre alkotásai – és musicalirodalom legújabb darabjai is.

4 *A víg özvegy*

5 Megjegyzem, hogy a szovjet típusú operettek, a szocialista realista operettjátszás a magyarországi operettnél is domináns, hiszen Magyarország szovjet tagállam volt. Erről a korszakról számos magyar nyelvű munka született, melyből néhányra hivatkozik Lynn M. Hooker, de a gondolatmenet így is kiválóan érthető.

Az operett és Dánia, Norvégia, Svédország és Finnország fővárosainak történetét jegyezte le Pentti Paavolainen (149-166.). Több okból is érdekes, hogy végül miért nem tudott meghonosodni ez a műfaj az említett országokban, a Paavolainen-írás pedig jól érzékelteti ennek a kultúrtörténeti hátterét.

Kevésbé volt eddig ismeretes számomra a görögországi operettjátszás, éppen ezért is azt gondolom, hogy hiánypótló Avra Xepapadaku munkája (167-186.). A szerző a 19. század közepétől egészen a jelenig tekinti át a műfaj és a rokonműfajok alakulását, melyhez hozzátartozik a görög állam társadalomtörténetének alapos bemutatása. Izgalmas a görög operettek karakterisztikáit feltáró rész (179-184.) csakúgy, mint a több nemzeti variáns esetében, ahol az egyes történetek szintén reflektáltak az aktuális politikai eseményekre.

A harmadik egység az operett 20. századi történetéről tartalmaz válogatott írásokat (189-304.). Az operett gazdasági aspektusait Micaela K. Baranello összegezte (189-204.). Az „operettgyár” és egyéb, a tömegtermelésre utaló jelzőket is magyarázza a szerző, mivel e műfajt az elmúlt évtizedek során többször ilyen jelzőkkel illeték a kritikusai. Ebből a megközelítésből olvashatunk az ezüstkori bécsi operettjeiről. Előtérbe kerül a librettisták és a zeneszerzők, valamint a librettókészítés és a zenealkotás módja, a zeneszerzők képzettsége, amelyre a szerző is felfigyelt. A „sikeres” témák sablonná váltak, ilyen többek között az 1905-ben bemutatott *Die lustige Witwe*⁶ dramaturgiai felépítése. Jó ötletnek tartom, hogy külön bekezdést kapott a korabeli kritika és azok stílusa, tartalma is (198-200.). A kutató 1900 és 1930 közötti újságkritikákat vizsgált. Ennek alapján összegzi, hogy a legtöbb kritika a következő séma alapján készült: a legtöbb újságíró először arról írt, hogy az előadás megfelelt-e az alapvető céloknak (pl. a közönség szórakoztatása), majd a cselekmény felépítésére és a zeneszerzői munkára tér ki (199.). A személyes észrevételek, kritikai megjegyzések besimulnak az elfogadott sablonba.

A következő tanulmány a berlini operettekről szól, melyet Tobias Becker jegyez (205-219.). Figyelemfelkeltő az indító gondolata, miszerint Párizsban ott volt Offenbach, Bécsnek Strauss és Lehár, Londonnak Gilbert és Sullivan, de vajon Berlin esetében kit mondhatnánk... Szintén konkrét darabokat hoz példaként, miközben pontos képet kapunk a berlini zenés színház hagyományairól és 20. századi történetéről.

6 *A víg özvegy*

Valeria De Lucca az itáliai operettek világába vezeti be az olvasót (220-231.). Mindenekelőtt a 19. századi operettreceptióról, majd a műfaji határok átlépéséről olvasunk. Itáliában is a francia operettek fordításával, színpadi adaptációjával kezdődött el az operettjátszás, majd az olasz operettek beemelésével folytatódott. Azt azonban fontos megjegyezni, hogy Itáliában a legtöbb 1910 és 1930 között játszott operett nem teljesen volt „olasz” (229.). Ez a felismerése a szerzőnek abból fakad, hogy túlnyomó részben olasz nyelvű szakirodalmat használ és ajánl. Elemzésében dicséretre méltó az alapos műfaj történeti áttekintés.

A varsói operettjátszás fejezeteiből Anastasia Belina szemezget (232-245.). Mint írja, az operett nemcsak népszerű volt, de jövedelmező is, az operettdívákat pedig nem csupán a közönség, de a kritikusok is szerették, elismerték. A fókuszba a meghatározó lengyel operettdívák és a lengyel színházi struktúra kerülnek. Egy-egy képet láthatunk egy színházról és annak jegyáraitól (234, 236.), valamint Lucyna Messal színésznőről és partneréről (242.).

Az első fejezetben már olvashattunk a Gilbert és Sullivan produkciókról, azonban Derek B. Scott a brit operett ezt követő történetét dolgozta fel (246-260.). Zenei részletet hoz *Die lustige Witwe* és *The Maid of the Mountains* című darabokból, de számos dalszövegből is mutat részleteket.

A náci rezsim „újrágondolta” az operett műfaját és megalkotta az ideológiailag megfelelő „új német operettet”. Az 1933 és 1945 közötti időszakot Matthias Kauffmann elemezte (261-271.). Számos konkrét művel hoz példaképpen, többek között a *Monika* (1937) és a *Die ungarische Hochzeit* (1939) operettekkel, amelyek alkalmasak voltak a „nem-német operettek” helyettesítésére is, például a *Monika* könnyen helyettesíteni tudta a *Black Forest Girl*-t, a *The Hungarian Wedding* pedig a *Gräfin Mariza*⁷ című darabot (265.). Talán az egyik legizgalmasabb témakör az, hogy a politikai propaganda milyen változtatásokat követelt meg.

Az operett nemcsak a színpadon volt rendkívül sikeres és népszerű, hanem a filmvászonon is. Derek B. Scott rövid összefoglalást írt a filmoperettekről (272-285.). Mindenekelőtt tisztázza az operettfilm („operetta film”) terminusát, hogy jelen esetben milyen művekre használja: vagy olyan adaptációkra, melyeknek alapja színpadi mű, vagy olyan művekre, melyek kifejezetten a film médiumára íródtak (272.). Főként leíró jellegű a tanulmány, mely

7 *Marica grófnő*

mégis izgalmas összefüggésekre világít rá a filmművészet és az operett kapcsolatát illetően.

Az utolsó szöveg egy interjú: Barrie Kosky ausztrál rendező Ulrich Lenz kérdéseire válaszol (286-294.). A téma nem más, mint a zenés színház és a rendező személyes emlékei az operettművészetről, első találkozása ezzel a műfajjal (a Magyarországról Ausztráliába emigrált nagymamája ismertette meg az operettekkel). Arra is reflektál, hogy miért nem olyan népszerű ez a zsáner, mint régebben. Szerinte az operett-művészet is átfogó megújulásra vár. Ha figyelemmel kísérjük a hazai operettjátást, itthon is láthattunk számos példát a hagyományos színrevitel és az operett-dramaturgia megtörésére,⁸ ugyanakkor ezek a kísérletek – egyelőre – csekély számban fordulnak elő.

Rendkívül jó ötletnek tartom, hogy mindegyik tanulmányhoz tartozik egy *Recommended Reading* címmel ellátott lista, azaz további olvasmányokat ajánl az adott írás szerzője. Ez mindenképpen könyvnyebbséget, segítséget jelent annak az olvasónak vagy kutatónak, aki egy-egy résztemában kíván jobban elmélyülni. Ugyanakkor itt említést kell tennem a szerkesztés során alkalmazott hivatkozási formáról. Habár a végjegyzet (*Notes*) használata egy egységes oldalképet ad a kötetnek, azonban a kutatónak nem feltétlenül praktikus, ha a pontos bibliográfiai adatért az olvasás közben – akár tizenötször vagy hússzor – a szöveg végére kell lapoznia. Mivel a könyv célcsoportja elsősorban a kutatók és az egyetemi hallgatók, ezért célszerűbb lett volna, ha a készítők például a szövegek közötti hivatkozást preferálják.

A könyv egyik erényének tartom, hogy a tanulmányok stílusa olvasmányos, ugyanakkor olykor túl egyszerűen, leíróan mutat be egy-egy terület, melyet érdemes lett volna bővebben, több forrás felhasználásával kifejtteni – e hiátust talán egy újabb kötet tudná betölteni. Több olyan variáns is a fókuszba került, melyekről eddig kevés szakirodalom állt a rendelkezésünkre angol nyelven. Ahogy azt már korábban említettem, a szerkesztők felhívják a figyelmet arra, hogy az operett megítélése sosem volt egységes. Ugyanakkor úgy vélem, hogy a különböző nemzeti variánsok kialakulásának és sajátosságainak kutatása, azok eredményei – és így voltaképpen ez a kötet is – éppen arra bizonyíték, hogy az operettek rendkívül értékes forrásanyagként szolgálhatnak több diszciplína képviselői számára is.

8 Erről lásd például a *Csárdaskirálynő másképp* című rövid kritikámat a Magyar Teátrum honlapján: <https://magyarteatrum.hu/lengyel-emese-csardaskiralyno-maskepp/>