

VÁLTOZATOK EGY MŰFAJRA – OPERETT A VILÁG ZENÉS SZÍNPADAIN

DOI 10.35402/kek.2021.1.11

Anastasia Belina és Derek B. Scott (University of Leeds) zenetudósok szerkesztésében jelent meg idén az a hiánypótló kötet, melynek célja, hogy 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. old.) öt tanulmányt foglal magába. Olvashatunk a francia operetről, a bécsi operettvariánsról, a londoni Gilbert és Sullivan produkciókról, a magyarországi operetről és népszínművekről, valamint a műfaj megjelenéséről a cseh színpadokon. Megannyi értekezéssel, színház-, zenetörténeti és kultúrtörténeti munkával találkoztam már a francia

operett kialakulásával, az Offenbach-operettek sajátosságaival kapcsolatban. John Kenrick *French Operetta: Offenbach and Company* (17-31. old.) című tanulmányában lényegében összefoglalja mindazt, amit a francia modern operett születéséről tudhatunk. Szemlélteti a műfaj kialakulásának felteleteit 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. old.), 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 operettjátszását foglalják össze,² habár más szövegek hivatkozásai között találkozhatunk ezzel a referenciával. Offenbach színházi vállalkozásával, kitarásával, zeneszerzői ambíciójával kezdődött e műfaj párizsi sikerútja. Mérföldkőnek számított az *Orphée aux enfers*³ című darab 1858-ban. Az Offenbach-operettek librettistái a gúny és a szatíra eszközeivel 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 koncentrálni. 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. old.). Mindehhez hozzátartozik az is, hogy röviden ismerteti az Osztrák-Magyar Monarchia sajátos politikai-gazdasági berendezkedését, szól a kialakult multikulturális

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.

3 *Orfeusz* vagy *Orfeusz az alvilágban*.

közegről (32-33. old.). 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. old.) A továbbiakban két híres operettszerző, Franz von Suppé és ifj. Johann Strauss munkássága kerül a fókuszba.

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. old.). Említést tesz a vígopera („comic opera”) – operett („operetta”) terminusok használatáról a Gilbert és Sullivan munkák esetében. Az olvasónak segít eligazodni az a táblázat (50. old.), ami tizennégy olyan mű adatait tartalmazza, melyeknek szövegét Gilbert, zenéjét pedig Sullivan alkotta. Összegzésként kiemelném még azt, hogy érdekes kitekintésnek találtam a mai állapotokról, helyzetéről szóló alfejezetet.

Lynn M. Hooker a magyar operetről és népszínművekről publikált összegző írást (61-75. old.). A magyar népszínműhöz – a magyar drámairodalomban az 1840-es évektől egészen a századfordulóig 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. Befejezésképpen 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. old.). 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.

old.). Stefan Frey igen részletesen számol be a bécsi ezüstkori operettek nemzetközi adaptációiról (89-102. old.). 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 legjövődélmezőbb műfajává tudott válni, mert könnyen transzformálható zenei és tartalmi elemekkel rendelkezett.

Csakúgy, mint a magyar esetpéldánál, Christopher Webber írásában (103-119. old.) 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. old.). Rögzíti a londoni Gilbert és Sullivan-művek stílusát (dinamika a komikus és a romantikus elemek között), majd az is, 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 alakulását (135-148. old.). 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. E műveknek egyszerűen humorosnak, „könnyednek”, szórakoztatónak kellett lenniük. Ugyanakkor előtérbe kellett engednie a társadalmi mobilitást, így komoly kérdéseket tematizáltak (140. old.) 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.

Az operett és Dánia, Norvégia, Svédország és Finnország fővárosainak történetét jegyezte le Pentti

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.

Paavolainen (149-166. old.). 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 Xepapadakou munkája (167-186. old.). 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. old.), s csakúgy, mint több nemzeti variáns esetében, egyes történetek szintén reflektáltak az aktuális politikai történésekre.

A harmadik egység az operett 20. századi történetéről tartalmaz válogatott írásokat (189-304. old.). Az operett gazdasági aspektusait Micaela K. Baranello összegezte (189-204. old.). Az „operettgyár” és egyéb, a tömegtermelésre utaló jelzőket kapott az évtizedek során többször az operett a kritikusaitól. Ebből a megközelítésből olvashatunk az ezüstkori bécsi operettjeiről. A librettisták és a zeneszerzők, valamint a librettókészítés és a zenealkotás módja, a zeneszerzők képzettsége kerül az előtérbe. A „sikeres” témák sablonná váltak, ilyen többek között az 1905-ben bemutatott *Die lustige Witwe*⁶ dramaturgiai felépítése. Jó ötletnek tartom, hogy külön fejezetet kapott a korabeli kritika stílusa, tartalma is (198-200. old.). A kutató 1900 és 1930 közötti újságkritikákat vizsgált. Ezek alapján összegzi, hogy a legtöbb kritika a következő forma alapján készült: a legtöbb újságíró elsőként először arról írt, hogy szerinte az előadás megfelelt-e az alapvető céloknak (pl. a közönség szórakoztatása), majd a cselekmény felépítésére és a zeneszerzői munkára tértek ki (199. old.).

A következő tanulmány a berlini operettekről szól, melyet Tobias Becker jegyez (205-219. old.). Figyelemfelkeltő az indító gondolata, miszerint Párizsnak 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.

Valeria De Lucca az itáliai operettek világába vezeti be az olvasót (220-231. old.). Mindenekelőtt a 19. századi operettreceptióról, majd a műfaji határok átlépéséről olvasunk. Itáliában is a francia

operettek fordításával, színpadi adaptációjával kezdődött el az operettjátszás, majd megkezdődött az olasz operettek korszaka is. Bár azt fontos megjegyezni, hogy Itáliában a legtöbb 1910 és 1930 között játszott operett nem teljesen volt „olasz” (229). Túlnyomó részben a szerző olasz nyelvű szakirodalmat használ és ajánl, azonban dicséretre méltó az alapos műfaj történeti áttekintés.

A varsói operettjátszás fejezeteiből Anastasia Belina szemeztet (232-245. old.). 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 jegyáiról (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. old.). Zenei részletet hoz *Die lustige Witwe* és *The Maid of the Mountains* című darabokból, de számos dalszövegből is mutat részleteket.

A náci rezsim „újrarendelte” az operett műfaját és megalkotta az ideológiailag megfelelő „új német operettet”. Az 1933 és 1945 közötti időszakot Matthias Kauffmann elemezte (261-271. old.). Számos konkrét művel példálózik, 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*, a *The Hungarian Wedding* pedig a *Gräfin Mariza*⁷ című darabot (265.). Talán az egyik legizgalmasabb témakör az, hogy a politikai propaganda milyen változásokat eszközölt a műfajban, s az új operettek milyen dramaturgiával rendelkeztek.

Az operett nemcsak a színpadon volt rendkívül sikeres és népszerű, hanem a filmvászonon is. Derek B. Scott rövid összefoglalást írt a filmoperettekről (272-285. old.). Mindenekelőtt tisztázza az operettfilm („operetta film”) terminusát, hogy jelen esetben milyen művekre használja: 1. olyan adaptációk, melyeknek alapja színpadi mű, 2. olyan művek, melyek kifejezetten a film médiumára íródtak (272.). Főként leíró jellegű tanulmány, mely izgalmas összefüggésekre világít rá a filmművészet és az operett kapcsolatát illetően.

Az utolsó szöveg egy interjú: Barrie Kosky ausztrál rendező Ulrich Lenz kérdéseire

6 *A víg özvegy.*

7 *Marica grófnő.*

válaszol (286-294. old.). A téma nem más, mint a zenés színház és a rendező személyes emlékei az operettművészetről, első találkozása ezzel a műfajjal (Magyarországról Ausztráliába emigrált nagymamája ismertette meg az operettekkel). Arra is reflektál, hogy miért nem olyan népszerű ez a zsáner, mint régebben, szerinte az operettművészetre is ráférne az újítás. Ha figyelemmel kísérjük a hazai operettjátást, itthon is láhattunk számos példát a hagyományos operettjátás vagy éppen a tradicionális operettdramaturgia megtörésére,⁸ ugyanakkor ezek a kísérletek – egyelőre – csak kis 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 könnyebbség annak az olvasónak vagy kutatónak, aki egy-egy résztémában kíván jobban elmélyülni. Ugyanakkor itt muszáj említést 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 szövegközi hivatkozást preferálják.

A könyv egyik erényeként jegyzem fel azt, hogy a tanulmányok stílusa olvasmányos, ugyanakkor olykor túl egyszerűen, leíróan mutat be egy-egy terület, melyet érdemes lett volna bővebben, több forrás felhasználása kifejtteni – e hiátust talán egy újabb kötet tudná betölteni. Több olyan variáns is fókuszba kerül, melyekről eddig kevés szakirodalom állt a rendelkezésünkre angol nyelven. Ahogy azt már fentebb 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://magyarateatrum.hu/lengyel-emese-csardaskiralyno-maskepp/>