

Alexa Károly

## Operettmozaik, regényintarzia

### In memoriam O–M. Monarchia

■ „Amint a függöny felgördült, elállt szeme-szája. Előrehajolt, hogy minden figyelmét központosítsa. A keleti regék tündérvilága elevenült meg előtte. Sárga, piros, zöld, lila cikázott, színek, melyek összekeveredtek mozgásokkal, hangokkal, szavakkal, új ismeretlen érzésekkel, régi ismert ábrándokkal.

A színpad kápráztató volt.

– Japán – súgta oda a feleségének.

– Igen. Japán, Japán.

Japán, Sárszeg.”

A regény kezdete után négy nappal (mint ezt a szerző frivol, első oldalas datálása alapján kiszámíthatjuk) jut el a sárszegi színházba a történet időske házaspárja, hogy feltáruljon előttük Sidney Jones *Gésák* című operettjének csodavilága. Ez a nap pontosan 1899. szeptember 5-e, és ha feltételezzük, hogy „Sárszeg” a könyv (a *Pacsirta*) írójának (Kosztolányi Dezsőnek) a szülővárosa, akkor figyelemre méltónak kell tartanunk, hogy ennek a dél-alföldi városnak mindössze három évre volt szüksége ahhoz, hogy a londoni bemutató (Daly’s Theatre) és kettőre, hogy a budapesti premier (Magyar Színház) után Szabadkát is elbódíthassa a zene és a látvány, a mese és a távolság varázslata, a „vérizgató” erotika és a polgári mindennapokat pár órára eltüntető álmvilág masztixszagú misztériuma. Akkor is figyelemre méltó tény ez, ha merőben fikcióval van dolgunk, ha pár évvel előbb vagy utóbb történik mindez, már ha egyáltalán..., s ha nem az angol „zenés komédiát”, „énekes játékot” – tehát több értelemben is „tengeren túli” operettet – játszik egy vidéki társulat, hanem, mondjuk, valami franciát vagy bécsit, vagy virtigli pestit a Király-Nagymező utca fertályáról. Planquettet, Zellert, esetleg Verő György *Szultánját* vagy Konti József *Eleven ördögét*, de még Sullivan *Mikádója* is számításba jöhet (ezt is egy évvel a londoni bemutató után már játssza a budapesti Népszínház).

Másfelől a *Gésák* megjelenése is elképzelhető Európa bármelyik országának színházzal (vagy legalább stagionékkal,

esetleg igényesebb polgári vagy a környéken működő falusi kultúregylettel) rendelkező kis- és nagyvárosában. Meg is jelent: Berlinben ezerszer adták elő, a jaltai bemutatón ott látták Csehovot is. Szűkebb – „monarchiás” – köreinkben, a Svájc és Oroszország, Németország és a Török Birodalom határolta térben, mondjuk, Tarnóiban vagy Laibachban, Fiumében vagy Klagenfurtban, Tarnopolban vagy Kézdivásárhelyen is helye volt a darabnak. Sehol, egyetlen „Sárszeg” sem valószínű, hogy tudnák a *Gésák* dallamain andalodó nézők, hogy egy „nyugati” világdivat – a „nipponizmus” – részesei, Lafcadio Hearn vagy Pierre Loti virtuális olvasói, hogy Hokusai- vagy Hiroshige-másolatokkal borítanák szalonjuk falait, bár Kosztolányi szereplőinek éppen a kezükbe kerülhetett a Monarchia fregattorvosának, Gáspár Ferencnek nagy útleírása, a *Negyvenezer mérföld vitorlával és gőzzel*, ráadásul ez innen alig negyven kilométerre, Szegeden jelent meg, 1892-ben. És már úton van az operának a távol-keleti egzotikummal kacérokodó változata, úton Bécs és Pest felé is, az operettkirály (magyar volt vagy osztrák, máig eldönthetetlen) Lehár Ferenc barátjának, Puccininak a *Pillangókisasszonya* (1904). Emlékezhetünk, hogy az erőszakos operettfan bécsiek még az olasz mestert is rádísputálták egy operettféle megkomponálására (*A fecske*). Visszatérve a sárszegi gésákhoz, elmondhatjuk, hogy zenéje amilyen népszerű volt eleinte (némi franciás ízzel), oly gyorsan el is tűnt a magyar dallamkultúrából, ezen a tájon a bécsi-pesti zenei modor uralkodott és uralkodik máig. Az angol rádiók persze napjainkban is játsszák Wun Hi (sárszegiesen: Vun Csi) *Chin Chin Chinaman* dalát (nálunk, alighanem Makai Emil magyarításában, „Csúf, csúf, csúf a kínai tinc”).

Kosztolányi regénye bármily ironikus, azaz tudatosan távolságtartó (talán, hogy leplezze személyes-családias érintettségét és feledtesse a világháborút, ami lezajlott a történet és a megírása közötti időben, s ami Szabadkát és Sárszeget egyaránt eltüntetette mind a Magyar Királyság, mind az Osztrák–Magyar Monarchia térképéről), elemien és hagyományosan „realista”, tehát az író hagyja, hogy a világ dolgai

„maguktól” – azért persze néhol érződik az elbeszélői nozogatás – beszívárognak a regényébe. Ha tehát arra volnánk kíváncsiak, hogy miféle zenei ízléstünetek nyilvánultak meg a monarchikus békeidők magyar vidékén, elég, ha figyelünk a szétszórt jelzésekre.

Odavetőleg még két operettcím említődik a regényben, ma már egyiket sem tartja számon a műfajnak elkötelezett közízlés. A *Szulamitot* („A zsidó operett” – veti oda a könyv legbutább embere) állítólag Óbudán mutatták, ha igaz, 1899-ben, s talán egy Davidsohn nevű szerző írta a zenéjét; a *Kék asszonyt*, bizonyos Varney művét, egy 1901-es Ady-jegyzet „édes operett”-nek mondja, Debrecenben, Szegeden, Nagyváradon találjuk nyomát; alighanem ezt is Makai fordítja. A másik halmaz sajnálatosan, de a helyi társadalmi közegre jellemző módon, kevés hírt hoz, ez a házi muzsikálás; a városokban ez afféle biedermeier örökség, ami még a mi századunk – a XX. – közepén is meg-megnyilvánul városi-polgári körökben. Amíg a „modern” házak (és ami építi-épített ezeket...) halálra nem ítélik a zongorákat. Azzal a polgári milióval együtt, ahol természetes része volt a neveltetésnek a gyerekkori zongoratanulás és a felnőttek társas ünnepeinek a nótázás, dalolás, egy-egy nyugdíjas ügyvéddel, háziiorvossal, aggszűz zenetanárnővel a zongora mögött – ahol egymásba ért a népdal és az operettmuzsika, a kuplé és a zsolnár, a magyar nóta és az amerikai filmzene, a zsidó Zerkovitz és a cigány Dankó Pista békésen fogja egymás kezét. Megtudjuk a *Pacsirta* írójától, hogy a Priboczay lányok már zongorázzák a *Gésák* „kedves dallamát”, viszont a regénytér másik pontján oly ritkán felnyitott zongora kottái közül csak Beethoven szonátái említődnek és az, hogy az idős háziasszony egyetlen dalt tud kívülről, a „*Hullámzó Ballatont...*” Ezt a népies dalt Sárközi Ferenc írta, és *A vereshajú* című népszínműben hangzott fel, 1877-ben. És már a könyv, azaz a tér és az idő zenei kultúrájának „tenorjánál” vagyunk. A sziesztázó öreg házaspár zenét hall a távolból, egy cigánybanda hangját. „– Muzsikálnak – mondta anya. – Igen, valaki mulat. – Hallod? »Nincs cserepes tanyám...«” Ez is máig fel-felhangzó melódia, Abonyi Lajos népszínművéből való, a *Magduska örökségéből*, amely 1867-ben játszódik.

A mulatás, a cigányozás... A magyar legendárium... Hány meg hány regény, színi játék és film állítja örökkévaló nemzeti jelképnek, ahol „minden” együtt van: egyszerre közösségteremtő médium és a tartásos férfigagány önünneplése. Úri is, meg paraszti is – magyar; aki búsan lekönyököl vagy nyalkán felveti a fejét, az Noszty Feri és Jávor Pál egybegyúrva. „Óh, szent, égből lopott magyar lelkű nóta” – így Ady. S mögöttük a népszínművek világa, a kedvünk-re teremtett XIX. századi, vidéki Magyarország kulisszái, az örökké lesajnált talmiság dáridója, amit még az operett

sem tudott végleg legyűrni, daljátékként alakoskodva születik újra a XX. században. Itt, a népszínműben lesz végleges szereplője a magyar mitológiának a romantika által „felfedezett” csikós, a juhászbojtár, a betyár, a menyecske, a parasztgazda, a kocsmatartó zsidó, a hajdú. Meg a muzsikus cigány. Mert nincs népszínmű harsányan zenélő csárdajelenet nélkül... Jókai Mór, *Az Osztrák-Magyar Monarchia Írásban és Képben* (1886 után) társ-főszerkesztője, aki maga írja a legfontosabb „magyar” fejezeteket, így látja a mulató magyar élet nélkülözhetetlen szereplőjét: „Nincs multság, bál, közlakoma cigányzene nélkül... Fejükben hordják az egész repertoirt; százait a nemzeti népdaloknak, a hallgató nótákat, a régi magyarokat; emellett többféle királyhymnuszt, osztrákot, angolt, orosz, németet, majd a Rákóczi-indulót és a Marseillaise-t; a legrégebb és a legújabb keringőket, egész operarészeket...” Kávéház és kocsmá meg persze a szordínós éjjeli zene az udvarház vagy a gangos parasztporta leányszobájának ablaka alatt, várva hogy meglibbenjen a függöny és egy gyertya lángja üdvöt sugalljon a cigányokat dirigáló gavallérnak. Közbevetőleg: azt se feledjük, hogy az osztrák-magyar operett legendás nyitányához is köze volt Jókainak. A Theater an der Wienben 1885-ben bemutatott *Cigánybáron*nak a librettója egy Jókai-novella volt, a *Szaffi*. A történet az osztrák örökösödési háború idején játszódik, itt, a szomszédban, a Bánátban, másfél száz évvel a „mi időnk” előtt, aligha véletlenül: mintegy – hamisított – történelmi előzményként a magyar és osztrák monarchikus „egymásra utaltságnak”. Ki ne emlékezne „bujdosó magyarként” Barinkay belépőjére: „Mint sok szegény, de víg legény, a nagyvilágot jártam én...”, hát Zsupán dalára: „Ja, az irkafirka nékem, sose volt a mesterségem...”? A premierre a bécsiek állítólag megvásároltak egy teljes cigánytábort Győr környékéről, szekerestől, lovastól. Valami olyasféle miliót varázsolva az osztrák színpadra, ami annyira megragadta valaha az innen nem is távolban felnövekvő gyermek Lisztet, hogy utóbb oly hatásosan próbálja elhitetni a magyar népdal és a cigányzene szerves kapcsolatát.

Ad vocem: Jókai... A legnagyobb (legautentikusabb?) magyar író címéért, ha volna értelme efféle vetélkedésnek, Jókai mellett egyedül Mikszáth jöhet számba. Akadnak, akik idegenkednek ettől a – régiesen szólva – „tőről metszett” modortól, ami az ő jellemzőjük, mégis egyedül ezt tartják hitelesnek a magyar élet méltó ábrázolásakor. Ám akik a régi, monarchiás századvégen Flaubert és Dosztojevskijt keresik műveikben, azok Jókai mellett Mikszáthot is valamiféle „operettes fertőzöttségű” elbeszélőnek írják le. *A beszélő köntösből* „az operett zenéje hallik”, fanyalag a nagy tudású és csak a komoly zenének elkötelezett Péterfy Jenő. Hírbe hozták Mikszáthot a *Cigánybáron*val is. A mesélő

modor, a románcosság, „a valóság alacsony foka”, a tragikumtól való zsigeri idegenkedés, az elemi popularitás, az idilli, megengedő jelleg stb. valóban adhat okot az ilyesféle vélekedésre, s nem is tagadható, hogy – ha ki nem is „hallik némely műveiből Lehár zenéje”, ahogy írják –, azért operettes ihlető szerepe cáfolhatatlan. Írtak operettet a *Szent Péter esernyőjéből*, és dalokkal élénkítették a *Nosztty* is alkalmilag. A legmeglepőbb példa, ami egyaránt bizonyíték az operett és a Monarchia „halhatatlansága” mellett, az osztrák Nico Dostál *Die ungarische Hochzeit* című alkotása 1939-ből, ami bevallotta a *Szelistyei asszonyok* átköltése.

Mellékmondatként: a cigányzene, amely átszövi az újabb magyar századok közösségi életét, körülbelül akkor tűnik el – észrevétlenül – a társasági élet polgári kulisszái közül, az éttermekből és a kávéházakból, amikor a házi muzsikálás a szalonokból. A XX. század hatvanas éveiben, amikor már azt hittük, hogy megállt a történelem, s az Osztrák–Magyar Monarchiára is legfeljebb egy-egy karlsbadi, pöstyéni, tuszánai ivópohár, egy-egy utódállamokbeli indóházban szemünk elé kerülő márkánév (Rimamurányi Vasmű...) vagy az a keringő emlékeztet, amit öreganyánk dúdolgat, miközben arra ügyel, hogy a „kajzersmarni” oda ne kapjon, „hogy mi is lenne ez a dal, hát a *Herkulesfürdői emlék*, kisfiam, nagyapáddal akkor ismertük meg egymást, amikor a palicsi tó partján együtt hallgattuk a bosnyák háziezredet...”

S az öreg, az időből lassan kikopó levéltáros, köröshegyi Vajkay Ákos, a maga egérszürke ruhájában, de fiatalosan fölödött bajuszával... meghallja a cigányhegedű csábító előzöngését... „Cserebogár...” És hangfogót parancsol, és énekel „fölnyenesen, urasan”, mutatóját billegtetve. És a dal mögött ott egy évszázad a „magyar lélek” történetéből, Déryné és „Franz” Liszt, és a *Szülőföldem* Petőfié. Amikor a későbbi „operettkirály”, Lehár Ferenc mint karnagy elkészön a 25. gyalogezredtől, a losonci állomáson mi mást húzat a cigánybandával, mint a kedvencét: „Cserebogár, sárga cserebogár...”

Lehet, hogy Sárszegen a *Gésák* előzményeként nem is operetteket kellene nyomozni? Inkább a népszínműveket – ahol egymásra talál a városi polgár és a bricskájáról lepattanó vidéki úr, a sváb, a magyar, a zsidó meg a rác? Hiszen – képzelegjünk – ellent tudott-e állni bármelyik szabadkai színi direktor, ha neszt veszi, hogy a „nemzet csalogánya”, Blaháné ifjasszony, hajlandó volna föllépni ebben a kies városban akár *A betyár kendőjével*, esetleg a *Csikóssal* vagy az örökéletű *Falu rosszával*? De esetleg rá lehetne beszélni operettre is, Offenbachra (*Eljegyzés lámpafénynél*) vagy Suppéra (*A szép Galathea*). Mily magasztalókat írtak róla hajdanában a pesti lapok, midőn ezeket „játszta”! Tán még azt is sutyorogja valamelyik elaggult díszlettologató vagy öltöztetőné, hogy a nagyasszony 1865-ben éppen itt ment férjhez 16 évesen egy

37 éves, Blaha János nevű cseh karmesterhez. És azután a nézőtérén egymás mellett tapsol a drogista meg a polgármester, nemeskosztolányi Kosztolányi Árpád gimnáziumi direktor úr meg a főtéri gyarmatáru-kereskedés zsidó gazdája. És hát itt van a „katonatiszt” is, a Monarchia egységének, azaz magának a létének szimbóluma. A *Pacsirta* mellékszereplőinek tablóján ott találunk egy osztrák vadászfőhadnagyot, minden dárídó résztvevőjét, aki magyarul egy szót sem ért, részegen még németül, de tán anyanyelvén, morvául sem. A főispán tollnoka viszont Tirolban szolgált, és „sok szép talján nótát tudott”. Ez a nyelvi és fajtakeverék, a belőle fakadó vagy hozzá társuló zenei quodlibettel, mondhatjuk fellengzősen, maga az élet, az Élet, ami népszínműves vagy operettes drámaként emlékeztet önmagára.

Kosztolányi (és ifjúkori barátai) a „modernnek lenni mindenáron” felfogását vallva aligha rokonszenvezhettek a monarchikus idők olyasféle kispolgári giccs dalidójával, mint az operett, de a világháború után ő is meg pályatársai is már másként néznek vissza életük hajdankorára meg annak zenés-táncos emblémájára, különösen azok, akiknek ifjúkori felnövelő tereit már végleg határ zárta el. Ha a végleges hazátlanságban élő Gombrowicz *Operett* című operettparódiájából (1966) kölcsönözzük a minősítést és a műfaj „isteni idiotizmusát” vagy „mennyei szklerózisát” emlegetjük, nehezen tudjuk egyeztetni a „frech” kozmopolitizmusban nemritkán tetszelgő „érett” Kosztolányi ítéletét 1923-ból: „Ma már senkinek sincs joga vállon veregetni” az operettet. „Ez a mi tépett, hanyatló korunk zenés-rózsás kavargása, az erkölcsi kétségek, elvetélt fájdalmak, korcs örömkö farsangja, közvetlen a hamvazószerda előtt..., minden, ami megmaradt a múltból..., csupa történelmi roncs, emlék és jelkép...” A *Pacsirta* című regény, a magyar irodalom egyik vitathatatlan csúcsteljesítménye tekinthető olyan ironizáló elbeszélésnek, amelynek alapeleme az operettre való „rájátszás” – ám ez a formálási ötlet merő mélabú, nosztalgia, elsiratása a hajdani szépségeknek és az emberi viszonyok valamikori harmóniájának. S talán utalni sem kellene a még újabb időre, a maira, amikor is a közízlés és a közhangulat oly kiszolgáltatottja lett a populáris kultúrpótlékoknak, hogy kénytelen valamiféle posztmodern kíváncsisággal álcázni a vonzódását mindenhez, ami a jelen apokaliptikusságát az álművészet problémátlanságával leplezi.

Élet és operett... A századvég divatos dandyzmusának jegyében – mely szerint az élet utánozza a művészetet – olvasuk egy odavetett bekezdésben, hogy Zányi, a színész óriási féltékenységi botrányt robbant ki szeretője, a primadonna, Orosz Olga lakásán. „Olga most már tudni sem akar róla. Férjhez megy... Kárász Dani, az ezerholdas Kárász István fia elvesz egy színésznőt...” Mi ez, ha nem egy bácskai *Csár-*



dáskirálynő szüzséje? S ha körülnézünk a könyvespolcon meg ebben a rég eltűnt magyar-szorb-bunyevác-sváb térben, újra eszünkbe juthat, hogy az ide is kötődő Blaha Lujza első föllépése az új Népszínházban Lecocq leghíresebb operaféléjében történt, az *Angot asszony lányában*, 1875-ben. S mit olvasunk Ambrus Zoltán 1901-es, búbajos kisregényében, a *Giroflé és Giroflában*, mint azt, hogy a környék legjobb kutyája a Lecocq úr névre hallgat. Persze a kor olvasója és színházlátogatója tisztában volt azzal, hogy Ambrus regényének címadó ikerleányai szintén egy Lecocq-operaféléből (a zeneszerző ki nem állhatta, ha operettjeit operettnek nevezték) röppentek ide, egy egzotikus történet kalózái és mór figurái közül valahova egy Vásáros-Berény nevű, dél-alföldi városkába, a mulatós dzsentrik közé, arra a helyre, ami természetesen azonos Szabadkával. Ezt onnan is tudni vélhetjük, hogy az író második felesége – akit a Budai Színkörben fedezett fel Zeller *A madarászában* – „időközben” Szabadkára szerződött. Ez a kisregény alakjaival, történeteivel, szereplőinek önreflexióival, sznob-ironikus szerzői utalásaival folyamatos kacérkodás az operettel. Még Bad Ischl is felbukkan benne, a Kaiserstadt, a Monarchiának bizonyos értelemben „stiláris” központja, ahonnan lezárt palackokban exportálták a levegőt az élelmes kalmárok, hiszen maga a császár is ezt szívja, s ahol Lehár Ferencnek is volt villája. Csupa operettes allúzió a szöveg, nevekben és címekben, közben szépen kirajzolódik a szabadkai színház programja is: az egyik nap Lear király tizenöt nézővel, a másikon az – itt – megunt *Bőregér* (Johann Straus: *Die Fledermaus*) fél házzal... Egyébként *A denevért* Hamburgban Gustav Mahler mutatta be, akinek sokkal jobb véleménye volt az operetről (és különösen Lehárról, tőle is *A víg özvegyről*, ha ezt a nyilvánosság előtt nem hangoztatta is), mint azt – mondjuk – a *Nyolcadik szimfóniája* alapján vélhetnők. S amely darabban, lévén echte monarchiai termék, természetesen van egy magyar csárdás is („Szól a hegedű, a kedvem keserű...”). Az operett Ambrus regénye szerint: „Árkádia” – „a vidámság, a pajkosság, a könnyűvérűség és a hazugság világa”. Amiben benne él még az a vidéki magyar úr is, aki egyhetes névnapokat szokott tartani, végig „fincoltatva” a cigányokat. „Ejnye, be aggasztó operett-műveltsége van magának” – így évődnek egymással. Azután az „elváláskor” – ami, tudjuk, ebben a műfajban sosem végleges, ha vannak tragikus hangsúlyai is – ezt kérdi önmagától a főszereplő: „Operett-figura vagyok, ugye?” Ady, aki mindennemű modernsége és mitikus-mitizáló magyarsága mellett egyáltalán nem idegenkedett a cigányos magyar nótától, a kuplétól és az operettől sem, drámai szavakkal búcsúzik a haldokló Lecocqtól 1905-ben. Azt a zenei váltást ma már az operett historikusai sem nagyon érzékelik, amire hivatkozik. Lecocqkal „elmenőben a régi világ – a régi dal”. Az

originális operett – a párizsi. „Szegény Lecocqot az elaljasodott dal muzsikálja át a másvilágra.” A berlini, a New York-i, a londoni meg – persze – a bécsi...

Mesevilág – mesélt világ. Ötven évvel ezelőttől utóbb visszanézve hajlamosak vagyunk azt hinni, hogy ez a mesterségesen összerakott birodalom abban a pillanatban vált egységes létezővé a maga látszatvilágában, amikor megjelenik *Az Osztrák-Magyar Monarchia Írásban és Képpen (OMMÍK)*. A teljes harmónia, a kiegyensúlyozottság és az empátia jegyében. 1886 és 1901 között íródik és szerkesztődik ez a huszonegy kötet. És senki nem veszi a végzet figyelemzettető intéseként a vállalkozás vezetőjének, Rudolf főhercegnek – a mi „Rezső királyfinknak” – a halálát 1889-ben (amiben – bocsánat a szóért – éppúgy vannak operettes elemek, mint királydrámát idézők). Ez a felfoghatatlan gazdagságú mű úgy, azzal a szellemi és politikai és szakmai elkötelezettséggel készült, ahogy a témája maga sugallta: a „részek” teljes egyenrangúsága és a politikai pragmatizmus jegyében, ahol alapelv volt, hogy minden „részegység” maga fogalmazza meg az önmagáról kialakítandó képet, csak így lehet szuverén és egyenrangú egyik a másikkal. A XX. század végének elfogulatlanságra törekvő történeti politológiája csak ámulhat az Osztrák-Magyar Monarchiának, ennek a „reakciós félfeudális tákolmányának” az államigazgatásán: ahogy minden pillanatban tudatában van az egyeztetés kényszerének. Minden egyéni-speciális nemzeti törekvés érvényesítésekor a kötelező körülményeknek. Tizennyolc „rész” 676 ezer négyzetkilométeren élő 51 millió, „számtalan” nyelven beszélő honosának-polgárának érdekeit kellett szem előtt tartani. És az operettes hiszékenység nem ok nélkül tartotta realitásnak a „boldog békeidőket”. S lehetett valami lebilincselő a társadalmi psziché számára, hogy egyaránt lehetsz otthon Bukovinában és Krajnán, az osztrák tengerpartján és Sziléziában, Morvaföldön és Dalmácia tengerpartján. Elég egy kevés némettudás hozzá.

Azt persze nem árt tudatosítanunk ma sem, hogy ez a kiadvány kétnyelvű vállalkozás volt, osztrák és magyar „ügy”. Aligha véletlen, hogy – ha igaz – se a csehek, se a horvátok máig nem fordították le az anyanyelvükre, jóllehet helyi erők gondozták a megfelelő fejezeteket. Nyilvánvalóan a polgárosodás fejleményének kell tekinteni, hogy az *OMMÍK* megjelenése idején zajlik le az az ízlésfordulat, amelynek során a népszínmű és a Volksstück átadja helyét az operettnek. A XIX. század utolsó harmada-negyede a városiasodás korábban elképzelhetetlen felgyorsulását hozta – s mindent, ami ezzel jár. Elsősorban az asszimilációt, aminek következménye az ízléskiegyenlítődé is – természetesen nem a magaskultúra terrénumaiban. Innentől a vidéknek és mindennemű perifériának a nagyváros diktálja

a divatot minden területen, a zenében is. Aminek nem lehetett nem tekintettel lennie a provinciák kulturális befogadási szerkezeteire. Ám a „vidék” – mint nosztalgiai mágikus tere – időnként nagyon is markáns módon hívja fel magára a figyelmet, különösen akkor, ha némi nemzeties indulat szegődik kísérőjéül. A Kacsóh–Bakonyi–Heltai-féle *János vitéz* elképesztő sikert arat 1904-ben, egyszerre operett és daljáték, és azt sem tudja letagadni, hogy az alapmű, Petőfi verses meséje éppen egyidős a népszínművet kezdeményező Szigligeti Ede fellépésével. Sőt az efféle „mögöttes” hangulat még Lehárt is megihleti. A Bánátban játszódó *Ahol a pacsirta dalol* című operettjének egyik hangulati íve a falu erkölcsének a glorifikálása. Ki tudná ma már megmondani, hogy mi köze is volt ennek az operettnek a világháborúhoz, mindenesetre ma már megütközünk azon, hogy miféle pesties közegben hangzott fel először 1918. február 1-jén. (Az viszont nagyon is valószínűsíthető, hogy szerepe volt Kosztolányi pár év múlva megíródó regénye énekesmadár-metaforájához.)

A Monarchia széthullása száz évvel ezelőtt azt sugalmazta, amit a századforduló modernitásának számos szerzője észlelt és sugalmazott, hogy látszatélet folyik itt..., hazudott harmónia..., a politikát uraló közép-európai arisztokrácia és a nemzetközi zsidó tőke egyezsége..., Kakánia..., „alapját vesztett felépítmény”... Ha mindez igaz is, ebből az átlagember sokat nem érzékelhetett. És ha nem adta is föl nemzeti-kisközösségi identitását, tudatosan vagy öntudatlanul igazodott valami általános monarchikus ízléskódhoz. A bécsi-pesti (és erősen zsidó meghatározottságú) operett természetesen ennek része volt, nem mintha nem volna általános, mindenhol jellemző civilizációs tény az, hogy a társadalom alsó és középrétegei megtalálják a maguk műformáit kulturális igényeik kielégítésére. Ami fentről nézve természetesen talmi, hazug, giccses életpótlék. Azt hiszed – és nem is hazudsz magadnak –, hogy akkor lehetsz önmagad, ha eljőve az este, kiöltözve, a hasonzorűek közé telepedve várod a sötétben, hogy a nyitány felhangozzék, az a dallam, amit már a szatócsboltod inasa is fütyörészik, és felmegy a függöny, és ott, a fényben a csodavilág, ami erre az estére a te életed is.

Monarchikus tudat – van-e ilyen, ebben az „összállami-lag” egyben tartott tizenennyolc entitásban? A közép-európai utókor nem szűnik meg ezt a kérdést feltenni önmagának az oly ritka békés évtizedekben, amikor még a határok is átjárhatóknak látszanak. Annak ellenére, hogy 1914–18 nemcsak szavazott az ellenkezőjére, hanem brutálisan ki is nyilvánította azt. Alighanem lehetetlen leírni a monarchikus köznapoknak azt a tudatállapotát, amit legfeljebb kulturális emlékek alapján tételezhetünk fel. Véletlenül megmaradt tárgyak mesemondása alapján. Volt-e valami meghatároz-

ható otthonosságtudat ebben a birodalomban, amit annyi-féle szuverenitás alkotott valami bámulatos és történelmileg kivételes mozaikká? Volt-e olyan kultúra – a szónak a legtágabb értelmében –, ami több, de inkább más volt, mint az egyes nemzetek kultúrájának összege, létezett-e valami „legnagyobb közös osztó” vagy „legkisebb közös többszörös” itt? Azt sem feledve, hogy maga a birodalmi vezetés ezt soha nem erőszakolta, noha felbukkanó jeleit alighanem jó néven vette.

A kérdés tehát az, hogy a monarchikus létből mi háramlik át a monarchikus tudatba, akaratlanul vagy szándékosan. Az operett elképesztő példatárral szolgál, és emellett a politikai-társadalmi egységesítés önkénytelen ideológiájára nézve is számos tanulságot nyújt. Mondhatni, brutális egyszerűsítéssel, hogy az operett olyannyira hamis és hazug világot ábrázol, ami mindenhol befogadható, tehát mindenhol érvényes. Aki elmélyed az operett történetének nemzetközileg is számottevő összefoglalásában Winkler Gábortól (2013), az körülbelül háromezer mű dokumentációjából elégítheti ki kutatói igényeit. (Akkor is óriási mennyiséggel van dolgunk, ha csak a Monarchia termését nézzük, a közkeletűen „bécsi-pesti”-nek titulált operetteket. Emellett a könyv mintegy kétezer olyan dalt szed ábécérendbe, ami elhíresült, aminek jelentős hányada ma is jelen van a világ kommersz zenefogyasztásában.) Bárhova is nyúlunk ebben a kiadványban meg egyéb „szakmai emlékeztetőkben”, mindenhol a „monarchikus” tudat lenyomatait vélhetjük megjeleníteni. Ilyen például az operettszerzők jelentős részének különös „internacionalizmusa”. Ami sok esetben összefügg a Monarchia ama intézményével, ami az egység biztosító volt, s amit – egyébként – egyszerre vettek tudomásul és gyűlölték a kortársak. A katonaság volt ez az intézmény, a birodalmi lét és öntudat záloga és kinyilvánítója. Lehár Ferenc apja katonakapitány volt (mint oly sokan), s ezen a pályán fia is követte. A katonazene – erre Bécs nagyon ügyelt – része volt a polgári mindennapoknak. Mindenki látta őket, hallotta hétköznapokon és ünnepeken egyaránt. Bámulatosan gazdag volt a repertoárjuk, állandóan új meg új helyre vezényelték őket, figyelték a helységek dallamdivatjára, tehát a közép-európai zenei közízlésben száz év után is vannak nyomai. Egy pozsonyi borozóban éjfél tájt ugyanazok a dalok hangzanak fel szlovákul, mint egy osztrák hüttében a ledobott síléc között a snapszillatú alkonyatban, osztrákul. Lehár végleges letelepedése (tizenkét éves katonakapitányi karrierrel a háta mögött), azaz Bécs és Ischl előtt, huzamosan időzött Komáromban, Kolozsvárt, Budán és Pesten, Prágában, Elberfeld városában, Bécsben, Losoncon, Polában, Triesztben... Apja morva, anyja elmagyarosodott német, anyanyelve magyar... Ischli villá-

ja egy nagy osztrák zeneszerző emlékét őrzi... Példák? Az a darabja, ami átírja az operett-történetet, s ami 1905-ben *Die lustige Witwe* címen kerül a Theater an der Wien színpadára, 1906-ban meg *A víg özvegy*ként a Magyar Színházéra, Montegróba viszi elvarázsolt nézőit. A világszerte ismert modern és félvilági Vilja-dal etnográfiai forrásáról beszámol az *OMMÍK* is. (Az élet utánozza... Jut eszünkben Apponyi Geraldine és Zogu albán király esküvője 1938-ban?) Magyar operettjeinkben szerepel cigány, japán, zsidó, francia, görög, angol, török, román szerb, tót, lengyel, olasz, orosz, hindu stb. Egyben a nagyvilág és a Monarchia. Kálmán Imre *Marica grófnőjének (Gräfin Maritza)* ma is oly gyakran énekelt, lelkünket simogató dala, a *Szép város Kolozsvár*, eredetileg a régi horvát fővárosba invitál, „Komm mit nach Varasdin”, az meg, hogy „Ringó vállú csengeri violám” így is szól: „Braunes Madel von der Puszta”... A Monarchia könnyűzenei színpadának népszínműves-operettes ízléskegyenlítődése Bartókot a legkevésbé sem hatotta meg: „fűl-janak meg a jánosvitézükben és a vígözvegyükben...”

A monarchikus lét pár évtizede alatt megajándékozta gazdagodó, emancipálódó és békeszerető polgárait a szabad mozgás korábban elképzelhetetlen fesztelenségével. A diktatúrák éveiben dédöregapáink mesemondásaiban ez volt talán a legimponálóbb. A tág tér, ami minden pontján az otthonosság biztonságát sugallta. Legalább is a kispolgári átlag szintjén, ami illúziós vágyálomként még a legkonzervatívabban helyhez kötött szegény rétegeket is helyel-közzel megmozdította. (Nem beszélve persze a legreménytelenebb sorsúakról, köztük is azokról, akik a tengeren túlra vetették reményeiket – Ober Enns...) Munkavállalás, tanulás, kereskedés, a tehetősebbeknek nyaralás, fürdő, házasság stb. A korábban kizárólagos katonáskodás és vásárolás mellett. Ahogy együtt látjuk évtizedekkel utóbb novellisztikus képzelgéseinkben az arató, edényfoltzó és olajkáros tótokat, az Abbáziában a tengert próbálgató, fel-felsikítgató felvidéki cipszer kisasszonyokat, az alföldi nyulászathoz szokott úri vadászokat medvelesen a Retyezátban, a Galíciából kiszivárgó zsidókat Bécs felé menendő, hogy a liberalizmus Magyarországon marasztalja őket, a szerb hajósokat fölfelé a Dunán, ahogy a maga németiségét egyezteteti Bädenben egy klagenfurti kvietált katonatiszt és egy selmezbányai bányafőtanácsos, a zöldséget telepítő bolgárokat, a dohányzásmentes karlsbadi korzón csevegő, csőrös poharukkal mutogató, köhincselést affektáló baroneszeket, ahogy fitymálják a többi sétáló ruháját, a bécsi színházakba vonatozó szabadjegyes hírlapírókat, a vasúti restik felfoghatatlan emberkavarodását, a vidéki gimnáziumok és katonaiskolák emberi televényét... végeérhetetlenül. „Mindenki” ugyanazt látja, hallja és fogyasztja. A *Pacsirtában* valaki erős len-

gyel szeszeket iszik. És minden városban ott a tokaji és ménesi bor az osztrák sörök mellett, a borovicska, a rakija, az inlanderrum és a sligovica tőszomszédságában. A fröccs és a spriccer atyafisága. És az ételek... Emlékezhünk, miket ír Hamvas Béla a „nomád” magyar konyha és az alsó-ausztriai meg az osztrák katonai konyha borús elegyedéséről, de hány meg hány ételfajtát szeret meg a kuruc magyar annak labanc származása ellenére. Mindenki tudta a Monarchiában, hogy mi is a „kanapé”, amit színház után rendelt a megéhezett habitúé: kettévágott, dupla méretű császárszemle (wiener Kaisersemmel), megvajazva, sonkával dúsan beborítva és némi kaviárral megszórva. Johann Strauss (az ifjabb) úgy szemlélteti Ausztriát – ő ekkor még lelki szemeivel a Birodalmat látja emez országnév alatt, nem a Monarchiát – hogy elmeséli az ebédjét: rizottó-leves trieszti módra, halpaprikás magyar módra, barnasült hagymával lengyel módra, knédli cseh módra, rántott csirke uborkasalátával felső-ausztriai módra és végül bécsi almás rétes... A nagyváros válik természetesen minden törekvés célpontjává, Bécs és Budapest lakossága felfoghatatlan tempóban növekedik és vonzza magába a kultúrát is, hogy – sok a példa – végletesen lealacsonyítsa. De azt mindig érzelmekbe és sokszor igényes dallamokba burkolva. A gyökértelen nagyvárosi ember igény-szintje mind meghatározóbb az egész társadalomra nézve, és ennek összefüggése az operettel nyilvánvaló. Különösen az idetelepedő zsidóságé, amelynek szerepe az operettek létrehozásában és menedzselésében az egyik kedvenc kutatási területe a századfordulós szociológiának.

Egységesülés és különbözőség... Idézzük fel Reindl Ludovika emlékét. Ezen a néven persze senkit nem ismerünk, de azon azért elmerenghetünk, hogy az a rimaszombati leány, akit e néven anyakönyveztek, haláláig (sikerei csúcsán, több válás és házasságkötés ellenére) megtartja első férjének nevét, a Blahát. Akit magyarosan Jánosként tart meg az emlékezet. Ő – tudvalévő – cseh karmester volt, aki természetesen németül jól elboldogult Magyarországon, s csak szép, ifjú felesége kedvéért kezdett magyarul tanulni. A „cseh muzsikus” – aligha van olyan egzotikus alakja a XIX. századi Magyarországnak (talán még a „számúzott lengyel” ilyen), aki emblematikusabban jeleníteni meg a mindennapi élet mélyén lappangó közép-európai életközösséget és a bujdosás, a hazátlan otthonosság-otthonalanság groteszk-tragikus léthelyzetét. Legalább is a civilizációs szférában. Amit mi, magyarok is oly régen a magunk nemzeti kódjai között tartunk számon. A „cseh muzsikusok” mondhatni, szinte szétrajzottak Prágából a Monarchia minden szöglete felé. Templom, színház, katonazenekar, kisvárosi óraadás mind – ha nem is jó, tűrhető – „jobb híján” munkaalkalom. Azért – természetesen – a bécsi pódiumok kapták a virtuózokat,



a többi helyen meg jobbára a zenekari árok várta őket. Az *OMMÍK*, amelynek országbeszámolóit megfontolt és reprezentatív önarcképek, a zene vonalán a legimpozánsabb képet az osztrák mellett a csehekről mutatja be. A magyarországit messze meghaladó szervezettséggel folyik a zeneoktatás a XIX. század elejétől, mondhatni, ösztársadalmi szinten – a falusi iskolákban éppúgy, mint a főúri udvarokban vagy az egyházakban. 1811-ben már van konzervatóriumuk. Aligha véletlen, hogy Prága hat operát mutat be Mozarttól, a *Don Giovannit* egyenesen a cseh főváros operaházának írja. Számunkra is fontos dátum, hogy (éppen) 1867-ben kerül színre Smetana *Az eladott menyasszonya*, amit szerzője „könnyed stílusú operettnak” szánt, s lett helyette a „legüdébb vidámságú komikus opera”, az ő követői az *OMMÍK* szerint „az opera és operette közötti mezsgyén járdaltak”. Lehár Ferenc 1882-től a prágai konzervatórium, a Rudolfinum növendéke. Két évre rá katonazenész atyja ezredét is ide vezénylik. Lehár nagy hatással van Smetana, és sorsát még a „vadembernek” becézett Dvořák is szíven viseli. (Hogy a kapcsolatok ívét tágítsuk, megemlíthetjük, hogy a kis Smetanát darab ideig Liszt is tanítja Weimarban. Akivel később Kolozsváron Lehár apja is kapcsolatba kerül.) No, de a „cseh muzsikuskok”... Két író három remek novellájára emlékezhetünk, az unokafivérek, Kosztolányi és Csáth Géza írták őket, s az élmények minden bizonnyal ott találtak rájuk, ahol felnőttek, természetesen Szabadkán (*Muzsikuskok, A fagottista, illetve A cseh trombitás*). „A városban csak úgy beszéltek róluk: a muzsikuskok. A nevüket senki sem tudta biztosan.” Az idő múlik, és „lassan leszoktak arról, hogy a muzsikáról beszéljenek”. A művész és a művészet pusztulásának gyilkos rajza mindhárom elbeszélés. Talán nem is komoly tehetségek a szereplők, mégis drámai a lehanyatlásuk, annak a folyamata, ahogy kizáródnak a szakmájukból, végül az életükből. A „cigányos”, „operettes” közegetől mindig idegenkedtek, ki nem állhatták a „lármás valcereket és indulókat”, éppúgy lenézték „az angol operettek, mint a magyar népszínműveket” vagy a templomokban eljátszandó „unalmas német miséket”. Együtt és mégis mindig külön isznak, és egyre többet isznak a „nagy és műveletlen város” többi elnyomorodó figurájának társaságában, de azokkal szót nem váltva. Csáth remek zeneértő volt, lebilincselő az a szakszerűség, ahogy az emberi tragédiák „szakmai” mögöttesét kibontja, Kosztolányi novellájában az a frivol elbeszélői nagyvonalúság az emlékezetes, ahogy megjeleníti kvietált öreg cseh trombitásának félálomvíziójában a „süket Istent”, Beethovent. Értékszembesítés ez, mint a három novellának szinte minden eseményfordulata, de jóval több is annál: annak a mély létkritikának a lenyomata, ahogy „az új nemzedék” nézi korát, nézi azt a világot,

amit el kell tüntetni, hiszen úgyis pusztulásra ítéltetett. De azt aligha gondolták, hogy – már aki megérte – a végpusztulás után nosztalgiával fognak visszagondolni ezekre az „aranyló békeévekre”. Esetlen kis anekdota, de azért korjellemző, hogy ez a két felvilágosult és környezetét a szellem meg a tehetség ormairól lefitymáló író maga is tervezett operettet. Levelezésükből nyilvánvaló a terv mögött bujkáló ironia, sőt cinizmus is. A honorárium vonzza őket, mint vidéki-kisvárosi ifjúkoruk száználmas cseh muzsikusait. Az operett-történetek nem látszanak hasznosítani Csáth Géza bámulatos zenekritikusi munkásságát. Ennek a hetedfélszáz oldalas szövegegyüttesnek minden darabja együtt moccan a századelős magyar idők zenei eseményeivel, amikor még semmiféle történeti távlat nem siethetett segítségére az ítélező kritikának – csak a minőségérzék. És a kései elemzőt is elgondolkodtathatja az, hogy miként lehet egyszerre dicsérni Puccinit és Kálmán Imrét, és hogy lehet Schumannra hivatkozni Iluska dalánál a *János vitéz* című darabban, ami a kritikus szerint operett is, opera is, daljáték is. Az első magyar Puccini-könyvecskét is Csáth írja (1908), érdemes elolvasnia annak is, aki a Gésák „japponizmusának” magyarországi-monarchiabeli kultuszán elmélkedik.

És még egy mozzanat ebben a szellemi-életrajzi gubancban. És ebben a szeszélyes operett-történeti emlékeztetőben. Csáth Géza zenei hagyatékának megőrzésében két nőalaknak volt szerepe. Az egyik a leánya volt, akinek anyját megölte a szerb demarkációs vonal mellett 1919-ben, a másik Kosztolányi Dezső Mariska húga, aki a sárszegi *Pacsirta*-regény oly szánni való modellje lett, s aki megözvegyült anyjával együtt élte le életét fivérével határral elválasztva – immár Suboticán. És ahogy múlnak a trianoni évek, a pesti rádióban mind gyakrabban hangzik fel a *Bácskai induló*: „Bácska, Bánát akarja, / Vissza legyen csatolva, / Visszatér még a Délvidék. // Zombor, Zenta, Szabadka / Hazavágyó magyarja / Ezt akarja megérni még”... Meg is éli. Szabadka visszatér. Fedák Zsazsa – minden magyar zenés színpadok legnagyobb primadonnája is ott könnyezi tele a színpadot betérítő virágtengert 1941-ben, ahol valaha a buja tekintetű gésák forgatták napernyőiket. Vajon elénekelte-e azt a dalt, ami úgy kezdődik, hogy „Szabadkai udvaron, törökszekfű, lilium”... A legenda azt tartja, hogy a nagy háború valamelyik harcterén született, de sokan meg úgy vélik, hogy egy régi-régi szabadkai csárdásban hangzik el először, amit Lichtenstein herceg dzsidásezredének karmestere, bizonyos Blaha János komponált, 1860-ban.

Hogy aztán miként került 1935-ben a *Budai cukrászda* című filmbe – annak csak az operett istenei a megmondhatóí.