

LENGYEL EMESE

AZ ERDŐ-, FA- ÉS NÖVÉNYFOGALOM MEGJELENÉSE OPERETT-TÖRTÉNETEK BEN



**Az erdős túlsó partról
vékony fahíd vezet
a Csernán át (nyers
fatörzsek). A növényzet
szinte délszakian buja,
orgona, aranyeső,
csipkerózsa, vadszőlő,
virágzó mandulafák,
juharfák, diófák,
vadalma és
vadcseresznye.**

■ Az 1850-es években létrejött a francia operett,¹ majd e művek adaptálásával kezdődött Bécsben, valamint Pest-Budán is az operettjártás. Ekkoriban a Volksstück, a zenés bohózat vagy éppen a magyar népszínmű² operált olyan tartalmi és szerkezeti elemekkel, melyek képesek voltak kiszolgálni a különböző kulturális-anyagi háttérrel rendelkező, így a nem egyforma társadalmi státusú közönség ízlését is. Az operett azonban az előzőknél népszerűbb zenés-táncos-prózai színpadi műfajjá fejlődött.³ A 19. század végére nemcsak Bécs, hanem Budapest is az operetttermelés központjává vált,⁴ a bécsi-magyar változat pedig az Osztrák–Magyar Monarchia sajátos színházi-kulturális terméke lett. A népies műdalokat (nótákat) tartalmazó népszínmű⁵ a népeletről ihletett történetekkel dolgozott, idővel a cselekmények többsége falun játszódott, valamint a paraszti társadalom – habár sztereotípiák mentén és stilizált módon – bemutatására alkalmas műfajjá formálódott.⁶ A meséiben találkozhatunk népi hiedelmekkel, babonákkal, különböző szokáscselekmények részletes leírásával, de más népek folklórjából is be-beemelték egy-egy elemet az írók. „Az operett szerkezeti felépítésében harmonikusan ötvöződik egy egységes színpadi cselekmény körül az ének, a zene, a tánc, a látványosság és a próza [...]”⁷ – sikeressége ezzel (is) magyarázható. A 19. század második felében, valamint a 20. század elején keletkezett operettek meséje, zenéje képes volt kiszolgálni a többnemzetiségű Monar-

chia lakosságának ízlését. Ahogy Hanák Péter történész fogalmaz: „nemcsak a zeneileg képzetlen köz-közönség számára, hanem a művelt nagypolgárság és értelmiség, sőt a muzsikások, művészek, írók körében is. Az operett átjár régiók és országok határain, átjár társadalmi rétegek, politikai székértáborok között.”⁸ Majd, amikor a műfaj sikerességének okairól szól, hozzáteszi: „Népszerűségét fokozta a tánczene és a folklorisztikus motívumok beépítése.”⁹ Mondák, hiedelmények, fiktív helyszínek és aktuálpolitikai utalások éppúgy megtalálhatók egy-egy operettszüzsében, mint a zenei anyagban a keringő- és kánkánzene, a csárdászene vagy éppen a népdalok és a magyar cigányzene hatása.¹⁰

Hatással lehetett-e az operettszerzőkre a különböző népköltészeti alkotások fogalom- és témahasználata is, és ezekben van-e bármilyen hagyománytörténeti mintázat (a zenén kívül)? A fenti sorokat bevezetőnek szántam, hiszen jelen rövid írásban nagy vonalakban arra hozok példákat, hogy egyes operetttörténetekben miként jelenik meg az erdőfogalom és a fafogalom, azaz különböző növény-, virág- és természeti képek beemelése. Következésképpen arra, hogy az operett-történetek operálnak akár népszínműi elemekkel, akár folklórelemekkel, számos hasonló, a népdalokban is azonosítható természeti fogalommal és motívummal – hisz e kettő nem azonos. Operethelyszínekre gondolva főként az orfeum- és mulatóvilág, a nagyváros (Bécs, Budapest, Párizs stb.), a báltermi jelenetek juthatnak elsőként eszünkbe. De jellemző a vidéki nemesi birtokon (is) játszódó cselekmény, vagy éppen a pusztá, az erdő, a hegyvidék tematizálása is. Az utóbbiak funkcionálhatnak egyrészt helyszíneként (erre is lesz példa), de izgalmas vállalkozásnak tűnhet, ha megnézzük, hogy ezek fogalomként milyen formában jelennek meg, melyek a hozzájuk társított funkciók egy-egy operettdal szövegében vagy egy-egy operett cselekményében. Ehhez három különböző, a 20. században keletkezett operettet hozok példaként: 1. amikor a dalszövegben egyértelműen azonosítható; 2. amikor a cselekmény szerves részeként értelmezhető; 3. amikor egy motívumon keresztül találkozunk vele.

Amennyiben figyelembe vesszük és szembeállítjuk azzal, hogy az erdőfogalom – különválasztva a fafogalomtól és más természeti képektől – előfordulási aránya milyen a népdalok egyes tematikai csoportjaiban, akkor legtöbbször a bujdosódalokban, a betyárdalokban, a keservesekben, vándoradalokban vagy éppen a szerelmi dalokban találkozunk az erdő tematizálásával.¹¹

Az 1910-ben bemutatott *Cigányszerelem* (*Zigeunerliebe*) című Lehár Ferenc-operett¹² német szövegét Alfred Maria Willner és Robert Bodanzky, az első magyar fordítást pedig Gábor Andor jegyzi. A történetben a szereplők magyarok, románok és cigányok. Az alaptörténetben egy földbirtokos lányt, Zórikát szeretnének Jonelhez, a gazdag parasztfiúhoz férjhez adni. Józsi, az ünnepelt cigányprímás hiányolja a cigánytábori életét, de szerelmes Zórikába, aki megszökik vele. A szökést sem Jonel nem nézi jó szemmel, de Ilona, Józsi egykori szeretője sem.¹³ A történetben több természeti képpel és fogalommal találkozunk. De mégis hol játszódik a történet? Az első librettófordítás az alábbi, festői leírást tartalmazza (a leírás a színpadképre vonatkozik, a történet helyszíne Erdély): „Balfelé sziklák és a Cserna, mely egy vízesés felé folyik. Még jobban balra szirtek merednek. Ezek mögé van képzelve a vízesés. Az erdős túlsó partról vékony fahíd vezet a Csernán át (nyers fatörzsek). A növényzet szinte délszakian buja, orgona, aranyeső, csipkerózsa, vadszőlő, virágzó mandulafák, juharfák, diófák, vadalma és vadcsereesznye. Balra elől nagyobb sziklatömb, színes mohával fedve. Virágzó meggyfa ágai adnak árnyékot neki. Az ágak a vízre hajolnak. Ez a regényes

tájkép balról a szín közepéig tart, ahol a Cserna vize az erdő homályára csillog. A távolban hegycsúcsok és látóhatár.”¹⁴ Ezenfelül más funkciója is van a Cserna-folyónak: a lánynak innia kell a folyóból az eljegyzése előestéjén, és megálmodja a sorsát.¹⁵ A folyó tehát nemcsak egy helyszín, hanem a cselekmény előbbre vitelének aktora, mint a népszokás egyik eleme. Hasonló módon erdő sem csupán az „erdő mint növénytársulás” (benne fák, bokrok stb.), vagyis túlmutat az elsődleges jelentéstartalmán. A lefestett táj már-már idilli, a többtípusú fa és növény felvonultatása a környék természeti erőforrásait, a bőséget is jól szemlélteti. Az erdő azonban ezen belül is egy külön részt képvisel: egyrészt alkalmas lesz karakterek közötti életmód- és színvonalbeli különbség ábrázolására. Másrészt megjelenik a dalszövegben is – de csak a magyar verzióban, az első bécsi változatban még nem¹⁶ – például Ilona dalában – a magában is igencsak népszerű – *Messze a nagy erdő...*¹⁷ dalban: „Messze a nagy erdő, / Messze száll a felhő, / Messze megyek, / Édes rózsám, tetőled. / Megszakad a szívem, / Nem hallod a hírem, / Én se hallok sohase / Hírt felőled! / Elmúlik a nyár, / Hervad a határ, / Ne hullasd a könnyeidet, / Levelet se várj! / Megszakad a szívem, / Nem hallod a hírem, / Én se hallok sohase / Hírt felőled.”¹⁸ Ez az erdőfogalom azonfelül, hogy egy helyszínt is megjelöl,¹⁹ beágyazódik más jelentéssel bővülő kontextusba is. A természeti kezdőképpel rögtön érzékelteti a szeretett férfi (Józsi) és a vidéki primadonna – hiszen kezdetben ő is Józsi után vágyakozik – közti tényleges, fizikai távolságot. Ugyanakkor, ha ismerjük a kontextust és a további sorokat, e kép azonnal rámutat arra, hogy érzelmileg szintén távolság van e két személy között. A további sorokkal együtt pedig jól tükrözi a nő érzelmi-mentális állapotát, mely a népdalok mintázatával mutat kapcsolódási pontokat, párhuzamba hozható a szerelmi (és a bujdosó-) dalokkal is.

A fa- és virágfogalommal mint a dramaturgia meghatározó eleme találkozhatunk Huszka Jenő zeneszerző és Martos Ferenc *Gül baba* 1905-ös, a 16. században játszódó operettmeséjében. Rózsabokrok, rózsafák, rózsza a központi elem: Gábor diák egy rózsát szakít le a török Gül baba budai rózsáskertjéből Leilának, ám a lopást a szent kertből halálbüntetéssel sújtják. A rózsza fogalma teljesen mást jelent a magyar és a török számára: az alapkonfliktus egyik kiváltója, hogy a töröknél mint az iszlám egy szent növénye jelenik meg. Emellett a növényhez társul még a szerelem fogalma is, Gábor diáknak (magyar) ez lesz az elsődleges. „[A rózsza] közkedveltségéhez hozzájárul az oszmán–magyar hódítás”²⁰, valamint ismert az is, hogy a magyar népköltészetben egy igen gyakori szerelmi jelkép, akár például a megszólítás szintjén. A történethez tehát adott Gül baba és a rózsáihoz fűződő számos történet – melyek hitelességének megállapítása a mai napig számos nehézségbe ütközik –, ezen felül pedig az ember által kialakított kert mint helyszín (benne a fák és más növények, kiemelten a rózsák). A rózsafákkal és bokrokkal teli kerthez pedig a szereplők mást-mást társítanak: a veszély forrása, a nyugalom helye vagy éppen a szerelmi találkozások helyszíne. Az utóbbi számos folklóralkotásban megtalálható: „A kert a szerelem helye. Az intim szerelmi boldogságot az emberiség évezredek óta növényi környezetben, zárt kertben (paradicsomkert, szerelem kertje stb.) képzelel el.”²¹

Lehár Ferenc komponista, Viktor León és Leo Stein szövegírók²² szintén 1905-ben bemutatott *A víg özvegy* (*Die lustige Witwe*)²³ című operettjéből hozok példát arra, amikor egy motívum egy elemeként azonosítható az erdő. Egy dalba szőtt népmonda és motívum, a Vilja-motívum²⁴ része: „A vilák lólábú leányok, kik barlangokban tartózkodnak, erdőkben, folyók vagy patakok forrásainál

gyülekeznek.”²⁵ A dal, a *Vilja-lied* (eredetileg) a primadonna karakteréhez, az özvegyasszony Glavari Hannához tartozik, az erdőben élő hiedelemlény beemeléséhez számos más funkció is társul. Egyrészt jó példa arra, hogy a Monarchia-operettek különböző nemzetiségek, etnikumok folklóranyagából, másrészt, habár a cselekmény helyszínei között kifejezetten az erdő nem található, mégis képes egy dal erejéig kontrasztot teremteni a nagykövetségi vagy éppen a báltermi miliő között. Ez az „az erdők rejtekén” élő démoni nőfigura „csábítástörténete” dalban. A démoni hiedelemlény „meséje” tehát az erdőhöz kötött, mely elem meghagyása abban a hagyományban gyökerezik, hogy az erdő mint periférikus terület sokszor a démoni lények lakóhelyeként tűnik fel folklóralkotásokban: „A hagyományos világ embere tudja, hogy a város- és faluhatáron kívüli erdőségekben, pusztákon démonok tanyáznak.”²⁶ A dal ugyanakkor mégiscsak szerelmi-csábító dal funkciót tölt be.

Írásomban arra tettem kísérletet, hogy példákat hozzak a különböző, akár népdalokban, más népköltészeti alkotásokban is azonosítható fogalmakra vagy motívumokra, melyek megtalálhatók az operettek történetében is, csakúgy, mint akár a magyar népszínművekben vagy éppen a daljátékokban. A cselekményre, a leírásra és a dalszövegekre hozott példákon túl nem feledkezhetünk meg arról sem, hogy ezek egy-egy mozgóképes vagy színpadi adaptáció során a díszletben – erdődíszlet, szimbólumok, jelképek stb. – és a jelmezben – hímzés minta stb. – miként artikulálódnak.

■ JEGYZETEK

1. A francia operettséma ismertetése és hatástörténet-vizsgálata jelenleg nem feladatom. Erről lásd többek között Volker Klotz: *Operette: Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*. Studiopunkt Verlag, Sinzig, 2016. 25–28; Richard Traubner: *Operetta: A Theatrical History. Revised Edition*. Routledge, New York – London, 2003. 19–53.
2. A magyar népszínmű tartalmi és szerkezeti sajátosságainak vagy akár kialakulástörténetének ismerete is szükséges a bécsi-magyar operettséma megértéséhez. A műfaj bécsi gyökereiről (Volksstück, tündérbóhozat stb.) bővebben lásd [Pukánszky] Kádár Jolán: *A magyar népszínmű bécsi gyökerei*. Pallas Irodalmi és Nyomda R.T., Bp., 1930; nagyobb ívű műfaj történeti áttekintést lásd Kerényi Ferenc: *A tündérbóhozattól a népszínműig*. In: Mezei Márta – Weber Antal (szerk.): *Mesterség és alkotás. Tanulmányok a felvilágosodás és a reformkor magyar irodalmából*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1972. 312–335; Kerényi Ferenc: *A magyar népszínmű*. In: Szegedy-Maszkás Mihály (főszerk.): *A magyar irodalom története II*. Gondolat Kiadó, Bp., 2007. 148–153.
3. Tehát a műfaj képviselői ügyesen alkalmazták az elő- és rokonműfajok elemeit. Ezt Katona József a következőképpen foglalja össze: „Az operett az a zenés-táncos-prózai színpadi műfaj, amely kialakulásakor a polgári nagyközönség szórakoztatását tűzte ki célul. A népszerűség fokozásának érdekében pedig felhasznált minden olyan színpadi műfajt és technikát, amellyel a nagyvárosi közönséget a színházba vonzza minél nagyobb számban.” Katona József: *Az operett világa*. Játéktér 2018. 7. évf. 4. sz. 31.
4. Bozó Péter: *Operett Magyarországon (1859–1960)*. 2013. <http://www.zti.hu/mza/m0402.htm> (Letöltve: 2020. 04. 10.); Lásd még Hanák Péter: *A bécsi és budapesti operett kultúrtörténeti helye*. Budapesti Negyed. 1997. 5. évf. 2–3. sz. 9–30.
5. Általánosságban, anélkül, hogy szólnék például a kiegyezés előtti és utáni népszínműformáról vagy éppen a témahasználat alapján felállított tipológiáról.
6. A történetek azonban egyre jobban kiüresedtek, és rendkívül sematikusá váltak. Nagy Ildikó: *A Népszínház*. In: Székely György (főszerk.): *Magyar színház történet 1873–1920*. Magyar Könyvklub – OSZMI., Bp., 2001. 115–116.
7. Katona: i.m. 31.
8. Hanák: i.m. 9.
9. Hanák: i.m. 10.
10. A felsorolást kifejezetten a bécsi-magyar operettdarabokra értem, és a későbbiekben is csak ezekről szólok.
11. Baranyiné Kóczy Judit egy tanulmányában az erdőfogalom megjelenését vizsgálta több száz népdalszövegben. Baranyiné Kóczy Judit: *Az erdő konceptualizációja a magyar népdalokban*. Magyar Nyelv 2011. 107. évf. 318–325; bővebben: azt vizsgálta, hogy „[...] ezeken belül az összes dalban hányban fordul elő, s ez milyen arányú realizációt jelent”. Például 51 bujdosóénekből 16-ban (arány: 31,4%), 67 betyárdalból 18-ban (arány: 27%), 52 keserveshől 7-ben (13,5%), 13 vándordalból 1-ben (arány: 7,7%), 44 szerelmi dalból 29-ben (arány: 6,5%) stb. jelenik meg a fogalom. Baranyiné Kóczy: i.m. 321.
12. Műveit lásd például: Winkler Gábor: *A magyar operett*. Holnap Kiadó, Bp., 2018. 85–87; a *Cigányszerellem* történetéről pedig lásd Batta: i.m. 124–132; Anton Würz: *Operettenführer*. In: Wilhelm Zentner – Anton Würz: *Opern- und Operettenführer*. Philipp Reclam, Stuttgart, 1969. 147–150.

13. „Ilona persze nemcsak didaktikus okok miatt s nemcsak operett mentőangyalként jelenik meg. Tudja ő, mit akar.” Batta: i.m. 130.
14. Batta: i.m. 126; Batta András még a következőket fűzi hozzá a részletes leíráshoz: „Feligördül a függöny, s az eredeti kézirat magyar librettó-fordítás, a bemutató évéből, a szokottnál jóval részletesebben írja le a helyszínt.” Batta: i.m. 126.
15. Az első szövegváltozatban ez így hangzik: „vigyázz édesem, ma Boldogasszony éjszakája van, igyál egy pohárral a Cserna vizéből. Boszorkányos-víz, akkor belelátsz a jövőbe, meglátod a boldogságot vagy a szerencsétlenséget.” – idézet Batta András könyvében. Batta: i.m. 128.
16. „A *Cigányszeralem* minden bizonnyal legismertebb dala a »Messze a nagy erdő...«. Talán a keletkezése körül szövődött legenda miatt, vagy azért, mert elszakadt az operettől, »önállósult«, s népszerű mulatós nótává vált. Hiába is keresnénk a *Cigányszeralem* eredeti, a bécsi premieren elhangzott számai között. Ez a dal a pesti publikumnak született, és egy olyan biztos ízlésű primadonna kellett hozzá, mint Fedák Sári.” Nemlaha György: *Cigányszeralem – Lehár Ferenc operettje*. Kossuth Kiadó, Bp., 2011. 33.
17. Ismerős lehet a *Szép vagy Erdélyország* című szövegváltozata is.
18. *Cigányszeralem* 1910.
19. A dalszövegben, címben feltűnő erdő mint helyszín megjelöléssel egyébként máshol is találkozunk, például Farkas Ferenc (zene), Baróti Géza (librettó), Dékány András (librettó) és Dalos László (versek) *Zeng az erdő* c., elsőként rádiójátékban. Ilyen például a „Zengjen az erdő...” kezdetű dal és Marci belépője („Be szép az erdő”) is. Több információ az operetről és változatairól: *Operett forráskatalógus*. (Összeállította: Bozó Péter) 2013. http://www.zti.hu/mza/docs/Egyeb_publikaciok/Operett-forraskatalogus_BozoPeter.pdf (Letöltve: 2020. 04. 10.)
20. Ortutay Gyula (főszerk.): *Magyar Néprajzi Lexikon. 4. kötet*. Akadémiai Kiadó, Bp., 1981. 380.
21. Tánczos Vilmos: *Folklórszimbólumok. Néprajzi Egyetemi Jegyzetek 2.* KJNT – BBTE Magyar Néprajz és Antropológia Tanszék, Kvár, 2006. 211.
22. Az első librettófordítást Mérei Adolf jegyzi.
23. A teljes történetet lásd többek között Würz: i.m. 141–144.
24. Többek között erről a néprajzi vonatkozásról is lásd bővebben Csáky Móric: *Az operett ideológiája és a bécsi modernség. Kultúrtörténeti tanulmány az osztrák identitásról*. (Ford. Orosz Magdolna, Pál Károly, Zalán Péter) Európa Könyvkiadó, Bp., 1999. 80–81. A viljáról egy rövid összefoglalót lásd még László Ferenc: *A víg özveggy – Lehár Ferenc operettje*. Kossuth Kiadó, Bp., 2013. 38.
25. *Az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képen VIII. kötet – Az osztrák Tengeremellék és Dalmácia*. Magyar Királyi Államnyomda. Bp., 1892. 508.
26. A *periféria mint démoni táj* alrészben olvasható. Tánczos: i.m. 51.

