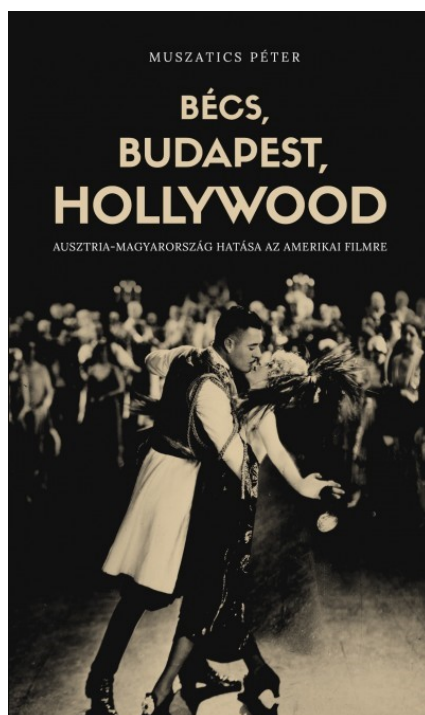

OPERETTEXPORT HOLLYWOODBA



Muszatics Péter: Bécs, Budapest, Hollywood – Ausztria–Magyarország hatása az amerikai filmre (Kossuth Kiadó, Budapest, 2018. 176 oldal)

A magyar operettjátszás már a modern operettműfaj megszületése utáni években kezdődött el, vagyis a 19. század második felében. Először a műfaj „atyjának”, a francia Jacques Offenbachnak (1819–1880), valamint kortársai műveit adaptálták színpadra Pest-Budán és Bécsben is. A 19. század egyik uralkodó zenés színpadi műfaja a népies műdal-blokkokat tartalmazó magyar népszínmű, mely a színjátszóhelyek repertoárjából az operett térhódításával fokozatosan kikopott. Az operettkísérletek korszakát követően pedig kialakult az a sajátos bécsi-magyar operettnyelv¹, mely kifejezetten a soknemzetiségű Osztrák–Magyar Monarchia kulturális terméke². A 20. század első évtizedeiben nemcsak a kőszínházi vállalkozások használták ki az operettben rejlő gazdasági potenciált, hanem egy-egy sikeres történetben és zenei anyagban a filmkészítők is meglátták a lehetőséget.

¹ Ez az operett-típus eltér a francia operettstílustól, az Offenbach-féle szatirikus sémától. Lásd többek között: Batta András: *Álom, álom, édes álom... Népszínművek, operettek, az Osztrák–Magyar Monarchiában*. Corvina, Bp., 1992, 58.

² Arra, hogy műfaj szerkezetében ez a soknemzetiség miként reprezentálódik, több példát fel lehetne sorolni. Többek között a témában, a zenei anyagban is tetten érhető.

Muszatics Péter a *Bécs, Budapest, Hollywood – Ausztria–Magyarország hatása az amerikai filmre* című könyvében a bécsi-magyar operetthagyomány, Ausztria-Magyarország hatástörténeti vizsgálatára tesz kísérletet az amerikai filmek esetében, Lehár Ferenc (1870–1948) egyik operettjére, *A víg özvegyre* (*Die lustige Witwe*, 1905) fókuszálva. A *Cigányszerelem* (*Zigeunerliebe*, 1910) mellett az özvegy meséje az egyik legismertebb Lehár-operett, mely utóbbi ismertségéhez és népszerűségéhez kétségkívül hozzájárult a számos színpadi és filmes adaptáció. Bár nemcsak a rendkívül sikeres Lehár-darabokat adaptáltak mozgóképre a 20. század folyamán, hanem a másik két, máig ismert bécsi-magyar operettkomponista, Ábrahám Pál (1892–1960) és Kálmán Imre (1882–1953) alkotásaival szintén találkozhatunk. Az alaptörténet, majd hollywoodi változatai mégis túlszárnyalták a többi bécsi-magyar művet. Erről tanúskodik az is, hogy az operett-történeti munkák többségében e történet, valamint valamennyi európai és tengerentúli színházi és filmes verziója említésre kerül. Muszatics könyve a Színház- és Filmművészeti Egyetemen megvédett DLA dolgozatának átdolgozott változata, mely során az olvasmányosabb szöveg kialakítására törekedett mind a szerző, mind pedig a szerkesztő, Papp Sándor Zsigmond. Ugyanakkor a szövegközi hivatkozásokat mellőzve adták közzé az írást, a csatolt bibliográfia pedig csak azokat a műveket tartalmazza, melyekből a szerző idéz, vagy éppen kontrét adatot szerepeltet. Így kérdésessé válik az, hogy a Csáky Móric jegyezte *Az operett ideológiája és a bécsi modernség. Kultúrtörténeti tanulmány az osztrák identitásról*³ című kötetben – e könyv tartalma az egyik alappillére az írásnak – kívül, felhasználásra került-e például a darab hatástörténetét és változatait szintén rendkívüli részletességgel bemutató Richard Traubner-könyv egyik fejezete⁴, vagy éppen Hanák Péter, a bécsi-magyar operettek kulturális szerepét vizsgáló tanulmánya.⁵

Mindenekelőtt azonban érdemes röviden szólni a kötet felépítéséről, mely egy bevezetésre és öt nagy, a fejezetcímeknél a színházi nyelvezetet használó fejezetre tagolódik. A személyes érintettségéről részletesen ír, a bécsi kávéházak és színházi kultúra hangulatát visszaadja a *Bevezetés*. Mindehhez hozzájárulnak

³ 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

⁴ Richard Traubner: *The Merry Widow and her Rivals*. in *Operetta. A Theatrical History*. Routledge, New York – London, 2003, 243–273.

⁵ Hanák Péter: *The Garden and the Workshop. Essays on the cultural history of Vienna and Budapest*. Princeton University Press, Princeton – New Jersey, 1998, 136–146.

a képek a Café Sperlről vagy éppen a Theater an der Wien épületéről, az olvasó pedig csakhamar a Lehárgassén érezheti magát. A szerző a bécsi kávéházi kultúra és színházi (operett)kultúra gyökereit és folytonosságát is a barokkban látja. A barokk prezentál és reprezentál, a kávéházzal, mint a barokk szalon polgári változatáról szól. A korszak és a stílus alapelemeinek, sémáinak továbbélését tehát az operettben és annak hollywoodi adaptációiban véli felfedezni. Érdeemes lett volna megemlíteni azontúl, hogy a zenés színházat a későbbiekben meghatározó műfaj a 19. század második felében létrejön Európában, hogy ezzel egyidőben, a tengerentúlon megszületik a hasonló attribútumokkal rendelkező musical comedy.⁶ A filmmusical – azok az adaptációk is, melyeket Muszatics említ – pedig mindkét zenés-táncos színházi zsáner tulajdonságaiból építkezik. Ugyanakkor jól kiragadja azt a nem mellőzhető tény, hogy a monarchiabeli operettek dramaturgiája képes volt kiszolgálni a heterogén közönség ízlését, ezt a történetmesélési „titkot” pedig magukkal vitték az európai emigránsok Amerikába. Mint fogalmaz: „A kivándorlók többsége tudta, hogyan kell hatásosan, ízlésesen és tartalmasan elmondani egy történetet úgy, hogy a heterogén közönség érzelmileg is azonosuljon hőseikkel.”⁷

A *Prológus*ban a történelmi-kulturális keret, összefüggések ismertetése árnyalja többek között a bécsi és a budapesti operettjátszás kialakulásának feltételeit, majd a rendkívüli népszerűség okait. A sajátos Monarchia-kultúra kialakulásához a többi európai államtól eltérő (birodalmi) identitástudat vezetett. Ennek egyik okát szintén a folytonosságban kell keresnünk, méghozzá abban, hogy a Habsburg-ház már a középkortól koronaországként tekintett az osztrák területre. A Német-római Császárság, az Osztrák Császárság, majd az Osztrák–Magyar Monarchia területén különböző népcsoportok éltek, melyek más-más identitással és kulturális hagyományokkal rendelkeztek. Ezenfelül a birodalom területén élők különböző nyelveket és dialektusokat beszéltek, és éppoly természetes volt a német nyelv, mint közvetítő nyelv használata – a latin után – mind a közigazgatásban, mind pedig a művészeti életben. Az utóbbi szerveződés, az 1867-es kiegyezéssel létrejött Monarchia változást hozott azzal, hogy a magyarokkal kompromisszumot kötettek az osztrákok. Ugyanakkor a 19. század második felében a többi népcsoportban is erősödött a nemzeti eszme,

⁶ A *The Black Crook* című darabot a Niblo's Gardenben, a New York-i Broadwayn mutatták be 1866-ban.

⁷ Muszatics *i.m.* 19.

megfogalmazódott a függetlenség gondolata. A kultúra – azon belül is a népszerű kultúra termékeinek – integráló funkciójának kihasználása pedig ezzel egyidőben már szükségessé is vált.

Több szempontból hasznos, hogy Muszatics a 19–20. századi bécsi (és birodalmi) színjátszás gyökereiről is szól. Mint tudjuk, a bécsi-magyar operettműfaj inspirálódik az elő- és rokonműfajok szerkezeti, tartalmi hagyományaiból. Hangsúlyozza, hogy a bécsi tündérmesék, a zenés bohózatok, a Volksstück és a Singspiel és ennek magyar változatai (a magyar népszínműforma, a magyar daljáték stb.) is – ahogy Muszatics fogalmaz – a köznépet érintette meg. A könnyed dramaturgiájú darabok ugyanakkor reflektáltak az aktuális társadalmi-politikai történésekre, ennek hagyományát az operettszerkezetben is megtalálhatjuk. Ugyancsak fontos az az alfejezetrész, melyben az ipari fejlődés, az urbanizáció kerül előtérbe. A változás egyik következménye, hogy a városok lakosságának összetétele igencsak heterogén lett. A fokozatosan megépülő színjátszóhelyeknek pedig ennek az összetett lakosság kultúrafogyasztási igényeihez kellett alkalmazkodni, s egyben kiszolgálni azt.

A párhuzam a bécsi és magyar operettszerzők és a Közép-Európából több hullámban megérkezett hollywoodi filmkészítők között a témák és dramaturgiai sémák ügyes használatában ütközik ki, a „közép-európaiágot” Muszatics szerint egyértelműen ezzel lehetne meghatározni. De mégis honnan eredeztethető Ernst Lubitsch mint az egyik legsikeresebb emigráns eszköztára? – teszi fel a kérdést. Kapcsolódási pontot talál a Molnár Ferenc-darabok dramaturgiája és a „Lubitsch-touch” elemei között: „Molnár [...] pályáját francia bulvárdarabok és operettművegykönyvek fordítójaként kezdte”⁸ – ezt a gondolatmenetet kifejezetten a *Játék a kastélyban* keletkezéstörténetének és cselekményének ismertetésével igyekszik bizonyítani. Az érvelés pedig Molnár munkásságát és az operettirodalom kiemelkedő darabjait ismerve megállja a helyét.

Az *Első felvonás* című fejezet a komáromi születésű zeneszerző életútját és kifejezetten az első *A víg özvegy*-verzió felvonásait veszi sorra. A darab keletkezéstörténete szintén egy lényeges állomás, tovább árnyalja a történelmi-kulturális kontextust. Viktor León és Leo Stein librettója Henri Meilhac 1861-es

⁸ Muszatics *i.m.* 56.

L'attaché (A követségi attasé) című vígjátékának adaptációja, Lehár – elsőnek nem őt kérték fel – zenéje pedig sikerre vitte a történetet. Figyelemreméltó, ahogy felsorolja a 20. században készült valamennyi adaptációt, nem meglepő például az 1907-es svéd kisfilmről sem, vagy éppen a meghatározó színpadi változatokról. Mint írja, „a cselekményt szinte minden újabb bemutató előtt átírják, adaptálva az adott helyszínhez, aktualitásokhoz”⁹ – ennek kiemelése indokolt, de természetesen nem feledkezhetünk meg arról, hogy ez a műfaj egyik legalapvetőbb attribútuma, nincs két egyforma színpadi vagy akár filmes adaptáció sem. Változhat és változik a cselekmény legalapvetőbb eleme, a karakterek neve és pozíciója, ezzel együtt pedig a dal- és táncbetétek is. Bár azért továbbra is kérdés marad, még jelen esetben is, hogy a monarchiabeli heterogén közönség és a globális piacra termelt hollywoodi filmek szintén heterogén közönsége vajon milyen arányban és sikerrel dekódolja az operett-történetben fellelhető számos kulturális-politikai referenciát. Mert a változtatásokkal éppen a lokálisan érthető kulturális referenciák módosulnak, és talán néha még ki is üresednek, de mindenképpen halványulnak egy globális piacra termelt mozgókép esetében. A történet népszerűségét egyrészt az öntudatos nő (Glavari Hanna) köré szerveződő dramaturgiában – ez sem újdonság az operett esetében, hiszen primadonna-központú cselekmény jellemző valamennyi történetet –, másrészt a zenei anyagban (keringőzene, sanzon, vagy éppen népies dallamokban) látja. A helyszín egy fiktív nemzetállam, Pontevedro, a balkáni ország, Montenegró mása és az ottani párizsi nagykövetség, mely két „világ” teremti meg a kontrasztot és számos másodjelentéssel bír.

A Monarchiából 1909-ben Amerikába emigrált Erich Stroheim 1925-ös *The Merry Widow* némafilmje az első esetpélda. A *Második felvonás* először Stroheim életének főbb állomásaiba, majd az MGM stúdió által gyártott film keletkezésébe nyújt betekintést, valamint dicséri az átíratot: „[...] bár Stroheim forgatókönyve, melyet Benjamin Glazerrel írt, alig hasonlít Viktor Léon és Leo Stein eredeti librettójára, ezúttal igazuk lett.”¹⁰ Soha senki nem írt és rendezett azóta sem ilyen elmélyült és lélektanilag alapos filmet operett alapján.”¹¹ Muszatics a „közép-európaiság” jegyeit elsősorban a dramaturgiában látja, elemzése azonban ennél jóval összetettebb, hiszen filmes alkotásokról

⁹ Muszatics *i.m.* 70.

¹⁰ Például a fiktív helyszín már nem Pontevedro, hanem Monteblando; Glavari Hannát, a primadonna karakterét Sally O’Haraként ismerhetjük meg stb. Lásd Muszatics *i.m.* 82.

¹¹ Muszatics *i.m.* 81.

beszélünk. A bonviván és a primadonna szerelmi történetét – „A játék igazi tétje a férfi és a nő kapcsolata.”¹² – képekkel gazdagon illusztrálva vezeti végig, jelenetről jelentre (percről-percre) szól a dramaturgiai fordulatokról, aprólékosan elemzi az illúziókeltő látványelemeket is: a díszletet, a kosztümöket és a táncjeleneteket.

De miben tér el az 1934-es Lubitsch-film az 1925-ös Stroheim-féle alkotástól? Hogyan, milyen „eszközökkel” csábít (újra) az angolszász kultúrában az egyik legismertebb ún. ezüstkori operettanyag? Többek között ezekre keresi a választ a *Harmadik felvonás*, mely szintén rendezői biográfiával kezdődik. A berlini születésű Lubitsch 1934-ben filmesítette meg *A víg özvegy* operettet, szintén az MGM stúdiónál, angol és francia nyelven is. Az újabb változat forgatókönyvének rögzítését¹³ követően tér át a „Stroheim-világ” és a „Lubitsch-világ” ütköztetésére, nem mellőzve az elején bevezetett Molnár Ferenc-stíluselemek és a dramaturgiai sémák konkretizálást sem, melyek mindenképpen növelik az elemzés minőségét. A vonzás-taszítás törvényeként szól a primadonna-bonviván szerelmi játékaról, majd hozzát teszi: „Elmélyültebben bemutatták már a titkait – de annál elegánsabban talán senki sem ábrázolta, mint Lubitsch.” Rendkívüli érzékkel azonosítja a „Lubitsch-touch” mozzanatait és arra a következtetésre jut, hogy az 1934-es változat cselekménye sokkal inkább képes volt kiszolgálni az amerikai közönség ízlését, emellett pedig inspirációként szolgált a későbbi filmváltozatok készítőinek.

A szerző jártassága a filmkultúrában az elemzések utáni részekben, a további filmes referenciák beemelésénél egyértelműen kiütközik. A titokzatos helyszínt, Ruritániát mint a közép-európai képzeletbeli királyság azonosítja, majd ismerteti. Olyan filmes példákkal szemlélteti a titokzatos helyszínválasztást, mint Wes Anderson *The Grand Budapest Hotel* (2014) című filmje, vagy éppen a *Casino Royal*, a 2006-os, Martin Campbell rendezte James Bond-film.

Az *Epilógus* fejezet új értelmezési dimenzióban világítja meg ez efféle „operettexport” sajátosságát és hatástörténetét; hangsúlyozza, hogy a hollywoodi filmek középpontjában kezdettől a karakter áll. A Monarchia „örökségét”, az operettsémák (és karakterábrázolás) továbbélését szintén számos színházi és

¹² Muszatics *i.m.* 93.

¹³ A fiktív állam ezúttal Marshovia, a primadonna pedig Sonya. Lásd Muszatics *i.m.* 107–108.; Az alapmű, *A követségi attasé* Meilhac-darab fiktív országa egyébként Marsovie. Lásd Muszatics *i.m.* 126.

filmes (musical is) példával támasztja alá, mely újra a szerző filmtörténeti felkészültségéről árulkodik, valamint igazolja azt a folytonosságot, melyet már a kötet elején is hangsúlyoz a barokk és a bécsi-budapesti operettkultúra kapcsán. Összegzésként szól a későbbi hollywoodi *A víg özvegy* verzióról (1952). Mint írja, filmes operettadaptációk lassan, de kimentek a divatból, a rendezők azonban mégiscsak használják a sémákat, talán a mai napig.

A kötet egyik erőssége, hogy számot ad a bécsi-magyar operettek filmgyártásra, azon belül is a hollywoodi filmmusicalre gyakorolt hatásáról. Érdekes még szólni az ízléses és egyszerű könyvborítóról, melyen az 1925-ös verzió primadonna-bonviván párosának (Mae Murray és John Gilbert) egyik táncjelenete látható. *A víg özvegy* meséjének hatástörténetét pedig ezúttal filmtörténeti szempontból ismerhetjük meg. A megfogalmazásból egyértelműen érződik, hogy a szerző nemcsak a filmes referenciákat ismeri behatóan – bár kétségkívül ezekre tevődik a hangsúly –, hanem rendelkezik azzal az operettirodalmi tudással, amely alkalmassá tette őt ezen átfogó mű megírására.

Lengyel Emese,

a Debreceni Egyetem Néprajzi Tanszékének végzős hallgatója