

## KÉKESI KUN Árpád

Károli Gáspár Református Egyetem  
Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar  
Művészettudományi és Szabadbölcsészeti Intézet  
Színháztudományi Tanszék  
Budapest, Magyarország  
kekesikun.arpad@upcmail.hu

### KAMPÁNYOPERETTŐL TANULÓPÉNZ

*A Fővárosi Operettszínház 1952-es Orfeusz-bemutatójáról*

The Socialist Reworking of an Operetta as a Learning Curve

*On the 1952 production of Orpheus in the Operetta Theatre in Budapest*

Kampanjska opereta kao školarina

*Premijera Orfeja u Budimpeštanskom operetnom pozorištu 1952.*

A tanulmány a Fővárosi Operettszínház 1952-ben, Offenbach művének átíratásként színre vitt *Orfeusz*-előadását elemzi a Philther-módszer szerint. Ennek megfelelően részletes tárgyalásra kerül a bemutató színházkulturális kontextusa, szöveg-, zene- és előadás-dramaturgia-viszonya, a rendezés, a színészi játék, a színházi látvány és hangzás, valamint az előadás hatástörténete. A dolgozat célja egyrészt annak kimutatása, miért vált a táblás házakkal játszott produkció kritikai ösztűz céltáblájává és a színháziak önértékelése szerint nyilvánvaló bukássá. Másrészt azon folyamat egy igen fontos állomásának (egy zsákutcának minősített próbálkozásnak a) körüljárása, ahogyan a rákosista diktatúrában a Gáspár Margit által vezetett budapesti intézmény alkotóközössége megtalálta az aktualizált, megújított szöveg és a muzsika közötti feszültség levezetésének, a klasszikus operettek politikai megfeleléskényszerből történő átírásának legideálisabb, a nem sokkal későbbi *Luxemburg grófja* és *Csárdáskirálynő* előadásaiiban rendkívüli sikerre vitt módját.

*Kulcsszavak:* Philther-módszer, szocialista operett, politikai színház, nemzetközi béke-mozgalom, átírás

## Az előadás színházkulturális kontextusa

Kétségtelen közönség sikere ellenére az *Orfeusz* az 1950-es évek legelején az „államvallásos színház” elvárásához igazodó Fővárosi Operettszínház politikai stréberségének bizonyítékából lett kritikai ösztűz céltáblája és a színháziak önértékelése szerint: nyilvánvaló bukás.<sup>1</sup> A sajtó dicséretként említette: „bátor és nemes szándék” vezette az alkotókat, hogy olyan darabbal álltak elő, amely „békeharccra serkenti az embereket és a szatíra eszközeivel rántja le a leplet a nyugati imperialisták képmutató hazugságairól, mindenre elszánt mesterkedéseiről” (Bacsó 1952, 5). Az előadás tehát, középpontjában a földet dalra fakasztó, az alvilág és az istenek alkonyát egyaránt előidéző Orfeusszal, aktuálpolitikai célzatossággal bírt: a Béke Híveinek Párizsi Világkongresszusán, 1949 áprilisában indult nemzetközi békemozgalom sajátosan eltorzított, kommunista békeharccá mitizált trendjéhez csatlakozott.<sup>2</sup> E trend háttérében az a fegyverkezési program állt, amelyet Magyarország minden előzetes gazdasági kalkuláció felforgatásával szovjet utasításra volt kénytelen megvalósítani.<sup>3</sup> Miközben a Magyar Dolgozók Pártjának vezetősége

<sup>1</sup> Az „államvallásos kultúra” kifejezést Szilágyi Ákos használja a sztálini idők filmjeiről írt tanulmányában (vö. Szilágyi 1988, 36). A jelző kapóra jön a Rákosi-korszak színháza esetében is, amikor nem pusztán az (*Orfeusz* esetében különösen lényeges) antiklerikalizmus, hanem az egypártrendszer és ideológiája mindenhatóságának propagálását várták el a színháztól.

<sup>2</sup> Vö. „A 40-es évek végén kialakult, a szocialista országokat és egyáltalán a haladó erőket tömörítő *béketábor* és *békefront*, valamint a *harc a békéért*, *harc a béke védelméért/védelmében*, *háború elleni harc* kifejezések után [...] a *békeharc* minden bizonnyal 1950-ben jelent meg a magyar nyelvben – külföldi mintára, a Béke Híveinek Párizsi Világkongresszusát követően” (Kicsi 1991, 604). – A *békeharc* az 1950-ben megjelent, többek között Rákosi és Révai írásait is tartalmazó, *Harcolunk a békéért: A nemzetközi békemozgalom útja* (Budapest: Hungária) című kötetben vált központi kifejezéssé, amely a bolsevik hatalom kiépítésének század eleji törekvéseiig vetítette vissza a mozgalom történetét, kulcsszerepet szánva benne Leninnek és Sztálinnak. A következő évben, a Magyar Dolgozók Pártjának 1951 márciusában rendezett második kongresszusán Rákosi „a béke megvédéséért és az imperialista háborús gyűjtogatók elleni harc” jegyében írta le a nemzetközi helyzetet, s e küzdelemben élenjárónak mondta a Szovjetunió, a népi demokráciák és a tőkés országok kommunista pártjait. Vö. <https://filmhirdokonline.hu/watch.php?id=10779> (2019. aug. 14.). Az élenjárók megnevezésére szolgált a *béketábor* kifejezés is, amely „a korabeli kommunista frazeológiában a Szovjetuniót, Kínát, illetve Moszkva európai csatlós államainak közösségét jelentette” (Gyarmati 2011, 170). A békeharc ügyében folytatott propaganda frappáns összefoglalását adja *Az emberiség legnagyobb mozgalma: Békeharc Magyarországon* címmel (Budapest: Magyar Fotó Dia-osztálya, 1953) a Népművelési Minisztérium megbízásából készített diafilm. Vö. <http://diafilm.osaarchivum.org/public/index.php?fs=1311> (2019. aug. 14.).

<sup>3</sup> Vö. „Sztálin 1951. január elején magához rendelte a csatlós államok kommunista pártvezetőit. Ezen a moszkvai értekezleten a Kreml ura olyan volumenű és gyorsaságú új fegyverkezési ►

„– korabeli szlogent idézve – néhány év leforgása alatt a »vas és acél országává« próbálta átformálni Magyarországot” (Gyarmati 2011, 171), a fegyverkezéssel összefüggő beruházások „pazarló forráselszívása állandósuló nélkülözést okozott a társadalom szinte egésze számára” (Gyarmati 2011, 209). Égető szükség volt tehát a minden médiumot felhasználó propagandára, az *Orfeusz* operettszínházi bemutatója pedig ennek része lett „az aktuális hidegháborús milióban” (Gyarmati 2011, 171). Sőt társadalmi-politikai kontextusát tekintve további két, az előbbivel összefüggő kampányhoz is kapcsolódott, hiszen a sajtó elvetélt célként ugyan, de az *Orfeuszban* rejtlőnek nevezte „egy naiv és jó szándékú, de objektíve káros pacifizmus” leleplezését, és világossá tette, hogy az Olimposz és az Alvilág operettbeli paktuma „a halálgyárosok és a jobboldali szociáldemokraták kapcsolatának kifigurázása” (Antal 1952, 7). Egyrészt tehát a korban szitokszónak számító pacifizmus, a szintén békét akarók, de a harcot elutasítók „polgári nézete” elleni hadjáratban is érintetté vált az előadás, jóllehet a kritika felrótta neki, hogy „a békéért vállalt *harc* fontosságáról” elhangzó egy-két mondat ellenére színpadilag és cselekményileg megreked „a békéről való *ábrándozásban*” (Antal 1952, 7).<sup>4</sup> Másrészt a belsővé tett, de külsőként kezelt ellenséggel szisztematikusan leszámoló MDP 1950 és 1952 között zajló szociáldemokrata-ellenes kampányába is belekeverték.<sup>5</sup> Mindezeket egybevéve a premier, tíz nappal azelőtt, hogy 1952. március 9-én a magát „Sztálin legjobb magyar tanítványaként” reklámozta Rákosi hatvanadik születésnapját ünne-

▶ program azonnali beindítását követelte, amelyet az előirányzott időre – 1953 végéig – majd mindegyik jelen lévő pártvezető megvalósíthatatlannak ítélt. [...] Moszkvából visszatérve – a budapesti szovjet tanácsadók felügyelete mellett – rohamtempóban láttak hozzá a már folyamatban lévő első ötéves terv előirányzatainak menet közbeni felszólításához [...]. A történeti irodalom »felemelt« vagy »feszített« tervnek nevezi ezt az 1951 elején korrigált tervvariánst, amely elsődlegesen a már addig is preferenciát élvező hadiipari, illetve hadsereg-fejlesztési mutatók további emelését célozta. [...] Sztálinnak a harmadik világháború kitérését szinte dátumszerűen megelőlegező új direktívája – és az ahhoz társított vehemens propaganda – ellentmondást nem tűrő módon követelt kiemelt elsőséget a hadiipari fejlesztések számára” (Gyarmati 2011, 168, 170).

<sup>4</sup> (Kiemelés az eredetiben – K. K. Á.) E kérdéskörhöz szolgál adalékkal, hogy (nem az Operettben, de) az 1950–1951-es évad „műsorának tervezésekor felvetődött a *Kurácsi mama és gyermekei*, Brecht klasszikus darabjának átvétele a Német Demokratikus Köztársaságból. Ezzel azonban óvatosan bántak, kifogásolták a mű »állítólagos pacifista« tendenciáit. Emiatt csak 1968 márciusában kerülhetett e színdarab a közönség elé” (Korossy 2007, 100).

<sup>5</sup> Vö. „A szociáldemokratáknak nem tudták megbocsátani, hogy 1921-ben kiegyeztek Bethlennel, s az egész Horthy-korban legális keretek között és gyakran a különböző polgári pártokkal szövetségben működtek” (Romsics 2010, 229).

pelte hatalmas csinnadrattával az ország, az Operettszínház belső megfelelési kényszerének (vonalassága ellenére figyelemre méltó ötletességgel bíró) példajaként volt értelmezhető, főleg, hogy alkotói mindent kipipálhattak általa, amit a felettes szervek a színháztól elvártak. „Az 1948–1949-es évad leleplező szándékú, politikailag bizonytalannak bélyegzett drámairodalma” kapcsán Korossy Zsuzsa megállapítja, hogy az „a következő évadra határozottan elkötelezte magát a szocialista realizmus mellett. Ennek ellenére, különösen az új magyar darabok esetében, hiányolták a »békéért folytatott harcot«, az antiimperialista témákat, az egyházellenes propagandát pedig túlságosan gyengének találták” (Korossy 2007, 86). Az *Orfeusz* épp e hiányosságokat, gyengeségeket emelte fő témává, szerteágazóbb módon, mint az 1951–52-es központi évadtervezés ígérte, ahol még csupán úgy került említésre, mint amelynek „új szövege: a Fehér Ház és az amerikai alvilág kapcsolatait szatirizálja” (MNL OL M-KS 276. f. 89. cs. 399. ö.e.). Egy klasszikus tendenciózus átíratként az évad második premierje lett a *Szelistyei asszonyok* és az *Állami áruház*, egy történelmi és egy kortárs témájú új magyar operett között<sup>6</sup>, a két évvel korábbi Offenbach-aktualizálás, a *Gerolsteini nagyhercegnő* tanulságaira alapozva és annak az évad elején indult Fővárosi Víg Színháznak a profiljától élesen elhatárolódva, amelyet „körvonalazatlan revüszínházból operettek színházává akarták tenni” (Korossy 2007, 109).<sup>7</sup> Noha a Gáspár Margit igazgatása alatt a *Bécsi diákoktól* a *Szelistyei asszonyokig* ívelő sorban színre került művek némelyikét sikertelennek bélyegezte a hivatalos megítélés, „mind a nyolc operett óriási sikert aratott” (Rátonyi 1984 II, 289). Ahogy az *Orfeusz* is, miközben a sajtó fiaskónak minősítette az átdolgozást: nagynak és izgalmasnak titulálta a darabban színpadra hozott témát, de nem ítélte megtaláltnak a témához „méltó formát”

---

<sup>6</sup> Az évadtervben szerepelt még Farkas Ferenc és Dékány András *Zeng az erdő* című operettje is, „a nyári gyakorlaton lévő agrárfőiskolások és a tiszai erőmű fiataljainak a villamosításért folytatott versenyéről”, amelyet „Gáspár Margit végül nem tűzött műsorra” (Korossy 2007, 107).

<sup>7</sup> Vö. „Az 1951. szeptember 14-én megnyílt új operettszínház *Fővárosi Víg Színház* néven kezdte meg működését a volt Fővárosi Nagy Varieté VII. Lenin krt. 31. szám alatti helyiségében Gvadányi József megzenésített *Peleskei nótárius*ával. A színház épülete azonban, amely 1908-ban a Royal Orfeum részére épült, már nem felelt meg a modern igényeknek, s ezért 1953-ban lebontását és új színház emelését határozták el. A Fővárosi Víg Színház társulata az építkezés tartamára az időközben megszűnt Fővárosi Nagy Varieté ideiglenes színházába, a volt Kamara Mozi VII. Dohány utca 42. szám alatti helyiségébe költözött. Itt kezdte meg működését 1953. III. 13-án egy kabaréműsorral és Lehár Ferenc *Vándordiák* című egyfelvonásos operettjével. 1954-ben a színházat átszervezték és *Blaha Lujza Színház* néven, mint kamaraszínházat, a Fővárosi Operett Színházhoz kapcsolták. Utolsó előadását 1954. VII. 11-én tartotta” (Staud 1960, 88).

(Antal 1952, 7).<sup>8</sup> Sőt *ab ovo* elvetéltnek tartotta, mondván: az Offenbach által politikai szatírának szánt mű felújításai és átigazításai „mindig az elnyomó rendszert gúnyolták”, az allegorikus persziflázsforma pedig lehetővé tette, hogy „bántatlanul megcsipkedhe[ss]ék a tunikába bújtatott, mindenki által ismert politikusokat” (Bacsó 1952, 5). Mivel a rákosista diktatúra sajtója nem talált elnyomó rendszert az 1950-es évek elejének Magyarországon, úgy vélte, „a szerző mondanivalóját szabadon, tunika nélkül, nyílt sisakkal is elmondhatta volna egy mai tárgyú szatírában” (Bacsó 1952, 5), és súlyos hibának tekintette, hogy nem ezt az utat választotta „Hámos György elvtárs, Kossuth-díjas író, [akit] az első magyar honvédoperett, a nagy sikerű *Aranycsillag* megalkotásáért tüntetett ki a nép állama” (Nincs szerző 1952b, 6). Az Operettszínház vezetősége más szempontból ugyan, de hasonlóképp „rossznak” nyilvánította a kísérletet (Semsei 1955, 73), amely a zenei átdolgozás és újrarahangszerelés ellenére sem tudott úrrá lenni a megújított szöveg és a muzsika feszültségén.<sup>9</sup> Hiába ment táblás házakkal az *Orfeusz*, a kritika nem látott túl annak doktrínáján, hogy „a siker nem mindig igazol, vagyis van úgy, hogy a siker rosszul igazol” (Mátray-Betegh 1955, 38), az alkotók számára azonban csakhamar kamatoztatható belátásokkal szolgált a szakmai ballépés.

### *Dramatikus szöveg, dramaturgia*

Az aktualizálás határain jócskán túllendülő átdolgozást megsemmisítő bíráltságban részesítette a kritika. Ugyan az előadásnak a *Gerolsteini nagyhercegnő* 1950-es bemutatója volt az előzménye, nem egyformán jártak el a megújítók.

<sup>8</sup> Vö. „A mai néző a mostani produkciónál világosabban, érthetőbben – és tegyük hozzá, mulatságosabban – kívánja megelevenedve látni az Orfeusz-mondát. Mulatságosabban, [...] hogy az emberi béke, az emberi szépség, az emberi okosság ellenségeinek bukását a színpadi cselekmény úgy indokolja meg, hogy természetesen, szabadon törjön fel belőlünk a boldog nevetés. Csak annak van joga nevetni, aki teljesíti kötelességét, aki munkálkodik és harcol azért, hogy a halálgyárosok ne boríthassák tűzbe és lángba az egész világot. Egyre több az ilyen ember a felelőtlen vigyorgók helyett, egyre több a szabadszívű nevető. Ilyen emberek számára írja meg Hámos György következő szövegkönyvét” (Antal 1952, 7. Kiemelés tőlem – K. K. Á.)

<sup>9</sup> Vö. Az *Orfeusz* „nagyon nem sikerült. Szerencsétlen ügy volt. Hámos Gyuri írt egy gyönyörű prózai darabot, tele remek részletekkel, csak éppen a zenéhez nem volt semmi köze, sőt a zene épp az ellenkezőjéről szólt. Persze mi tehattünk róla. Mi ugye egy nagyszabású békedarabot terveztünk, azzal a mondanivalóval, hogy az emberek békét akarnak, csak a fegyvergyártók szítják a háborút, és ez jól is volt megcsinálva, csak éppen szöges ellentétben állt azzal a pikáns, csípős, parfümös offenbachi muzsikával. Igaz, elment kilencvennyolcszor [helyesen: nyolcvannégyszer – K. K. Á.], »elvitte« a zseniális zene, csak akkor vétettem le a műsorról, de végig utáltam az előadást” (Venczel 1999a, 39).

A *Gerolsteini* szöveggönyve anno „a »kis Napóleon« mögött álló uralkodó klikkek szatirikus leleplezésének igényével lépett fel, s ezt a társadalomkritikát fejlesztették tovább az átdolgozók [Gáspár Margit dramaturgiai terve nyomán a Békeffy–Keller szerzőpáros], a mai »kis Napóleonok« [...] kipellengérezéséig” (Antal 1952, 7). Ahhoz azonban, hogy az *Orphée aux Enfers* sokkal áttételesebben ható szatirikus vonulata mai élt kapjon, és a béke ellenségeinek kigúnyolása mellett a békeharc magasztos eszmeiségét is kidomborítsa, Hámos Györgynek „rengeteget kell[ett] toldoznia-foldoznia”, s „e szabászati műveletek folytán a régi kabátból jóformán csak a gombok maradtak” (Antal 1952, 7). A földön, a „mennyeben” és a pokolban játszódó *opéra bouffont* oly mértékben újragondolták, hogy értelmetlen a két változat kimerítő összevetése: az újban visszaköszönnek helyzetek, motívumok, melódiák a régiből, és vannak komolyabb átfedések is, ám az 1952-es operettszínházi *Orfeusz* teljesen más utat jár be, ráadásul e más úthoz igazított zenével, mint az 1858-as párizsi. Az átírás ellen nem emelt kifogást a sajtó, sőt kétszeresen is legitimálta: a mítosz és a politikai célzatosság szempontjából egyaránt szükségesnek vélte. Egyrészt tehát azért, mert „minden mondának, legendának az a szerepe, hogy folytonosan változzon, hogy új és új színekkel gazdagodjon, hogy tartalma együtt fejlődjön a korával” (Antal 1952, 7), másrészt pedig azért, mert a librettó „erősen eltávolodott eredeti merész mondanivalójától, [és] amint távolabb került a darab Franciaországtól és korától, célzásai, jellemei, fordulatai egyre szürkébbé, kevésbé érthetővé, mit sem jelentővé váltak” (d.sz. 1952, 6). Az instrumentális mítoszfelfogás és az *Orphée aux Enfers* „kulcsdarabként” tételezése mind a sejtetett végcél (a kommunista üdvtörténet) felőli pillantás – „hogyan látja az egyre szélesebb távlatok felé fejlődő mai ember az ősi monda hősét” (Antal 1952, 7) –, mind a vélt eredethez – „a darab eredeti, haladó szelleméhez” (d. sz. 1952, 6)<sup>10</sup> – való visszatérés elgondolását biztosította. Sőt beleolvasni engedte a szocialista – „a sötétség erőivel harcoló” – művész ars poeticáját, elvégre (amint a *Magyar Nemzet* allegorizálta) „a mai író annak a harcnak fáklyáját tartja kezében, amely azért folyik, hogy a korlátok világa helyett a szabadság világa uralkodjon az emberek között” (Antal 1952, 7). Az írói lelemény példá-

---

<sup>10</sup>Vö. „A néző egy-kettőre tisztába jön azzal, hogy kik rejlenek a letűnő uralmukat zsarnoki terrorral védő görög istenek mögött. Jupiter, aki állandóan villámaival fenyegeti a világot, [...] rendkívül ismerős a mai nézőnek éppúgy, mint alvilági vazallusai, akikkel szövetkezve meg akarja akadályozni, hogy a »vadállatokat is megszelídítő« orfeuszi békedal megszülessen.” Ily módon az egész nagyon alkalmas arra, hogy „a karikatúra görbe tükrében, mai »modernizált formájukban« lelepleződjenek az emberiség és a béke ellenségei” (d.sz. 1952, 6. Kiemelés az eredetiben).

jaként említették a kritikusok a mű „szerencsés és szép” indítását (Bacsó 1952, 5), amely ellentétes irányba terelte a cselekményt, mint az *Orphée aux Enfers* expozíciója. Hector Crémieux és Ludovic Halévy darabjában (a Közvélemény perszonalifikációjának bemutatkozása után) a dala közben szedett virágokból Eurüdiké girlandot fon, és Arisztaiosz kunyhójának ajtajára helyezi. A kuplé frivolitását az adja, hogy hallani sem akar férjéről, Orfeuszról – „N'en dites rien à mon mari, / Car c'est pour le berger joli / Qui loge ici” –, ellenben szívesen fogadja a pásztor udvarlását, akinek képében, jöllehet ezt nem tudja, Plutó, az alvilág ura csapja neki a szelet. A megérkező Orfeusszal – a thébai Orphéon szintén csapodár, épp egy nimfát imádó igazgatójával<sup>11</sup> – folytatott duettje sem más, mint családi veszekedés, benne a férj „csak azért is” hegedüversenyével, amelyet a nő hallgatni sem bír. Hámosnál (a lányok menyegzői dala és tánca után) Euridike éneke a vőlegénye iránti mély érzések foglalata – „A szívem megremeg, ha látlak / Úgy feldobog, / A gond a lány mosolyba olvad át, / Ha rád gondolok” –, kettőse Orfeusszal pedig a sírig hú szerelem kölcsönös kinyilvánítása némi pajkos évődés után, amelynek közepette békítőleg hangzik fel a hegedűszóló. A kritika ebben az „eredetivel” maximálisan szembemenő indításban vette észre Hámos azon érdemét, hogy „felismerte és továbbfejlesztette az eredeti Orfeusz-monda megkapóan szép költői értékeit, ma is ható eszmei erejét” (Bacsó 1952, 5). A cselekmény Orfeusz békedalának<sup>12</sup> többszöri, egyre ellenállóbb hangvételű felcsendülésében csúcsra járatott, magasztos-patetikus vonulata mellett az átírat kevés pozitívuma közé soroltak olyan jól sikerült figurákat, mint „a jobboldali szociáldemokrata típusát” megtestesítő Vulkan,

<sup>11</sup> Vö. „Az Orpheus nevéből képzett francia *orphéon* szó a 19. század francia műkedvelő kórusmozgalmát jelölte, amelynek párizsi szervezete éppen Offenbach francia fővárosba érkezésének évében, 1833-ban jött létre [...]. Később Franciaország-szerte alakultak hasonló kórus egyesületek, s a párizsi Orphéon hatáskörébe tartozott az iskolai zeneoktatás felügyelete is. Az orphéonok 1834-től nyilvános hangversenyeket is adtak, 1849-től versenyeket és népes kórusfesztiválokat rendeztek; tevékenységüket a mozgalom zenei sajtótermékei is dokumentálják. Több francia komponista tevékenykedett az *orphéon*-mozgalommal összefüggésben; például Charles Gounod, aki 1852 és 1860 között – tehát az Offenbach-operett bemutatása idején is – a párizsi Orphéon igazgatója volt, s énekesei számára férfikari műveket, két misét, kisebb kórusműveket, valamint énekiskolát is írt” (Bozó 2010, 13).

<sup>12</sup> Volt kritikus, aki megfejteni vélte e dal jelentését és szimbolikus tartalmát. Vö. „Hámos György Orfeusza már nemcsak a fenevadakhoz és a sziklákhöz, hanem elsősorban az emberekhez szól; az ő dala a teremtő emberi értelmet jelenti, amely küzd a vakbutaságból élő hatalmak ellen, az ébredő emberi öntudatot jelképezi, amely az emberséget eltipró zsarnokság ellen harcol, a békére és boldogságra szövetkezett emberi szándékot szimbolizálja, amelynek van ereje ahhoz, hogy úrrá legyen az erőszakon és a háborún.” (Bacsó 1952, 5. Kiemelés az eredetiben.)

„aki állandóan nem létező tömegeire és kérges tenyerére hivatkozik, amíg le nem leplezik és el nem látják a baját az öntudatra ébredt dolgozók”, vagy „a »haladászellemeű« kis Amor, aki bátran szembefordul az Olimposszal a szerelmesek érdekében, majd ott is hagyja az isteneket és az emberek mellé áll, mert megérti, hogy igazán boldog szerelem csak a béke és a szabadság országában virágozhat” (Bacsó 1952, 5). Dicsérettel illették még a szatíra és a cselekmény vonalán egyaránt a legtöbbet nyújtó harmadik felvonást, amely „megmutatja két imperialista hatalom belső ellentéteit, harcát a nyersanyagforrásokért, és azt is, hogy *ennek ellenére* hogyan kötnek szövetséget Prometheus országa és a béke ellen”, valamint a darab zárlatát, ahol Orfeusz nem csupán visszakapja kedvesét, hanem „az emberek messze hangzó békedala elsöpri a szerelmeseket halálra ítélő vérbíróságot, megreszketteti az alvilági hatalmakat. A mű befejezése szépen, költői módon sugározza a békéért harcoló, egyszerű emberek minden háborús szándékot legyűrő hatalmas erejét” (Bacsó 1952, 5). Tetemesebbnek bizonyult a negatívumok felsorolása, amelyek között – jóllehet operetről van szó – az elmélyültség hiányát tekintették a bírálók elsőrendűnek.<sup>13</sup> A felszínességet, az ellenség nem elég veszélyesnek mutatását főleg egyes figurák, például Jupiter esetében rótták fel, akinek „álszent békeszólamait” leleplezi a darab, de „az összkép, amely erről az ellenséges főistenről kialakul bennünk, mégsem elég mély és tipikus, inkább hasonlít egy házsártos, kissé szenilis öregúrra, mint veszélyes elszánt zsarnokra. Mars a hadisten részeges bárgyú krakéler, Vénusz pedig szvingelő, spicces bárnő” (Bacsó 1952, 5). A szatíra cselekménybeli vonulatának méltányolása ellenére hibaként került elő a túlpolitizáltság<sup>14</sup> és a kétszeresen is félrement humor. Jóllehet az *Orphée aux Enfers* humorát mindig is az anakronizmusok biztosították, Hámos pedig „csak” felfrissítette őket, az ítések zavarónak vélték, hogy a humor „elsősorban viccekből, »bemondásokból« és nem szatírai jellemekből és helyzetekből fakad”<sup>15</sup>, ráadásul „a szerző az anakronizmusok egy részét a mi frazeológiánk-

---

<sup>13</sup>Vö. „Hámos György sikeresen induló kísérletet tesz, hogy a mondából kibontsa a nép boldogságát szolgáló művészet problémáját, de sajnos nem mélyül el eléggé a témában és a problémában” (Antal 1952, 7).

<sup>14</sup>Vö. az újságírói kioktatás szép példájával: „A persziflázs hatását gyengíti, hogy a szerző sokszor indokolatlanul agyonpolitizálja mondanivalóját. *A szatíra akkor éri el igazán célját, ha típusokat és összefüggéseket leplez le, nem pedig ha a szerző fölöslegesen napi publicisztikai eszközzel percenként leszögezi a véleményét alakjairól.*” (Bacsó 1952, 5. Kiemelés az eredetiben.)

<sup>15</sup>„Ennek a szóbeli humornak fő forrása a műben hemzsegő sok anakronizmus. [...] Jupiternek sok sava van, [...] egy másik isten fizetés nélküli szabadságra készül, az öreg Kronosz pedig újításként dinamomotort szerel az idő kerekére” (Bacsó 1952, 5).



ból veszi”.<sup>16</sup> Ugyanakkor túlon túl szofisztikálnak találták a nevetést megcélzó elemek egy részét azon néző számára, „aki nem szakértő, de tanulni és szórakozni szeretne” (Antal 1952, 7).<sup>17</sup> A komolyságot igénylő részek gyengeségének mondták az „indokolatlanul szentimentális mélységekbe tévedő” ábrázolást<sup>18</sup>, „az erőszakolt, primitíven »költői« eszközökkel tudat[ott] mondanivalót”<sup>19</sup>, a pozitív szimbolikát helyenként jellemző „kezdetlegességet”.<sup>20</sup> S bírálat érte a Hámos librettójának Polgár Tibor által megfeleltetett zenét is<sup>21</sup>, egyrészt hatóerejét illetően, a megváltoztatott dalszövegek vonatkozásában, másrészt átvételének pusztá ténye miatt. Egy-egy szám muzsikája – ráadásul a számok olykor másnak lettek adresszálva, mint az „eredetiben” – még az újrahangszerelés ellenére sem harmonizált a módosított versezettel<sup>22</sup>, így volt, aki kevésnek érezte például a békedal erejét: hogy egy „kellemes zenéjű dalszövegre bízza

<sup>16</sup> „A részeges Mars például nem nektárt iszik, nem is cocacolat, hanem extraprofitot. Jupiter sematizmusról beszél, meg tömegdalról, [...] Styx, az alvilágba került exkirály a bizományi áruházban tudja trónját, ami szintén pesti sajátosság. Néha aztán az istenek egészen körüti görögségbe tévednek, »letrógerozzák« egymást, »kinyírásról« beszélnek és hasonlókról.” (Bacsó 1952, 5. Kiemelés az eredetiben.)

<sup>17</sup> Vö. „Átmenteni igyekszik Hámos György szövegkönyve az Offenbach-i operett szövegkönyvének legjellegzetesebb motívumait [...]. Aki ismeri a régi operett szövegkönyvét és a görög mitológiát, az időnként megdicséri magában az író, milyen ügyesen képes összeilleszteni egymáshoz nem illő dolgokat. [...] Néhány valóban szép költői jelenet mellett a szövegkönyv tele van sikertelen, homályos célzásokkal [...]” (Antal 1952, 7).

<sup>18</sup> „[...] különösen Glaukosz anyjának ábrázolásánál” (Bacsó 1952, 5).

<sup>19</sup> Vö. „Az alvilágban magára ébredt, földi múltjára emlékező lázadó rabszolga például ilyen »pátosszal« kiált fel: »Mentem az eke után és úgy buggyant a föld előttem, hogy harapni szerettem volna!«” (Bacsó 1952, 5).

<sup>20</sup> Vö. „Primitív jelképe Prométheusz országa a Szovjetunióknak” (Bacsó 1952, 5).

<sup>21</sup> Vö. „Polgár Tibor, a kitűnő, népszerű zeneszerző Kodály növendéke volt. Ahogy a Főiskolán Nádasdy Kálmán mesélte nekünk, Polgár apja megkereste Kodályt, mi a véleménye a fiáról. Kodály, aki szűkszavú ember volt, így válaszolt: »Polgár úr, a maga fia akar valamit.« Nádasdy Kálmán arra célzott, hogy Kodály ezzel megdicsérte tanítványát, mert a legfontosabb, hogy az ember akarjon valamit” (Léner 2015, 114).

<sup>22</sup> Polgár Tibor végezte már a *Gerolsteini nagyhercegnő* újrahangszerelését is, az előadás kapcsán a Zeneművészeti Szövetségben rendezett vitán pedig Kókai Rezső azt állapította meg, hogy „az áthangszerelt zene közelebb hozza a cselekményt a közönséghez, mint az eredeti” (MNL OL 2146/62, 1). Az ülésen Polgár Tibor úgy fogalmazott, hogy „Offenbach hangszerelése a mai füleknek nem elég üdítő. [...] Ezt a hiányosságot igyekezett munkájával *színesíteni és csillogóbbá tenni*, és ezt a munkát a zene meg is érdemli.” (MNL OL 2146/62, 3. Kiemelés tőlem – K. K. Á.) Továbbá Bartókra hivatkozott, akinek „véleménye szerint a hangszerelő bátran nyúljon hozzá az anyaghoz. A fafúvó figurák egy ilyen bátrabb hozzájárulás eredményei, de az eredeti zene lényegén nem változtattak” (MNL OL 2146/62, 4).

Hámos az általa színpadra hozott békeharc legfontosabb, legdöntőbb funkcióját” (Antal 1952, 7).<sup>23</sup> Lényegében emiatt nehezményezték a zene megtartását, s jobbnak látták volna, ha azt is újrairják, mert „az Offenbachi *Orfeusz az alvilágban* az orfeumok világának Orfeusz-elképzelése”, és „csak teljesen új zenével lehet a nép mai harcát s a néphez hű művészet mai küzdelmét kifejező, megjelenítő Orfeusz operettet alkotni” (Antal 1952, 7). A szemellenzős bírálatokra a *Független Magyarország* hasábjain reagált a librettó szerzője, kvázi pontokba szedve a vádakát és rájuk adott válaszait, a darab strukturalitását szem előtt tartva, a kifogásolt elemek dramatikus funkcióját hangsúlyozva.<sup>24</sup> Hámos „merészségét” nem hagyták annyiban, és a viszontválasz a *Világosság* rövid cikkében érkezett meg, amely leszögezte: „a darabot a kritika élesen elítélte, mert a hasznos célt az átdolgozás nem érte el, inkább ellenhatást váltott ki. [...]

<sup>23</sup> Vö. „Csak az isteneket nem rendíti meg Romhányi József ügyes dalszövege, s az istenekkel sajnos egyetért a közönség is. Amikor a gonosz és cinikus Jupiter megjegyzi, hogy úgy látszik, ő nem tigris, mert nem változtatja meg egész valóját Orfeusz dala – a nem gonosz és nem cinikus néző kénytelen Jupiternek adni igazat” (Antal 1952, 7).

<sup>24</sup> Hámos szerint (1) a pacifizmus vádja főleg az első felvonással kapcsolatban merült fel, ahol sokat esdekelnek a békéért, ezt azonban nem szabad a többitől különválasztva nézni. A darab épp azt akarja bizonyítani, hogy „pacifizmussal, a békéről való álmodozással nem jutunk sehová. Hogy ezt bizonyíthassam, a darab elején [...] az abszolút békevágyból kellett kiindulnom.” Tévesnek nevezi azt az értelmezést, hogy Orfeusz békedala egy bizonyos dalt jelent: „Nem. *Jelképe az emberiség békevágyának*, amely később, a második felvonásban szembekerül a béke ellenségeivel és békeakarattá erősödik.” Itt érti meg Orfeusz (az istenek magatartását látva), hogy más eszközökkel kell küzdenie a párjáért és a békéért. „Amikor a harmadik felvonásban újra felcsendül a dal, már egészen másképp hangzik, keményebben, harcosabban, *megzendül benne a Marseillaise dallama, amely szerepel Offenbach eredeti zenéjében is*. Ez a békeakarattal tehát *forradalmi békeakarattal*, amely legyőzi a béke ellenségeinek pokoli szövetségét.” Hámos leszögezte: (2) „az Orfeusz *nem kulcsdarab*. Nem található meg benne minden valóságos esemény szatirikus mása.” Vannak ugyan célzások valós eseményekre és személyekre, „de a darab elsősorban a nagy egységekben ábrázoló szimbólumokkal dolgozik”. (3) Az ellenség nem elég veszélyesnek mutatására mint hibára úgy reagált: „az operett a maga műfaji eszközeivel, véleményem szerint, csak egy bizonyos határig mehet el a veszedelmes és gonosz ellenség ábrázolásában: szatírárt ad, amelyben az ellenség leleplezi és kineveteti magát.” Mindemellett (4) megvédte az allegóriát, még ha egyesek kifogásolták is, hogy mi szükség rá, amikor ma már nyíltan lehet ábrázolni eseményeket és személyeket. „Az allegória nem szövevényes bozót, amelyben a szerző elbújik. Önálló és időtálló műfaj, mert bizonyos dolgokat más síkból fejez ki, a mese és a szatíra eszközeivel mutat be.” Arra a vádra pedig, hogy (5) Stix Jankó mulatságos figuráját nem ábrázolta egyértelműen, azt válaszolta, hogy „alakjában a szatíra egy buta királyt, egy hatalmából kipottyant tehetségtelen hatalmast visz a színpadra. Azt mondják, ez a figura rokonszenves. Nem. *Csak mulatságos*.” Ugyanakkor Hámos felröptette kritikusainak, „hogy nem méltányolták eléggé az új út: valamely magasabb célra mozgósító szatíra útjának keresését”. (Nincs szerző 1952a, 7. Kiemelés az eredetiben.)

Hámos elvtárs nyilatkozatában félvállról »elintézte« a feléje elhangzott kritikát, annak minden »vápontját« kereken visszautasította. Még azzal sem igyekezett hitelessé tenni állításait, hogy a bírálóknak akár egyetlen pontját is elfogadta volna. [...] Ilyen fölényesen, ilyen arisztokratizmussal azonban író nem utasíthatja el egyértelműen a kritikát” (Nincs szerző 1952b, 6). Az önkritika-gyakorlás fixa ideájának korában nem bizonyult ártalmatlannak a racionális magyarázatra törekvés, s a *Szabad szelet*, az *Aranycsillagot* és az *Orfeuszt* követően Hámos nem dolgozott többet az Operettszínháznak.

### A rendezés

Apáthy Imre számtalan játéklehetőség beépítésével fokozta az előterbe engedett szöveg hatását, kivált a komikus jelenetekben, ám a rendezésre jóval kisebb figyelmet fordított a kritika, mint a terjedelmes bekezdésekben ostromozott írói/dramaturgiai munkára. A játék szövetének precíz megalkotásáról ismert Apáthy, aki az 1945 áprilisa és 1949 júliusa (az államosítás) között működő, legendás Művész Színházból<sup>25</sup> került a Vidám Színházhoz és a Kis Komédiához, majd az Operettszínház főrendezői székébe, az *Orfeusz* fennkölt és szatirikus vonulatát egyaránt igyekezett kimunkálni. Az utóbbi azonban markánsabbra sikerült, s inkább láttatni engedte, hogy „ahol a szövegkönyv alkalmat ad érdekes cselekményre és alapos színészi munkára, [...] a rendező száz ötlettel segíti az író és a színészeket” (Antal 1952, 7). Ezt önmagában nem róta volna fel hibaként a kritika, hiszen a szatíra mint műfaj és ábrázolásmód akkortájt reflektorfényben állt. Többek között a Vidám Színházzal szemben is azt a követelményt támasztotta a felettes szerv, hogy „bohózatok helyett élesen támadó, »nevetségessé tevással ölő« szatirikus színházzá” alakuljon át (Korossy 2007, 102)<sup>26</sup>, és „Moszkvából [is] érkezett újabb és újabb »biztatás« a vígjáték jogaiba

<sup>25</sup>Vö. „A színlapok szerint tizenhét előadást rendezett Apáthy [sic!] Imre, nyolcat Várkonyi Zoltán, kettőt pedig közösen jegyeztek (és néhány vendégrendező is működött közre). A számok azonban megint csak csalnak. Hiszen nem volt Apáthinak olyan munkája, amelyben fel ne villantak volna a mindig és mindenütt jelenlévő Várkonyi szikrázó ötletei, és nem lehetett Várkonyinak olyan rendezése, amely ne viselte volna magán egy-egy jelenet ritmusában, építkezésében Apáthy alkotó jegyeit. »Pontosítani a zsenialitást« – mondja Apáthiról egyik tanítványuk; életre kelteni egy tökéletes szerkezetet – ez meg Várkonyi alkotó hozzájárulása a legjobban sikerült produkciókhoz. Egymást fémjelezték, mint ahogy az a változtatandók megváltoztatásával, a példakép moszkvai Művész Színházban is történt Sztanyiszlavszkij és Nyemirovics-Dancsenko esetében – nyilván anélkül, hogy ők ezt külön elhatározták volna” (Székely 1985, 10).

<sup>26</sup>A belső idézőjelek közt lévő szövegrész forrása: MOL XIX-I-3-n 2. doboz [1950. június 8.] iktatószám nélkül.

való visszahelyezésére. Malenkov a szovjet párt XIX. kongresszusán” felvette, hogy „a szépirodalomból még mindig hiányoznak a satirikus alkotások: »Helytelen volna, ha azt gondolnánk, hogy a mi szovjet valóságunk nem nyújt anyagot a satíra számára. Szovjet Gogolokra és Scsedrinekre van szükségünk, akik a satíra tüzevel égetnek ki az életből mindent, ami negatív, rothadt és döglletes, mindazt, ami fékezi a haladást” (Hámori 2017, 73. Kiemelés tőlem – K. K. Á.).<sup>27</sup> Azt viszont bírálat tárgyává tette több kritikus, hogy a különböző hangvételű részeket nem sikerült zökkenőmentesen összeilleszteni, s noha „az alkotóelemek, amelyekből az író a szöveggönyvet felépítette, önmagukban jók, de így együtt – egymásra dobva – lerontják egymás hatását, értékét” (Antal 1952, 7). A stílusegység eszménye felől problémásnak ítélték a műfaji keveredés reszkírozását: „Orfeusz és Wall Street, Offenbach és békeharc, operett és kabaré, pátosz és »pesti« humor” konglomerátumát (Antal 1952, 7). Elismerték ugyan, hogy a rendezésnek nem akadt könnyű dolga az átdolgozott *Orfeusszal*, mégis Apáthy munkáját ugyanolyan sikerületlennek minősítették, mint Hámosét.<sup>28</sup> A rendezéssel a színház vezetősége sem volt elégedett: Gáspár Margit szerint az Operettnek nem állt szándékában „vallásellenes élt” adni az előadásnak, ám Apáthy „amolyan ellenakcióba fogott”: „amikor a főpróbán megláttam Jupitert fehér ingben, glóriával a feje körül, ordítani kezdtem, és leszedettem róla. Persze én is hibás voltam, mert nem néztem meg idejében” (Venczel 1999a, 39). A rendezéssel kapcsolatos ellenérzést fokozhatta, hogy a szöveggönyvből nem gyomlálták ki azokat a szófordulatokat, amelyek éppannyi áthallást engedtek a kommunista rezsimre, mint amennyit annak ideológiájából reklámoztak.<sup>29</sup> Nyilván nem lehetett az alkotók célja, kivált nem az

---

<sup>27</sup>Georgij Makszimilianovics Malenkov szavainak forrása: (Nincs szerző 1952c, 72).

<sup>28</sup>Vö. „[...] a rendezés sem nevezhető telitalálatnak. Nincs is könnyű dolga, hiszen az első felvonásban egy görög táj operai- a másodikban a Wall Street-Olimposz kabaré-, a harmadikban pedig a látványos Alvilág *operett-keretei* között kell mozgatnia egy sor azonos figurát.” (Antal 1952, 7. Kiemelés az eredetiben.)

<sup>29</sup>Amikor például az alvilág minisztere rákérdez, hogy Jupiter nem fog-e rájönni arra, hogy a kénköbányák egy részét eltitkolják előle, elvégre a főisten mindentudó, Plutó azt válaszolja: „Ez csak propaganda” (II/8). Amikor mégis kiderül a sumákság, a miniszter megismétli: „Mondtam, hogy mindentudó!” Mire Plutó: „Fenét mindentudó! Kémei vannak” (II/18). – A Jupiternek kérvényt író, de válaszra sem méltatott Stix Jankó epésen megjegyzi: nem érti, miért van olyan nagyra a világ teremtője, amikor „magunk közt szólva, nem valami sikerült alkotás. Tele van sematizmussal” (III/1/7). – Amikor Jupiter bejelenti, hogy az elfogott Orfeusz és Euridike fölött „független bíróság” fog ítélni, Plutó megtudakolja: „Kikből fog állni az a bíróság?” Erre Juipter: „Kettőnkből” (*Orfeusz. Súcópéldány*. III/2/2). Mivel a példányban jelenetenként újakezdődik az oldalszámozás, az idézetek után zárójelben megadott számok az adott felvonásra/jelenetre /oldalszámra vonatkoznak.

érdeke a „kettős beszéd”, de nem kizárt, hogy némely mozzanat – a színészi játék (egy-egy hangsúly, gesztus) által esetlegesen ráerősítve – ilyen hatással is bírt. Ez pedig szigorúan kimondatlanul ugyan, de szintén hozzájárulhatott Apáthy teljesítményének leértékeléséhez.

### *Színészi játék*

Sem a színészek egyéni, sem együttes játékát nem találta kiemelkedőnek a kritika, egyedül Feleki Kamill alakítását vélte emlékezetesnek. Jóllehet a *Szabad szél* (1950) Sűgőjától a két bácsin, a *Palotaszálló* (1951) Menyusán és az *Állami áruház* (1952) Glauziuszán át a *Luxemburg grófja* (1952) Sir Baziljáig ívelő szerepek legendás sorában, amelyet 1953-ban Kossuth-díjjal jutalmaztak, az *Orfeusz* (1952) Stix Jankójának megformálása igencsak háttérbe szorult, mégis kiragyogott az Offenbach-átirat előadásából, és jelentett némi kihívást Feleki számára. Amint a kritika megállapította, a Plutó szolgájaként sertepertelő Stix Jankónak „semmi köze sincs a cselekményhez, s csak Offenbach iránti tiszteletből került a »békeharcos« operett Alvilágába” (Antal 1952, 7), ez pedig nehézség elé állította a színészt, aki nem kívánt elcsépelte komikus mintákra támaszkodni. A szerep túlon túl poénokra kihegyezett voltát kifogásolva Feleki „Jankó hülyeségét” húzta alá, „hogyan legyen a biztos negatív vonása” (Sas 1988, 116), s ugyan munkája láttán ez alkalommal senki sem emlegette Sztanyiszlavszkijt, „sok kacagtató ötlettel, rengeteg színnel” hozta a trónja után ácsingózó, dőre exkirályt (Bacsó 1952, 5), a produkció komikus motorjaként. Ellenben a szegedi és miskolci karrierje után a fővárosban Jupiterként bemutatkozó Agárdy Gábor a szatirikus vonulat főszereplőjeként inkább bevált fogásokkal élt, s bár a burleszkyszerű helyzetekben lubickolva Felekihez hasonló közönségsikert aratott, a kritika szerint félrejátszotta „a villámlóan haragos atyát”.<sup>30</sup> Jupiter szerepét eredetileg Bilicsi Tivadar játszotta volna, és a színhá-

<sup>30</sup>Vö. A színésznek „[...] lenne némi lehetősége rá, hogy megformálja a félelmetességbe burkoló félelmet, a kegyesség palástja mögött villámokat szóró kegyetlenséget, a történelem eddigi osztályainak jellegzetes tulajdonságait. Agárdy ezzel szemben ragaszkodik ahhoz, hogy bebizonyítsa, hogy ő milyen bravúros táncoskomikus, hogy milyen jól tud mennydörögni és zümmögni, fintorogni és falra mászni. Színészi képességeinek megmutatásához ezúttal kevésbé ragaszkodik” (Antal 1952, 7). – „A pesti színpadon most bemutatkozó Agárdy Gábor tehetségesen és mulatságosan leplezi le Jupiter egyes jellemvonásait: képmutatását, gyávaóságát. Arra kell törekednie, hogy a figura elszántságát, ravaszágát is ugyanilyen hatásosan ragadja meg” (Bacsó 1952, 5). – Egyébként Agárdy Gábor budapesti karrierjének nemcsak az elején, de a legvégén is egy *Orfeusz*-bemutató áll. Utolsó Magyar Színház-beli szerepét, Styx Jankót az Iglódi István-rendezte *Orfeusz az alvilágban* 2005-ös előadásában játszotta.

ziak számára részben az ő szerepvisszaadásakor támadt feszültség miatt vált emlékezetessé az *Orfeusz*. Bilicsi az első próbán jelentette be, hogy nem vállalja Jupitert, mert vallásos emberként nem akar „vagy húsz olyan mondat[ot elmondani], mely tiszteletlenül említi az Istent és felér egy káromkodással” (Rátonyi 1984 II, 290). A példastatuálást ugyan sikerült megúszni<sup>31</sup>, ám „az eset következménye az lett, hogy Bilicsi a következő darabban már csak egy méltatlanul kicsi szerepet kapott [Bezzegh bácsit az *Állami áruházban* – K. K. Á.], és olyan helyzet alakult ki körülötte, hogy jobbnak látta távozását a színházból” (Rátonyi 1984 II, 292). Feleki és Agárdy játékának kommentálásán túl a sajtó nagyrészt megelégedett annak konstatálásával, hogy „a színészek munkáját a rendezőnél is élesebben határozzák meg, befolyásolják a szövegekönv hiányosságai: a mondanivaló homályos volta, az ugrálás egyik műfajból a másikba” (Antal 1952, 7). Így épp csak említés szintjén hozták elő, hogy „a szép hangú Petress Zsuzsa bájosan, kecsesen tölti ki szerepét”, „a két »pozitíve« isten: a vén Kronosz (Rózsahegyi Kálmán) és az ifjú Ámor (Hódossy Judit) kellemes percekert szereztek számunkra”, „az emberi lények közül igen szépen játszott Berky Lili egy fiát vesztett trák anya szerepében”, „Kiss Ilona, mint szvingelő Vénusz és Antalffy József, mint görkorcsolyás Merkur [pedig] mulatságosak voltak, de leleplező ereje az ő játékuknak sem volt, mint ahogy az érdekesen megformált Plutó (Hommm Pál) is csak nagyon közvetetten hatott fasisztának” (Antal 1952, 7). Még a premier Orfeuszát, Hadics Lászlót is elintézték annyival, hogy „szépen énekel, játékában azonban még sok a merevség és elfogódottság” (Bacsó 1952, 5), hogy a folyvást szajkózott színészi fejlődés árnyalt jellemzését megspórolhassák egy masszívan doktriner felvetéssel: „munkájának kibontakozásában meggátolja őt a dilemma: békéért harcoló hős-e Orfeusz vagy pedig ábrándozó pacifista?” (Antal 1952, 7).

---

<sup>31</sup>Vö. „És akkor Pánczél, a minisztériumi osztályvezető azt mondta, hogy példát kell statuálni, a Bilicsit meg kell büntetni. Sajnos ebben Hámos is ludas volt, aki sértett hiúságból [hiszen Bilicsinek írta a szerepet – K. K. Á.] felszaladt a pártközpontba. Erre én a főosztályvezetőhöz, Kende Istvánhoz fordultam [...]. Ő azonnal kijött a színházba, és azt mondta, mindenkinek joga van szerepet visszaadni, szó sem lehet róla, hogy valakit ezért megbüntessenek, osszuk ki a szerepet másra. Így játszotta aztán Jupitert Agárdy Gabi, aki Miskolcra jött, és később oda is szerződött hozzánk” (Venczel 1999a, 39).

### *Színházi látvány és hangzás*

Az 1858-as librettó színleírásaival ellentétben az 1952-es operettszínházi előadás látványvilága nem hagyott tág teret a vizuális humornak. A kritikák kevés támpontot adnak a díszletet és a jelmezeket illetően, a színészekről készült fényképeken azonban antik oszlopok sejlenek fel, meander minta burjánzik, és változatos összetételű tunikák válnak figyelemfelkeltővé. Ha a látottakat összevetjük Hámos György szövegkönyvének instrukcióival, levonható a következő: a színpadkép legfeljebb az Olimposz esetében operált anakronizmusokkal. A librettóban említett kis portásfülke ugyan nem látszik, de Ámor íróasztala, telefonnal és stemplivel kivehető a kétdimenziós felhőformák között, amelyek feltehetően mozgathatók voltak, mert a sűgőpéldány fontos színihatásként jelzi, hogy az alvó istenek láthatóvá válásakor „a felhőfüggönyök felmennek” (II/10.). Az első felvonás díszlete viszont nem mutatott többet „klasszikus görög tájnál”, „fákkal szegélyezett tisztásnál” (I/1.), azaz komollyá tette, még ha kissé stilizálta is az antikizáló miliót, szemben az „eredeti” francia librettóval, amelynek eleje pimasz vizuális utalásokkal van tele. (Arisztaiosz balra álló kunyhóján például az a felirat díszlik, hogy „méztermelő, nagyban és kicsiben, lerakat a Hymettus hegyen”, a dalnok jobb oldali hajlékán pedig az olvasható: „Orfeusz, a thébai Orphéon igazgatója, zeneórákat is ad”). A honi hagyománynak megfelelően mindhárom felvonásban operettlépcsősen emelkedett a szín, még az utolsó rész terét kettéosztó kacifántos rácsozat mögött is. Némi elrajzoltságot csupán az alakok esetében lehetett felfedezni: például (a fotókon szinte felismerhetetlen) Rátonyi Róbert Mars istenének arcmaszkján vagy a bőszen kihúzott szemöldökű Feleki Kamill kissé udvari bolondosra vett ruháján. Összességében azonban sem Gara Zoltán díszlete, sem Köpeczi Boócz István kosztümjei nem léptek túl az antik tárgyú zenés művek színre vitelének hazai és külföldi színpadokról egyaránt ismerős scenográfiai konvencióin, legfeljebb több ornamentikával kereszteszték. Különlegessé vált viszont a koreográfia, amelyet ez esetben lengyel vendégművész készített: a Moniuszko *Halka* című operájának bemutatója okán Budapesten dolgozó Eugéniusz Paplinski. Munkáját oly módon is igyekezett hangsúlyossá tenni a színház, hogy a plakáton feltüntette a táncokat: az első felvonás végén a Plutó által Orfeuszra szabadított, majd előtte szivárványhidat képező tűz- és víztündérek látványos kavargását, a második felvonást lezáró fergeteges kánkánt és a harmadik részbe illesztett bacchanáliát. (Mindemellett a Polgár Tibor-féle kotta bejegyzései és a ritmika többek között szambát, rumbát implikálnak az egyes számokat kísérő táncok esetében.) Noha az éppannyira hírhedt, mint híres kánkánt nem a frivolitás

foglalataként igyekeztek csúcsponttá tenni<sup>32</sup>, mégis azzá vált, s ugyan a nézők tapsa kísérte, voltak, akik a szocialista erkölccsel összeférhetetlenek ítélték.<sup>33</sup>

### *Az előadás hatástörténete*

Az *Orfeusz*, a Gáspár Margit vezette Operettszínház egyik legmerészebb, kísérleti jellegű vállalkozásaként maradandó tanulsággal szolgált a dramaturgiai munkát illetően. A művelődésügyi statisztika szerint 84 – a sűgópéldány ceruzás bejegyzése szerint (feltehetően a nyilvános főpróbával együtt) 85 – alkalommal játszott előadást 93.423 néző látta: a számokat tekintve tehát nem sokkal maradt le más bemutatók mögött. Azonban jókora támadási felületet kínált akkor – és ezt a kritika ki is használta –, amikor a műfaj elleni kirohanásokat végleg elcsitítani látszottak a színház előző teljesítményei. A recenziók kivétel nélkül lehúzták az *Orfeuszt*, némi sajnálkozással kérdőjelezve meg az operett komolyan vehetőségét, amelyre bőven ráférne a „világosabb eszmei tisztázás”, a „szigorúbb műfaji következetesség”, a „mélyebbre nyúló jellembrázolás” és „a téma igényesebb, költőibb megragadása” (Bacsó 1952, 5). Noha „a nézőtérén soha nem maradt egyetlen hely sem üres”, „osztatlan sikere az előadásban [csak] a balettkarnak volt, és a táncok betanítójának, Eugénusz Paplinski lengyel nemzeti díjas koreográfusnak” (Rátonyi 1984 II, 292–293). Évadértékelőjében, egy hónappal az utolsó előadás után már maga Gáspár Margit is melléfogásnak minősítette az *Orfeuszt*, jelezve: „a szokatlannal nehéz feladat éppen az volt, hogy míg az eredeti mű csak torzítókör, addig az író megkísérelte a szatíra mellett a pozitív iránymutatást is” (GHS 1952, 7). Voltaképp tehát a *Gerolsteini nagyhercegnő* meghaladására tett próbálkozás sikertelenségét konstataálta, még ha a sajtó képviselőivel ellentétben – elvégre Offenbach muzsikája „marósav”, amelyhez muszáj szövegben hozzátenni, „amit a zenével maratni akarunk” (MNL OL 2146/62, 5) –, ő nem ítélte kudarcnak a darab nevetésre ingerlő aspektusának kimunkálását. Két évvel később viszont a zene és az átfirt szöveg összeférhetlenségében jelölte meg a balsiker okát:

---

<sup>32</sup>Gáspár Margit szerint ugyanis, aki a *Bécsi diákoktól* kezdve nagy hangsúlyt helyezett a néptánc operettszínházi megjelenésére, a valcerhez és a polkához hasonlóan „a ma oly bolondos színházi táncnak tartott kánkán szintén »népi« eredetű” (Gáspár 1954, 7).

<sup>33</sup>Vö. Gáspár Margit anekdotájával: „Jézus Mária, hogy mit kaptunk az *Orfeusz* első [helyesen: második – K. K. Á.] részét lezáró kánkán miatt, pedig az volt az egyetlen jó az egészben! A premieren szegény Ratkó Anna [az Egészségügyi Minisztérium feje – K. K. Á.] átkiabált a szemközti páholyban ülő miniszternek: »Mit szólsz ehhez a szemérmertlenséghez?«” (Venczel 1999b, 47).



„az Operettszínház ezen a nagy művészi tévedésen tanulta meg, hogy egy szöveg átdolgozásánál csak addig lehet nyújtózni, ameddig a zene takarója ér” (Gáspár 1954, 13). A tanulás csakhamar fényes eredményeket hozott az évtizedeken átívelő diadalt biztosító *Luxemburg grófja* és *Csárdáskirálynő* formájában. Ennyiben az *Orfeusz* – bár Hámos változata csupán egy új bemutatót ért meg, az év májusában Szolnokon – sokkal nagyobb hatással bírt az utána következő klasszikus átigazításokra, mint bármely más előadás az államosított Operettszínház addigi történetében. A Tisza-parti *Orfeusz* színpadra állítója pedig az a Székely György volt, aki az 1952 novemberében bemutatott *Luxemburg grófjával* tette le vizitkártyáját az Operettben (az Operett *Orfeuszát* színpadra segítő) Apáthy Imrét váltva a főrendezői székben. S (ahogy maguk között hívták) a *Luxit* követően Gáspár Margit sem nevezte többé Lehár muzsikáját „cukrosvíznek” (MNL OL 2146/62, 5).

### Irodalom

- Antal Gábor. 1952. *Orfeusz*. Hámos György operettje a Fővárosi Operettszínházban. *Magyar Nemzet*, márc. 16. 7.
- Bacsó Péter. 1952. *Orfeusz*. Bemutató a Fővárosi Operettszínházban. *Irodalmi Újság*, márc. 13. 5.
- Bozó Péter. 2010. „Orphée à l’envers”. Egy idézet a francia zenés színpadi hagyomány kontextusában. 1. rész. *Muzsika*, 10. 11–15.
- d.sz. 1952. Isteneknek álcázott gonosztevők. Az új *Orfeusz* próbája a Fővárosi Operettszínházban. *Világosság*, febr. 8. 6.
- Gáspár Margit. 1954. *A könnyű műfaj kérdései*. Gyorsírói jegyzőkönyv Gáspár Margitnak a színházi közönségszervezői tanfolyamon 1954. június 2-án tartott előadásáról. Gépelt kézirat. 1–21. PIM-OSZMI Kézirattár V. sz. 229/1994. Gáspár Margit-hagyaték.
- GHS. 1952. Az idei évad mérlege – a jövő év tervei. Beszélgetés Gáspár Margittal, a Fővárosi Operettszínház Kossuth-díjas igazgatójával. *Független Magyarország*, jún. 23. 7.
- Gyarmati György. 2011. *A Rákosi-korszak: Rendszerváltó fordulatok évtizede Magyarországon, 1945–1956*. Budapest: ÁBTL–Rubicon.
- Hámori Péter. 2017. Gondolatok a prolektult nevetéshez. Gertler Viktor *Állami áruháza* és kora. *Hitel*, 3. 66–96.
- Kicsi Sándor András. 1991. A békeharcról. *Holmi*, 5. 601–606.
- Korossy Zsuzsa. 2007. Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében. In *Színház és politika: Színháztörténeti tanulmányok 1949–1989.*, szerk. Gajdó Tamás. 45–137. Budapest: OSZMI.

- Léner Péter. 2015. *Pista bácsi, Tanár úr, Karcsi. Színházi arcképek (Egri István, Marton Endre, Kazimir Károly)*. Budapest: Corvina.
- Mátray-Betegh Béla. 1955. Felszólalás. In *Az operett kérdéseiről: A Fővárosi Operettszínház ankétja 1954. december 14–15-én*. 37–41. Budapest: Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség.
- MNL OL 2146/62. *Jegyzőkönyv az operett és tánczenei szakosztály 1950. február 27-i üléséről*. Gépelt kézirat. 1–5.
- Nincs szerző. 1952a. Amit a kritikusok kérnek számon a szerzőtől s amit a szerző kér számon a kritikusoktól. Hámos György, az *Orfeusz* szövegírója felel az elhangzott bírálatokra. *Független Magyarország*, márc. 24. 7.
- Nincs szerző. 1952b. Írói magatartás. *Világosság*, ápr. 12. 6.
- Nincs szerző. 1952c. *A Központi Bizottság beszámolója az SzK(b)P XIX. kongresszusának, 1952. október 5.* Budapest: Szikra.
- Orfeusz: Súlyópéldány*. 1950. Gépelt kézirat. Lelöhely: Budapesti Operettszínház.
- Rátonyi Róbert. 1984. *Operett I–II*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Romsics Ignác. 2010. A Rákosista diktatúra. In *Magyarország története a XX. században*. 225–260. Budapest: Osiris.
- Sas György. 1988. *Kamillka: Lírai mese egy nagy művésztől*. Budapest: Háttér Kiadó–Editorg.
- Semsei Jenő. 1955. Felszólalás. In *Az operett kérdéseiről: A Fővárosi Operettszínház ankétja 1954. december 14–15-én*. 73–74. Budapest: Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség.
- Staud Géza szerk. 1960. *Magyar színházművészet 1949–1959*. Budapest: Színháztudományi Intézet.
- Székely György. 1985. Bevezető. In *A Művész Színház (1945–1949): Almanach*, szerk. Szántó Judit. 5–11. Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó.
- Szilágyi Ákos. 1988. A sztálini idők mozija 1. *Filmvilág* 9. 35–39.
- Venczel Sándor. 1999a. Virágkor tövisekkel. Beszélgetés Gáspár Margittal. 2. rész. *Színház*, 9. 39–42.
- Venczel Sándor. 1999b. Virágkor tövisekkel. Beszélgetés Gáspár Margittal. 3. rész. *Színház*, 10. 46–48.

### *Az előadás adatai*

*Cím*: Orfeusz; *Bemutató dátuma*: 1952. február 29.; *A bemutató helyszíne*: Fővárosi Operettszínház, Budapest; *Rendező*: Apáthy Imre; *Szerző*: Hámos György (szöveg), Romhányi József (dalszöveg); *Zeneszerző*: Jacques Offenbach; *Zenei átdolgozás, újrahangszerelés*: Polgár Tibor; *Díszlettervező*: Gara Zoltán; *Jelmeztervező*: Köpeczi Boócz István; *Koreográfia*: Eugéniusz Paplinski; *Karmester*: Bródy Tamás; *Társulat*: Fővárosi

Operettszínház; Színészek: Hadics László f. h., Palócz László (Orfeusz, szerepkettőzés), Petress Zsuzsa, Németh Marika (Euridike, szerepkettőzés) Berky Lili (Hermina), Homm Pál, Dénes György (Plutó, szerepkettőzés), Feleki Kamill (Stix Jankó), Agárdy Gábor (Jupiter), Rátonyi Róbert (Mars), Keleti László (Vulkán), Antalffy József (Merkur), Hódossi Judit (Ámor), Mindszenty Magda (Junó), Kiss Ilona (Vénusz), Fenyvessy Éva (Luna), Komlósi Teréz (Diana), Gyenes Magda (Minerva), Csák Hugó (Heliosz), Vándory Gusztáv (Eszkuláp), Gárday Lajos (Augiász), Rózsahegyi Kálmán (Kronosz), Tekeres Sándor (Apolló), Hont Erzs (Hekate), Dénes György (Főpap), Pálos György (Glaukosz), Gyurián József (Poponrugosz), Rajnai Elli, Saághy Erzs, Marton Éva, Kelemen Margit (Druzilla, Kárisz, Arzinoé, Ciprisz: Euridike barátnői), Décsi Pál, Novák Sándor f. h., Juhász Pál (Amfion, Szoziasz, Zénó: Orfeusz tanítványai), Thuri Éva (Postás angyal), Novák Ilona (Ajtónálló angyal), Bikády György, Simonffi György f. h. (1. alvilági szolga, szerepkettőzés), Csihák László f. h. (2. alvilági szolga), Albert István (Oroszlán).

## THE SOCIALIST REWORKING OF AN OPERETTA AS A LEARNING CURVE

*On the 1952 production of Orpheus in the Operetta Theatre in Budapest*

Staged as a rewriting of Offenbach's *Orphée aux Enfers*, the 1952 *Orpheus* of the Operetta Theatre in Budapest was labelled as a cul-de-sac of updating classical operettas. My study presents an analysis of the production according to the methodology of the Philther (cf. [www.philther.hu](http://www.philther.hu)). and gives a detailed description of its context in Hungarian theatre of the 1950's, of the relationship of textual and music dramaturgy, of its mise-en-scène, actors' achievement, visual dimension and afterlife. Although *Orpheus* was played more than eighty times in front of full houses, it evoked the crossfire of critics as well as the breast-beating of theatre people because of a fiasco. My study examines the causes of this contradiction and outlines the attempts of the Operetta Theatre to find an ideal way of adjusting classical operettas to the political bias of the communist regime. *Orpheus* showed Margit Gáspár and her colleagues the drawbacks of exaggerated political adaptation and let them learn how the tension of the rewritten text and the rearranged music could be channelled to lead to such hits as the legendary productions of *The Count of Luxembourg* (1952) and *The Csardas Princess* (1954).

**Keywords:** Philther, socialist operetta, political theatre, international peace movement, rewriting

## KAMPANJSKA OPERETA KAO ŠKOLARINA

*Premijera Orfeja u Budimpeštanskom operetnom pozorištu 1952.*

U studiji se filter-metodom analizira predstava *Orfej* Budimpeštanskog operetnog pozorišta 1952. koja je inscenirana kao prepis Ofenbahovog dela. Detaljno se razmatraju pozorišno-kulturni kontekst premijere, međusobni odnosi teksta, muzike i dramaturgije predstave,

režija, glumačka igra, pozorišni prizor i zvuk, kao i istorijat uticaja predstave. Cilj rada je da se pokaže zašto je predstava, uprkos tome što se igrala pred punim gledalištem, ocrnjena od strane kritike ali i od samih pozorišnih delatnika. Analizirano je i kako je pod Rakošijevom diktaturom stvaralačka zajednica budimpeštanske institucije, na čelu sa Margit Gašpar, pronašla način da „smiri duhove“. Tekst i muzika su aktualizovani, urađen je politički podoban prepis klasičnih opereta da bi nedugo posle toga usledio izuzetan uspeh predstava *Grof od Luksemburga* i *Kneginja čardaša*.

*Ključne reči:* filter-metoda, Ofenbah, socijalistička opereta, političko pozorište, međunarodni mirovni pokret, ponovno pisanje

A kézirat leadásának ideje: 2019. aug. 20.

Közlésre elfogadva: 2019. szept. 30.