A

15 éves PEME XVII. PhD - Konferenciájának előadásai

(Budapest, 2018. november 15.)

Elektronikus könyv

BUDAPEST

2018

ISBN 978-615-5709-05-0

Kiadja a Professzorok az Európai Magyarországért Egyesület

TIZENÖT ÉVE AZ EURÓPAI SZINTŰ TUDOMÁNYOS MEGÚJULÁS ÉS A FIATAL KUTATÓK SZOLGÁLATÁBAN

2018. november 15.

BUDAPEST

Szerkesztette: Dr. Koncz István – Szova Ilona

Lengyel Emese: A víg özvegy (1905) angol és amerikai színpadokon és filmadaptációként[1] /DE BTK, Kommunikáció és Médiatudományi Tanszék/

Lektorálta: Dr. Fehér Zsuzsanna és Dr.Börcsök Gizella

Bevezetés

Ez a kutatás egy nagyobb projektbe illeszkedik, ahol *A víg özvegy* (1905) valamennyi hangosfilmes adaptációjának összehasonlítását tűztem ki célul hasonló szempontok alapján, de minden esetben az eredeti operettformához képest történő változásokra és azok megértésére fókuszálok. Lehár Ferenc zeneszerző, Victor León és Leo Stein librettisták *A víg özvegy* (*Die lustige Witwe)* operettjének ősbemutatóját 1905-ben tartják a bécsi Theater and der Wienben. Ezt követően, 1906-ban érkezik meg a magyar színpadokra, majd indul hódító útjára a bécsi–magyar operettirodalom máig népszerű darabja, először Hamburgban, majd Berlinben alkalmazzák színpadra. Az eredeti operettanyagot lefordítják angol nyelvre 1907-ben, ugyanakkor az angol és az amerikai közönség már egy másféle narratívát ismerhet meg, hiszen a cselekményben számos változtatást eszközölnek az alkotók. Ernst Lubitsch rendezésében 1934-ben pedig elkészül az első hollywoodi filmadaptáció is, mely több ponton is érintkezik az angolnyelvű változattal.

A narratív elemzés módszertanával vizsgálom az eredeti 1905-ös operettszerkezet és az 1907-es közti különbséget, melyet az 1934-es mozgóképes adaptáció struktúrájával vetek össze. Eközben feltárom a műfaj funkcióit és tulajdonságait, valamint kísérletet teszek arra, hogy bemutassam, milyen műfaji specifikumok megtartásával, elhagyásával vagy éppen átformálásával tud sikeres lenni filmen is a könnyűzenés színház meghatározó zsánere.

Az ún. „ezüstkor" (1900 utáni időszak) operett-termelésének zenei és szövegbeli minőségét számos kritika éri az adott korban, valamint napjainkban is.[2] Ezek az operettek már a városi középréteg felé fordulnak, mely a librettókból rögtön kitűnik. Csáky Móric is tényként kezeli, miszerint az operettet – az operával szemben – inkább tekinthetjük bizonyos mértékig a kulturális- és politikai mentalitás megtestesítőjének.[3] A Lehár-operettben az adott társadalmi[4] és politikai helyzetre az alábbi párhuzamokkal reflektálnak a szerzők: az Osztrák–Magyar Monarchia és a Német Birodalom kettős szövetsége – a házasság szövegsége; „hurrá-hazafiság" – nacionalizmus; választójogi vita – hölgyválasz.[5] Ezenfelül az alkotás nyíltan hirdeti a házasság és a szexualitás új felfogását is,[6] mely a mozgóképre adaptáláskor megmaradó elem. A filmes változatok szintén beleilleszkednek az adott kor kultúrpolitikai kínálatába, mely a cselekmény megváltozásának felvázolásával, a librettók összehasonlításával és egyéb elemek jelentésének vizsgálatával kimutatható.

A feltevésem az, hogy az operett filmre adaptálásakor a rendezők és a gyártók a célországuknak megfelelő kulturális referenciákat alkalmaznak, mely a tartalom átformálásával valósul meg. Keresem a vizsgált médiaszövegben felelhető különbségeket, miközben feltárom, hogy az operett műfajának funkcióját és jellemzőit milyen módon jelenítik meg az 1934-es adaptációban.

---

[1] „ AZ EMBERI ERŐFORRÁSOK MINISZTÉRIUMA ÚNKP-18-1 KÓDSZÁMÚ ÚJ NEMZETI KIVÁLÓSÁG PROGRAMJÁNAK TÁMOGATÁSÁVAL KÉSZÜLT"

[2] Amikor az „aranykor" operettjeihez hasonlítják. Többek között Karl Kraus értékítéletéről ír Csáky is kultúrtörténeti tanulmányában. In: CSÁKY (1999) 24.

[3] CSÁKY (1999) 20.

[4] Néha megjelenik a nemesség bírálata is., In: CSÁKY (1999) 61.

[5] CSÁKY (1999) 55.

[6] CSÁKY (1999) 115.

Módszertan

A hangosfilm tulajdonsága, azaz a *„hang és kép szinkron összeillesztése olyan jelenlét- és valóságillúziót kölcsönöz a film médium számára, mely jóval felülmúlja a némafilmek elsősorban a látványosságra összpontosított hatását”.*[7] Ebből következik az is, hogy abszolút releváns a filmoperetteket a látványosság elemein túl vizsgálni, melyben az operett meglévő specifikumai segítenek (dallamos zene, vágyálmokat kielégítő történet és a látványosság).[8]

A médiaszöveg narratív elemzése során két kategória mentén elemzem az adaptációt: *(1)* az adaptáció cselekménye az eredeti *Die lustige Witwe* (1905) cselekménye alapján – librettó- és dalszövegközpontú, *(2)* a műfaji sajátosságok megjelenése az adaptációnként – táncbetétek, kosztümök, a látvány egyéb elemei. A film a térbeliség illúzióját főként a mozgás megjelenítésével éri el, ami egyben a mozgás és a tapintás tere, mely háromdimenziós.[9] Ugyanakkor az operett többi látványeleme a film vizuális terébe kerül át, melynek háromdimenziós volta csupán képzeletbeli.[10]

Az 1905-ös operettszerkezet és 1907-es változások

A Víg özvegy operett térben és időben való elhelyezésével kezdem a három felvonás tartalmának leírását: 1905-öt írunk, az első felvonás helyszíne a fiktív miniállam, Pontevedró[11] párizsi nagykövetsége. A második felvonás Glavari Hanna, az özvegy kastélyának szalonjában játszódik, míg a harmadik cselekménye a bálteremben zajlik.

Az I. felvonást hat nagyobb egységre építi fel[12] a Lehár – León – Stein szerzőhármas: (1.) bevezető – *„Verehrteste Damen und Herren”*[13], (2.) duett – *„So kommen Sie”*[14], (3.) az özvegy bemutatkozása – *„Bitte, meine Herrn”*[15] (4.) Daniló belépője – *„O, Vaterland”*[16] (5.) első finálé – *„Damenwahl”*[17], (6.) zárójelenet[18].

Pontevedró párizsi nagykövetségén az uralkodó születésnapját – a nevét nem tudjuk meg – ünneplik a meghívottak. Egytől egyig jól mulatnak, csak Zéta báró ideges, hiszen az ő meghívására hamarosan megérkezik a követségre Glavari Hanna, a gazdag özvegy.[19] A cél az, hogy ne francia férfi legyen majd az új férje, hiszen abból a pontevedriek nem profitálnak.[20] A nagykövet a követségi titkárt, Danilót szeretné megbízni, hogy csábítsa el az özvegyet, habár nem tudja, hogy e két személy már ismeri egymást, a régi sérelmek – Danilónak egykoron

---

[7] FÜZI–TÖRÖK (2006) – a letöltés dátuma: 2018. október 28.
[8] HANÁK (1997) – a letöltés dátuma: 2018. október 6.
[9] FÜZI–TÖRÖK (2006) – a letöltés dátuma: 2018. október 28.
[10] Aumont 1997-es munkájára hivatkozik a szerzőpáros., In: FŰZI–TÖRÖK (2006) – a letöltés dátuma: 2018. október 28.
[11] Pontevedró állam átvitt értelemben Ausztria., In: CSÁKY (1999) 79–93.
[12] A magyar jelenetcímek fordításakor nem minden esetben veszem figyelembe az 1906-os magyar fordítást, hanem arra törekszem, hogy tömören kifejezze a részek történetét.
[13] A szövegkönyvben *Introduktion* címmel, színen Valencienne, Slyviane, Olga, Praskowia, Camille, St. Brioche, Báró Zéta, Cascada, Kromow, valamint a kórus., In: LEHÁR–LEÓN–STEIN (1905) 2.
[14] Színen Valencienne és Camille., In: Uo.
[15] *Entreelied der Hanna und Ensemble* a jelenet címe, a színpadon az özvegy, St. Brioche, Cascada és férfikórus., In: Uo.
[16] Eredeti jelenetcím: *Auftrittslied*, Daniló dala a hazájáról., In: Uo.
[17] A hölgyválasz jelenete. A színen Hanna, Valencienne, Danilo, Camille, St. Brioche, Cascada, valamint a kórus., In: Uo.
[18] *Entr'akt*, In: Uo.
[19] A néhai férj foglalkozása: udvari bankár.
[20] Az özvegy vagyonából rendezni tudnák az állam gazdasági helyzetét, az államadósságot.

szándékában állt elvenni a nőt, ám családja nem egyezett bele a rangon aluli házasságba –, bonyodalmakhoz vezetnek. A gróf általában a Maxim klubban törti a szabadidejét, a pontevedrói gondok elől az orfeum világába menekül.[21] Az özvegy felismerni a hátsó szándékot a férfiak – többek között Valencienne udvarlójának és Olga szeretőjének – közeledésében, Daniló szándékaiban is kételkedik. A másik szerelmi szál Valencienne, a szubrett karakterének és Camille-nak a története, ahol a házas asszony csalfa, léha, kissé ravasz, a férfi engedelmeskedik neki.[22] A bálon elérkezik a hölgyválasz ideje, amikor Hanna Danilót választja, amit először megtagad a férfi, s felajánlja a többi férfinak, hogy fizessenek, ha táncolni szeretnének a hölggyel. A lehetőséggel nem él a többi hozományvadász férfi, s így Daniló és Hanna kettősével ér véget a felvezető szakasz. A hölgyválasz pedig reflektálás – kapcsolódva a bevezetésben leírtakhoz – a meglévő politikai- és társadalmi helyzetre. A hölgyválasz[23] előtt a nőket szemlélik, körüludvarolják a férfiak, ám ez a helyzet fordulatot hoz. Most a nők, jelen darabban Glavari Hanna kezében van az irányítás, habár ez Daniló ügyeskedése miatt kudarcba torkollik, tehát végsősoron nem ér el vele semmilyen változást.[24]

A II. felvonást az alábbi szakaszok alkotják: (7.) táncos felvezető és a *Vilja-dal* jelenete[25]– *„Ich bitte, hier jetzt zu verweilen", „Es lebt eine Vilja*[26]*",* (8.) Hanna és Daniló kettőse – *„Heia, Mädel, aufgeschaut"*[27]*,* (9.) Marsch–Septett[28] – *„Wie die Weiber man behandelt"*[29], (10.) táncduett[30],(11.) Szerelmi kettős[31] – *„Mein Freund, Vernuft", „Wie eine Rosenknospe"*[32], (12.) második finálé – *„Ha! Ha! Wir fragen"*[33]*,* (12.a) zárójelenet[34].

Míg az első részben Hanna a meghívott, most ő ölti magára a házigazda szerepét, s üdvözli otthonában a társaságot. Az özvegy karakterének legmeghatározóbb jelenete a *Vilja-dal*, mely a későbbi adaptációkban szintén központi tánc-és dalbetét. Valencienne és Camille kettőse okozza a bonyodalmat, valamint az, hogy Camille szintén a férjjelöltek között van. A pavilonban Valencienne és Camille szerelme beteljesedik, a nagykövet leleplezi őket, de Hanna védi a feleséget, azt mondja, hogy őt láthatta a nagykövet a pavilonban.[35] Daniló féltékeny, de így már Hanna nem kételkedik abban, hogy a férfi még ennyi év után is szereti.

Az III. felvonás szerkezete: (12.b) prózai jelenet[36], (13.) táncbetét[37], (14.) sanzon – *„Ja, wir sind es, die Grisetten"*[38]*,* (14.a.) emlékek felelevenítése – *„Da geh' ich zu Maxim"*[39]*,* (15.) Hanna

---

[21] Az 1905-ös szövegkönyv szerint Danilovicsnak szlávos kiejtése van, igazi hazája pedig az orfeum. Batta András a párizsi, a londoni, a bécsi és a budapesti dzsentrik is elmondhatják ugyanazt, melyet a követségi titkár. Az orfeumvilág megjelenésével pedig az operettvilág háttérbe kerül., In: BATTA (1992) 86–87.

[22] *„A két páros, […] a »modern« és az »elmaradott«, a kötetlen-nyitott, illetve a polgári-beszűkült gondolkodás ellentétét képviselik."* In: CSÁKY (1999) 133.

[23] Kifejezetten a hölgyválasz történetére, kialakulására irányuló magyar kutatások nincsenek. Főként a paraszti társadalomban való megjelenéséről kaphatunk információt, mely jelen esetben nem releváns. Lásd például KAVECSÁNSZKI (2015) 90.

[24] Csáky szerint az 1905-ös darab utal a női egyenjogúsági mozgalmakra is, sőt gúny tárgyává teszi a nők törekvéseit e jelenet. Elemzését lásd: CSÁKY (1999) 89.

[25] A helyszínváltás, a szituáció felfejtése történik meg, valamint a *Vilja-dal*, mely e felvonás legfontosabb darabja. A színen Hanna és a kórus.

[26] LEHÁR–LEÓN–STEIN (1905) 2.

[27] Uo.

[28] A szeptettet alkotják: Daniló, Zéta, St. Briosche, Cascada, Kromow, Bogdanowitsch és Pritschitsch.

[29] LEHÁR–LEÓN–STEIN (1905) 2.

[30] Az özvegy és Daniló kettőse. In: Uo.

[31] Valencienne és Camille a színen.

[32] LEHÁR–LEÓN–STEIN (1905) 2.

[33] Valamennyi szereplőt felvonultatja a jelenet., Uo.

[34] Keringőjelenet zárja a második felvonást.

[35] A történetben egyébként a követségi dolgozók és feleségeik egytől-egyig szeretőt tartanak.

[36] LEHÁR–LEÓN–STEIN (1905) 2.

és Daniló duettje – *„Ja, was? – Ein trautes Zimmerlein*,[40], (16.) végső finálé– *„Ja, das Studium der Weiber"*[41].

Hanna a Maxim mulatót és a grizetteket varázsolja otthonába a követségi dolgozók kedvéért. A grizetteket Olga vezeti, ki egykoron szintén táncosnőcskeként dolgozik – Fifi néven – a Maximban. Még mindig nagy veszély, hogy Camille és Hanna házasságot köthet, de Daniló beszél az öveggyel: a vagyonnak Pontevedróban kell maradnia. Kiderül, hogy Hanna nem szereti a másik férfit, csak Danilót. Az asszony felfedi néhai férje végrendeletét, miszerint új házasság esetén a vagyonát – a 20 milliót – elveszti. Daniló megkéri a kezét, s ekkor fedi fel az özvegy az igazságot, miszerint a vagyon nem lesz semmis, átszáll új pontevedrói férje tulajdonába.

*A víg özvegy*ben éles határ húzható a jelentek között, ha azt vizsgáljuk, hogy pontevedrói szereplőket vagy éppen párizsi karaktereket vonultatnak fel. A pontevedrói nemzetiségű karakterek dalbetétei többségében szólók, ezáltal sokkal személyesebbek, az egyén van központban, valamint érzelmesebbek, gondoljunk csak Glavari asszony szólójára. Ellenben párizsiakat vagy a pontevedrieket és párizsiakat felvonultató részek többségében sokszereplősök, kórussal és tánckarral egészülnek ki. [42]

A történet, a dramaturgiai fordulatok megismerése után felmerül többek között az is, hogy milyen vezérszálat hagynak meg, mi kerül a fókuszba a mozgóképre alkalmazáskor.[43] Hiszen a filmoperettek új perspektívából a műfaj mögöttes tartalmát, s számos színpadon működő eszközt hatásosan kell áttranszformálniuk. Ilyen például az élő éneklés és zenekar által kiváltott hatás minőségi átformálása filmre: az élőben éneklés illúziója lehet egy megoldás. De előtte még érdemes megjegyezni, hogy az 1934-es alkotás az első angolnyelvű színházi adaptációk operettstruktúrájából inspirálódik, hiszen az 1907-es már szintén megfosztja a lokálisan értelmezhető kulturális, valamint politikai utalásoktól. A háromfelvonásos operettben a felvonások helyszíne változik (I. felvonás – Marshovia, II. felvonás – Sonia szalonja, III. felvonás – a Maxim). Míg Pontevedró – habár fiktív állam, mely a Monarchia népének politikai síkon is értelmezhető, addig a másik fiktív ország megnevezés, azaz a Marshovia alkalmazása leválik erről, nem hangsúlyos a politikai irány. Névváltozásokat is eszközölnek: Glavari Hanna, a primadonna neve Sonia Sayoda lesz, Zéta bárót Popoffként, míg Valencienne szubrett karaktert Natalia néven ismerhetjük meg. [44] A névváltozások mellett a szereplők pozíciójának módosulása és az ezzel járó funkcióváltozások is megfigyelhetők.

The Merry Widow (1934)[45] cselekménye és a műfaji sajátosságok megjelenése

Az 1934-es amerikai[46] filmoperett[47] rendezője Ernst Lubitsch, a forgatókönyvet Ernst Vajda és Samson Raphaelson jegyzi.[48] Richard Rodgers, Lorenz Hart és Gus Kahn pedig a dalszövegeket

---

[37] Uo.
[38] Uo.
[39] Színen a grizettek. In: Uo.
[40] *Lippen schweigen,* In: Uo.
[41] Finálé, mindenki a színen., In: Uo.
[42] A csoportosítva, jelenetekre lebontva elemzi ebből az aspektusból Micaela Baranello a darabot, miközben elhelyezi az „ezüstkor" operettirodalmában, és offenbachi („aranykor") sémákat keres benne. Lásd: BARANELLO (2014)
[43]Jelen esetben 20. század adaptációkat elemzek, de hasonló módszertannal találkozhatunk a George Rodostheneous által szerkesztett tanulmánykötetben, melynek címét lásd: *Twenty–Frist Century Musicals: From Stage to Screen, Routledge,* New York, 2017. A kötetben olvashatunk az *élő éneklés illúziójáról* a 21. századi filmmusicalek tekintetében.
[44] KENRICH (2014) – a letöltés dátuma: 2018. október 2.
[45] A film alapadatai: fekete-fehér, 99 perc, angol nyelvű.

fordítják le angolra.[49] Egy hollywoodi produkció elvárásaihoz, szabványaihoz alkalmazva a karaktereket és az eredeti történetet. A színpadhoz hasonlóan, a főbb szerepekre a korszak sztárjait kérik fel az alkotók: Maurice Chevalier Daniló szerepében látható, Jeanette MacDonald Sonia, az özvegy karakterének megformálója.

Elsőre szembetűnő különbség, hogy a főszereplők nevét, valamint a helyszíneket megváltoztatják. Így lesz a címszereplő Glavari Hannából Sonia – táncoslányként Fifi –, Báró Zéta Mirkó nagykövetből Popoff nagykövet[50] Az uralkodó karaktere hangsúlyosabbá válik: II. Achmed, felesége pedig Dolores királyné. A túl direkt politikai utalást pedig mellőzi ez az adaptáció – ahogy már fentebb utaltam rá –, a fiktív Pontevedró helyett egy szintén kitalált államot: a feltételezett, gúnyos utalástól mentes Marshoviát állítják központba. De azzal, hogy Marshovia is európai ország a forgatókönyv szerint, azt feltételezhetik, hogy az eredeti koncepciónak mégis vannak olyan elemei, amelyekről azt gondolják az alkotók, hogy az amerikai közönség befogadhatja. De a nyitány előtt (00:01:21–00:01:35) indokoltnak tartják, hogy térképen elhelyezzék, megmutassák a közönségnek, hogy hol is található Európán belül a kitalált ország, melyet Magyarországgal és Romániával határosnak rajzolnak meg. Itt megfigyelhető az a különbség, hogy míg egy európai filmben nem feltétlenül ügyelnek az ilyen látszólag jelentéktelen vizuális információátadásra, az amerikai közönségnek szükségszerű valamilyen „mankót" nyújtani az európai határviszonyokkal kapcsolatban, melyet nem szöveggel, a narráció eszközével, hanem képi eszközökkel oldanak meg a készítők.

A cselekmény ideje nem egyezik meg az eredetivel: 1885-öt írunk, amely előre sejteti velünk, hogy több alapelemet is megváltoztatnak az alkotók. A Maxim központi helyszín, s erősen kötődik Sonia személyéhez is, hiszen táncosnőnek adja ki magát Fifi néven. A Fifi név ismerős lehet az eredeti librettóból: Olga táncosnőként dolgozik a mulatóban, mielőtt Kromow felesége lesz, s ő használja művésznévként. Az amerikai forgatókönyvben Kromow és Kromowné nem szerepel, de Olga, Kromowné múltját Sonia jelenéhez csatolták.

Nem Párizs az első helyszín[51], hanem a fiktív állam, s az első vágóképek a marshoviai utcai katonai felvonulás. Az I felvonás 4. jelenete helyett, már az első blokknál feltűnik Daniló, s az ő személye köré szerveződik az egész jelenet. Ez ellentétben áll az eredeti koncepcióval, hiszen ott az özvegy a követségi dolgozók beszélgetésének központja, a jelenlévők őt várják, s végig az ő kegyeit keresi minden férfi. Azonban a Vajda–Raphaelson alkotópáros szakít a nőközpontúsággal, Danilót teszik központi figurává, a vonuláson felismerik a lányok, asszonyok. Sikítva, kiabálva mondják nevét, s ő élvezi helyzetét. Az özvegyet is Daniló tekintetével látjuk meg először (00:01:36–00:02:35), aki rögtön a vágy tárgyaként jelenik meg a férfi előtt. De e vágy először még csak a külső iránt éled fel benne, nem ismeri még az asszonyt. A Leó–Stein munkában a Hanna és Daniló közti egyik konfliktus alapja, hogy ismertségük régebbre nyúlik vissza. Azonban Sonia és Daniló nem ismerik egymást, ez teszi lehetővé, hogy Sonia Fifiként töltsön el egy estét a Maxim's klubban a férfival. A cselekménszál kibontásához a két félnek meg

---

[46] 1934-ben készül egy francia adaptáció is *La Veuve joyeuse* címmel, szintén Ernst Lubitsch rendezésében. A két forgatókönyv és néhol a szereplők nevei, valamint az általuk betöltött pozíciók is eltérnek egymástól.
[47] Lényegesnek tartom megemlíteni azt is, hogy a gyártók, majd a forgalmazók a musical műfaji kategóriába sorolják a művet. Ez magyarázható azzal, hogy az USA területén e zsáner ismertebb, a forgalmazás céljából indokolt a filmmusical megnevezés használata.
[48] Tcm.com (é.n.) – a letöltés dátuma: 2018. október 6.
[49] Uo.
[50] A névváltozatokat a londoni, Basil Hood által készített színpadi adaptáció (1907) librettójából veszik át az 1934-es film készítői. Az adaptáció folyamatáról, az 1905-ös eredeti és Hood-féle 1907-es változat közötti különbségekről és egyezésekről bővebben lásd fentebb, valamint BECKER (2017) 16–19.
[51] *A víg özvegy* 1905-ös helyszínválasztásáról, s arról, hogy Glavari asszony miért nem Bécsbe, hanem Párizsba megy szórakozni Batta András ír részletesen, lásd: BATTA (1992) 85–89.

kell valahogy ismerkednie. Daniló keresi az özvegy társaságát, levelét személyesen adja át a fátyolos arcú asszonynak, de a beszélgetésnek veszekedés a vége (00:05:10–00:09:05).

Háttértörténetet írnak a víg özvegy szerepköréhez, felépítik a férje elvesztése időpontjától szenzitív karakterét. Ehhez a napló olvasása és írása jelenet kapcsolódik (00:16:25–00:20:39), megtudjuk, hogy 1884. július 2-án veszíti el házastársát, azóta pedig nincs említésre méltó esemény az életében, kivéve, amely most történik vele: újra a szerelem. 1885. május 14-én találkoznak először Danilóval, a rákövetkező napokban – 1885. május 15–18. – próbálja feledni a marshoviai katonát. Megunja a bánatot, Párizsba készül mulatni, ismerkedni, mely hirtelen tettének sajtóvisszhangja lesz a kis államban, ugyanis a leggazdagabb özvegy – Marshovia tehénállományának 52%-a az ő tulajdonában van –, félnek, hogy vagyona külföldre kerül, ha ismételten megházasodik Szintén változás, hogy a helyszínek Marshovia – Párizs – Marshovia sorrendben következnek, ezzel is keretet adnak a filmalkotásnak. Valamint, hogy Leó–Stein páros az özvegy vagyonaként 20 milliót emleget, itt viszont konkrétabb a férj hagyatéka (az ország tehénállományának 52%-a). Következésképpen, sokkal árnyaltabb, kidogozottabb az özvegy szerepköre – ahogy említettem már –, háttértörténete, ellentétben azzal, hogy az eredeti összetett cselekmény leegyszerűsítve jelenik meg. A néző számára logikusan következnek a jelenetek egymás után, időben tudjuk meg a releváns információkat, melyeket össze tudunk kötni egymással, így komplex képet kapunk a Daniló és Sonia előéletéről, érzelmi világáról és nem utolsó sorban a jelenéről.

Daniló II. Achmed, az uralkodó feleségével, Dolores királynéval folytat szerelmi viszonyt, melyet – véletlenül csupán – leleplez a férj (00:26:00–00:31:45). A börtöntől megmenekülhet, ha vállalja, hogy Párizsba utazik, ahol elcsábítja a gazdag özvegyet a pontevedri nagykövet, Popoff segítségével. Daniló első párizsi estjén a Maxim klubba készül, melyet Sonia is megtud – ablaka nyitva, behallatszik a férfi éneke a Maxim lányokról –, s a rá váró hat hozományvadász férfivel közli, hogy bizony ő a mulatóba készül. E klubban találkozik először a nagykövet és a csábításra felkért Daniló is, megbeszélünk a későbbi bál részleteit (00:37:00–00:40:00).

Fentebb már utaltam arra, hogy a két főszereplő e történetváltozat szerint nem alkot egy párt a múltban, a Maxim klub előtt is csak kétszer látja – az arcát pedig sosem a fátyol miatt – Daniló a hölgyet. Az özvegy felismeri a nők bálványát, mindegyik lány külön-külön üdvözli Danilót (00:41:55–00:43:30), aki őt is táncoslánynak nézi. Sonia elkezdi játékát, ezen az éjszakán Fifit játssza, egy Maxim-lányt. A szerep megformálásához a könnyűvérű nők eszköztárából dolgozik: flörtöl más asztalnál ülő férfiakkal, pezsgőt rendel, de a határokat mégsem ő lépi át. Daniló privát szobát rendel kettejüknek – tréfásan, cipőjét elcsenve csalja fel az asszonyt (00:47:00–00:48:10) –, mely a továbbiakban fontos tánc- és daljelenetek központi helyszíne lesz.

Megtörténik a helyszínváltás, hiszen Daniló és az özvegy már a követségi bálon találkoznak egymással (01:08:27). A számonkérést és veszekedést beszélgetés követ (01:08:30–1:10:30). Daniló szerelmet vall az özvegynek, a megváltozott pozíciók miatt már nem hisz a férfinak. Az előző esti dal-és táncbetét ismétlőtő motívum (1:12:51 – 11:15:25), melyet az operett sajátosságai fejezetben fejtek ki bővebben. Ugyanakkor a cselekmény szempontjából a boldog befejezést sejteti a jelenet, a kertben Sonia végre elhiszi, hogy a férfi szerelmes, s nem csak a vagyonát szeretné megkapni, mint a többi udvarlója (1:18:45). A második dramaturgiai csavar az a Daniló és Popoff közti párbeszéd, melyből kiderül a gazdag özvegy számára, hogy kettejük házassága előre eltervezett. Daniló, hogy bizonyítsa szerelmét, eltörli az eljegyzést, de az özvegy mégsem bocsájt meg.

Ha megfigyeljük a cselekmény részleteit, akkor kiderül, hogy az 1905-öshöz hasonlóan az 1934-es változat szintén hordoz egyféle rejtett agressziót, s nemcsak a csillogó világot mutatja be, hanem kontrasztba állítja az orfeumi létet a diplomáciai ügyeskedésekkel, a Maxim-hölgyek

kiszolgáltatottságával, vagy akár azzal, hogy a filmoperettben Danilót börtönbe kerül Marshoviában. Tárgyalása inkább hasonlít egy amatőr kabaréjelenetre, mint egy valódi bírósági eljárásra. Ugyanakkor, ezúttal Sonia kezdeményez, megjelenik (01:28:15), Daniló védelmében jár el, de a férfi bűnösnek vallja magát. Börtönbüntetése szintén komikus, hiszen ki-be járkál fogdájából. A tárgyalási szakasz, majd a börtönjelenet – némileg ügyetlenül – kezdi el feloldani *A víg özvegy* komolyságát, majd a *happy end* – Sonia bemegy szerelméhez a börtönbe, összezárják őket, zenészeket hívnak (visszatérő dalbetét), pezsgőt küldenek be, gyűrűket adnak nekik, papot hívnak – teljesen háttérbe szorítja a magánéleti síkon kívüli szegmenseket.

A narráció és a történet időbelisége is a narratív vizsgálat közé tartozik.[52] Jelen film történetének ideje pontosan behatárolható, hiszen lineáris a történetvezetés, mely szintén a befogadói szinten hangsúlyos. Az ilyen narratívák befogadásakor az egymásutániságot általában ok-okozati viszonyban értelmezi a filmnéző.[53] A narráció képi síkon történik meg, nem igazából a dialógusok, a helyszínváltások helyettesítik a színészi narrációt e verzióban.

A táncbetétek[54] ábrázolási módja nem feltűnően különbözik a teátrális előadástól, azonban a darab dalanyagának töredéke kerül felhasználásra (például az *O, Vaterland, a Wie die Weiber man behandelt*, a *Vilja-lied*, a *Damenwahl* és a Hanna – Daniló *Lippen schweigen* duettje). A filmbe csak a „slágerdalok" kerülnek be, az átkötő, a cselekmény szempontjából másodrangú tánc- és daljelenetek a szelektálás során kikerülnek a forgatókönyvből. Jelen írásban kitérek – a *Vilja* kivételével – a főbb blokkokra: Daniló Maxim „belépője" – eredetileg az I. felvonás 4. blokkja – (00:41:57–00:43:29), melyben a női nem kerül központba, a lányok körbefogják a férfit, mely kapcsolódik a nyitányhoz, ahol a katonai felvonuláson a marshoviai lányok és asszonyok felismerik a vágyott férfit. A Maxim berendezése a korabeli mulatók sémaszerű felépítését követi: táncparkett, páholyok, valamint meghitt beszélgetésekre alkalmas asztalok. A többszintes épületben pedig privát szobákat is bérelhetnek az urak, ahol kanapét, s szintén asztalt találunk. Díszítettsége, a függönyök, a tapéta minták emlékeztetnek a színházi páholyok kinézetére.

A hölgyválasz a színpadi változat – eredetileg az I. felvonás 5. szakasza – funkciójához képest teljesen más szerepet tölt be, helyszíne a Maxim. Itt kerülik a bármiféle politikai utalást, csupán a párbeszéd és a fizikai kontaktus újbóli felvételére használja Fifi (Sonia). A privát helyiségben kettesben vannak, Fifi a csók elutasítása (00:50:03) után a táncot használja eszközül, hogy megteremtse az intim hangulatot. Fifi nem fogadja el a férfi nemleges válaszát, egyedül kezdi betáncolni az egész szobát, míg Daniló nem csatlakozik hozzá a keringőhöz (00:52:20–00:54:00), melyet egy csók zár le (00:54:01–00:54:10). A *Lippen schweigen* dalt központi motívumnak teszi meg, mely eredetileg a III. felvonás 5. blokkja.[55]

A báli jelenet (1:12:25–1:15:25) táncának elsőszámú funkciója kétségkívül esztétikai. Ezt segítik a kameraállások, de a báltermi tükrök ötletes felhasználása (1:13:50–1:14:20) a látványosság fokozása érdekében. Lehengerlő látvány a Sonia és Daniló párosa egyedül, felváltva azzal, amikor a többi bálozóval együtt láthatjuk őket a táncparketten. Visszatérő zenei anyag[56] – Fifi karaktere is erre táncol a Maxim privát szobájában –, a Sonia–Daniló zenei- és táncszimbóluma lesz, keretként funkcionál. E jelenet nemcsak a *Damenwahl* – eredetileg I. felvonás 5. jelenet – zenéjét, hanem visszatérő motívumként a Hanna – Daniló kettősének – III.

---

[52] FÜZI–TÖRÖK (2006) – a letöltés dátuma: 2018. október 28.
[53] Az eredeti, Barthes-idézet így hangzik: *„ami valami után jön, az a történetben úgy olvasódik, mint annak okozata"*., In: FÜZI–TÖRÖK (2006) – a letöltés dátuma: 2018. október 28.
[54] A 1934-es változat koreográfiájáért felelős Albertina Rasch., In: Tcm.com (é.n.) – a letöltés dátuma: 2018. október 6.
[55] Lásd fentebb: (15.) Hanna és Daniló duettje
[56] A mulató, a nagykövetségi bál és a börtönjelenet visszatérő anyaga.

felvonás 5. jelenet – dalblokkját használják fel, mely a táncjelenetek központi dallamává válik, s végigkíséri az özvegy és Daniló szerelmének alakulását. Habár az operett is visszatérő zene- és táncbetétekkel operál, filmen mégsem oly változatos palettát mutatnak be. Ez azzal magyarázható, hogy a filmidő nem engedi meg – legalábbis a készítők végterméke alapján erre következtethetünk – a gazdag dallam-és mozgásvilág bemutatását, s a leegyszerűsített történetben kevesebb szereplőhöz kevesebb motívum és funkció társul, mint az 1905-ös színpadi alkotásban.

A stúdiódíszlet és a korhű kosztümök, a kiegészítők a színpadi díszletre emlékeztetik a befogadód. Tehát *a jelenetek olyanok, mint a színpadra elképzelt jelenetek*[57] , mely a különböző zenés-táncos jeleneteknél és a marshoviai katonai felvonulásoknál a leglátványosabb. A díszletnek illúziót keltő hatása van, de mégsem művi, jól illeszkedik a kosztümökhöz, továbbá ráerősít – fentebb említem, hogy a sémaszerű jelmezek miatt nem tud újat mutatni e téren a film – a műfaj többi összetevőjére. Az énekblokkoknál végig az élő éneklés illúzióját keltik, melyre a zenekar vagy egy-egy prímás jelenléte erősít rá vizuálisan. Végezetül kiemelném, hogy az MGM által gyártott alkotás teremti meg a szabványt a jövőbeli musicalek számára.[58]

Összegzés

Az 1934-es film kevésbé komplex – az eredetihez képest – cselekményt visz vászonra, hiszen a szerelmi viszonyok ábrázolását, bemutatását ténylegesen egy páros, az özvegy és Daniló kettősére redukálják. Továbbá kiemelném, hogy az operett menedéket kínál a mindennapok gondjai elől, azonban e funkció nem feltétlenül teljesül az eredeti színpadi változatban[59], míg a filmadaptációban a rendkívül érzékeny, direkt utalásokból kevesebbet találunk. Egyrészt a befogadói oldal helyzetét könnyítik meg, másrészt az adaptáció előzőekben felvázolt kerettörténete alapján nem indokolt, hogy olyan elemeket tartalmazzon egy közönségfilmnek szánt produkció, melyek nehezítik az elsődleges azonosulást. Márpedig, ha több azonos karakterrel dolgozik egy produkció[60], akkor az megoszthatja a néző oldalt, e zsáner pedig a könnyű interpretálást helyezi előtérbe.

Az elemzés során arra tettem kísérletet, hogy rávilágítsak arra, az 1905-ös operettszerkezet az eredeti koncepció átformálásával és a lokálisan értelmezhető kulturális referenciák elhagyásával, ugyanakkor az operettspecifikumok alkalmazásával *A víg özvegy* meséje alkalmas arra, hogy globálisan értelmezhető kulturális referenciákkal ruházzák fel a filmkészítők és a klasszikus hollywoodi narratíva sémáját kövessék. Így pedig Beöthy László színiigazgató[61] állítólagos 1905-ös kijelentése pedig megkérdőjelezhető, miszerint ez a darab előadhatatlan[62], hiszen a 20. század folyamán számos filmadaptáció készül a Lehár-operettből.

---

[57] Keszeg Anna Keleti Márton rendező 1937-es *Torockói menyasszony* című filmjével kapcsolatban írja a következőt, mely párhuzamba állítható a jelen írásban vizsgált filmadaptáció látványelemeinek jellemzőivel: *„a jelenetek szintén színpadra elképzelt jelenetek: a darabot nyitó és záró táncjelenetek […]”*, valamint a gyors helyszínváltozásos jelenetek, melyek az osztott színpadi megoldásokra emlékeztetik a nézőt., In: KESZEG (2015) 64.

[58] SENNWALD (1934) – a letöltés dátuma: 2018. október 4.

[59] Gondolhatunk többek között arra, hogy a *happy enddel* is váratják a közönséget, valamint az állandó politikai és társadalmi párhuzamok felszínen tartják a valóságot, a kikapcsolódás, a gondok kizárásának funkciója háttérbe szorul.

[60] Az 1905-ös történet bár nem egyforma súlyú szerepeket, de azonos szerepköröket tartalmaz. Ezt redukálják le egy-egy karakterre az adaptációkban.

[61] Beöthy munkásságáról bővebben, lásd: SCHÖPFLIN (1929) 169–170.

[62] Beöthy mondását többen, sokféle szófordulattal lejegyezték. Például lásd: GÁL (2004) 23.

Felhasznált irodalom

BATTA András (1992): *Álom, álom, édes álom… Népszínművek, operettek az Osztrák – Magyar Monarchiában*, Corvina Kiadó, Budapest

BARANELLO, Micaela (2014): *Die lustige Witwe and the Creation of the Silver Age of Viennese Operetta*, In: *Cambridge Opera Journal*, 26. évf., 2. szám

BECKER, Tobias (2017): *Globalizing Operetta before the First World* War, In: *Opera Quarterly.* Winter2017, 33. évfolyam, 1. szám, 7– 27.

CSÁKY Móric (1999): *Az operett ideológiája és a bécsi modernség. Kultúrtörténeti tanulmány az osztrák identitásról,* Európa Könyvkiadó, Budapest

FÜZI Izabella–TÖRÖK Ervin (2006): *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*,URL:http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20(E)/index.html – a letöltés dátuma: 2018. október 28.

GÁL Róbert (2004): *Túl az Óperencián… Kálmán Imre regényes élete*, K.u.k. Kiadó, Budapest

HANÁK Péter (1997): *A bécsi és a budapesti operett kultúrtörténeti helye*, In: *Budapesti Negyed*, V. évf., 2–3. szám, URL: http://epa.oszk.hu/00000/00003/00014/hanak.htm – a letöltés dátuma: 2018. október 6.

KAVECSÁNSZKI Máté (2015): *Tánc és közösség. A társastáncok és a paraszti tánckultúra kapcsolatának elmélete bihari kutatások alapján*, DE Néprajzi Tanszék – Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen

KENRICH, John (2004): *The Merry Widow 101 – History of a Hit: Part II.*, URL: http://www.musicals101.com/widowhist2.htm – a letöltés dátuma: 2018. október 2.

KESZEG Anna (2015): *A holdbéli völgy képzelete*, Erdélyi Múzeum Egyesület, Kolozsvár

LEHÁR, Franz – LEÓN, Victor – STEIN, Leo (1905): *Die lustige Witwe,* Wien

Internetes források

SENNWALD, Andre (1934): *A Lubitsch Production of Merry Widow,'With Jeanette MacDonald and Maurice Chevalier*,

URL:http://www.nytimes.com/movie/review?res=9407E2DC173CEE32A25751C1A9669D946594D6CF – a letöltés dátuma: 2018. október 4.

Tcm.com (é.n.): *The Merry Widow*, URL: http://www.tcm.com/tcmdb/title/14840/The-Merry-Widow/ – a letöltés dátuma: 2018. október 6.

Film

The Merry Widow (1934), rendező: Ernst Lubitsch, forgalmazó: Metro–Goldwyn–Mayer