

KOROK ÉS OPERETTEK

MORITZ CSÁKY

Az operett az 1900-as évek tájékán *Egy kultúrtörténeti értelmezés kísérlete*

„Ne tessék elütni a dolgot avval, hogy itt operett szól hozzánk, édes, naiv és bolondos. Az operett voltaképpen a legkomolyabb színpadi műfaj, a legszebb és legszabadabb, mellyel királyokat üthetünk veszedelem nélkül nyakon, s mely tartalmas, ötletes, újtáni vágyó lelkekben születve, többet rombolhat e korhadt világból s jobban készítheti a jövődő jobbat – öt parlamenti obstrukciónál ...”

Ady Endre¹

Az operetről alkotott vélemények mindig is rendkívül ambivalensek és ellentmondásosak voltak, s így maradt ez mind a mai napig. Egyrészt, a statisztikai vizsgálatok világos képet mutatnak: az operett-előadások Németországban és Ausztriában még mindig a leggyakrabban látogatott színpadi produkciók közé tartoznak. Másrészt, az operett haláláról beszélnek, s halottnak is nyilvánítják: színházi emberek, zenetudósok, kritikusok, s nem utolsósorban értelmiségiek, akik egy Karl Kraus², Hermann Broch³ vagy Theo-

¹ Ady Endre: *Péntek esti levelek*. Válogatta: Varga József. Zeneműkiadó: Budapest, 1975, 28. (A hétről. In: Nagyváradi Napló, 1903. 10. 5.), Ady, a magyar modernitás egyik legjelentősebb képviselője, az operettet egyáltalán nem kritikátlanul nézte, ugyanakkor rejtett társadalmi funkcióját felismerte.

² A bécsi modernitás szigorú kritikusa, Karl Kraus (1874–1936) a kortárs bécsi operettet „a színpadon komolyan vett értelmetlenség”-nek nevezte: „A kényszer, hogy a zenei börlészek létét igazolják, megteremtette a szalonoperett borzadályát, amely *A denevér* jelentette csúcstól – minden rossz ősforrásától – *Az operabál* középszerűségén át vezetett a *Víg özvegy* szellemi elhalásához.” Kraus, Karl: Grimassen über Kultur und Bühne. [Grimaszok kultúráról, színpadról] *Die Fackel* [A fáklya], 10. évf. 270–271. szám, 1919. január 19.

³ A második világháború után Hermann Broch (1886–1952) a kötelező érvényű értékrendszer elvesztésében vélte fölfedezni Európa politikai-morális összeomlásának, a fasizmusok és a nemzetiszocializmus katasztrófájának magyarázatát, amely már fiatal korában, az 1900-as évek „értékvákuumában” érzékelhető volt Bécsben. A művészet és irodalom mellett Broch számára épp az operett volt erre az egyik példa: „Egy akut értékvákuumban lévő, muzeálissá

dor W. Adorno⁴ nyilvánvalóan nem indokolatlan ítéletét tették – részben a fent említettek 68-as epigonjaiként – magukévá, s nem hajlandóak azt a konkrét, korszaktól függő tudásszociológiai kontextust figyelembe venni, amelyben az efféle ítéletek születtek, arról nem is beszélve, hogy azokat új kérdés- és problémafelvetésekkel módosítanák. A következő megfontolások tehát olyan aspektusokra koncentrálnak, amelyek lehetővé teszik, hogy az operettet egy mindeddig szokatlan perspektívából vizsgáljuk meg.

A művészet egyetlen műfaja sem határozható meg csupán immanens kritériumok alapján, hanem mindenekelőtt átfogó szociális-gazdasági, politikai és társadalmi-kulturális összefüggések produktumának kell tekinteni. Az újabb kultúrtörténeti, illetve kultúratudományos vizsgálatok az efféle szemléletmód olyan elméleti és módszertani eszköztárát alakították ki, amely az operett elemzésére is használható, s ezzel hozzájárulhat, hogy ezt a műfajt is kicsit másképpen, a megszokottól eltérően közelíthessük meg. Valóban kiindulhatunk abból, hogy a városi kulturális élet századfordulós térhódítása miatt az operett bizonyos meghatározott urbánus társadalmi rétegek kulturális önértelmezése lehetett. Ezt a feltételezést támasztja alá, hogy az 1918 utáni társadalmi átalakulással, azaz a városi lakosság kollektív tudatának fokozatos módosulásával az operett relevanciája is csökkenni kezdett. Az operett éppen azt a társadalmi réteget veszítette el, amelynek terméke volt és amelyhez mondanivalóját intézte. A századforduló táján azonban a városi miliő reprezentatív kultúrájának – zene, színház, irodalom – szerves része volt. Az operett mint szó-rakoztató zenés színház a városi lakosság színvonalas szórakoztatásának egyik legkedveltebb formája volt. Az operett iránti nagy keresletet statisztikailag is lehet igazolni keletkezése, a 19. század ötvenes éve óta. Bécsben 1858 és 1938 között nem kevesebb mint 1073 eredeti operettbemutató volt. A csúcspont 1910 körül érke-

vált városnak semmi lényegi köze nincs többé egy olyanhoz, amely viharos érték-mozgást él meg (Párizs). Egy provinciális nép pedig más jellemzőkkel bír, mint egy világvárosi, tehát másfajta művészetet is produkál. Ez éppen a népies művészet esetében tűnik fel. Ha összehasonlítjuk azt a három operett-típust, amelyeket Offenbach, Sullivan és Johann Strauss testesítenek meg, akkor ez utóbbiból a másik kettőhöz képest hiányzik mindenféle szatirikus tendencia: az ironikus jelleg ... maradéktalanul eltűnt, semmi nem maradt meg, csupán a vígopera és annak részben szeretetreméltó, részben ócska romantikájának merő idiotizmussá silányult másolata ... így vált az operett Strauss által létrehozott formája specifikus vákuum-termékké ... későbbi világsikerét egyenesen a világ föltartóztathatatlanul növekedő értékvákuumba süllyedésének menetel-jeként értelmezhetjük.” Broch, Hermann: *Hoffmanstahl und seine Zeit*. [Hoffmanstahl és kora.] (1947–48). In: Ugyanő: *Schriften zur Literatur 1: Kritik*. [Irodalmi írások, 1. Kritika.] Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1975. 152–153.

⁴ Vö. Adorno, Theodor W.: *Leichte Musik*. [Könnyűzene.] In.: Ugyanő: *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*. [Bevezetés a zeneszociológiába. Tizenkét elméleti előadás.] Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1980. 35–54. Adorno többek között az „operett Johann Straussból levezetett könnyűzenéjének idiotizmusáról” beszél. (48.)

zett el, a legtöbb operett, 51, 1911-ben került színre. Az első világháború után erősen csökkenő tendencia következett (1927-ben még 16, 1928-ban 8, 1936-ban 6, 1938-ban pedig már csak 4 ősbemutatót tartottak).⁵ Az operett iránti nagy lelkesedést gyakran azzal magyarázzák, hogy olyan korszakban nyújtott fontos szórakozási lehetőséget a városi lakosságnak, amikor a mai mindennapok zenei tömegszórakoztatása (hanglemez, rádió, mozi) még nem, vagy épp csak kezdetlegesen létezett. De ez még nem elegendő az operett széleskörű elterjedésének magyarázatára. Minden szórakozási lehetőség elterjedése elsősorban attól függ, hogy akik szeretik, azok vele, illetve tartalmával mennyire azonosulnak. Az operett befogadását tekintve joggal indulhatunk ki abból, hogy széles publikum azonosult vele, ami ugyanakkor előfeltételezte, hogy olyan tartalmakat tematizált, amelyek a befogadók számára jelentéssel bírtak. E tézist más is alátámasztja. Később érinteni próbálom, hogy éppen azok az operettek arattak nagy sikert, amelyek tartalma megfelelt a közérdeklődésnek. Mások, amelyek nem feleltek meg e várakozásnak, kevésbé voltak sikeresek. Ebből a szempontból az operett tisztán szórakoztató funkciója mellé társadalmi szerep is társult. Ezt tisztázandó, segítségünkre lehet, ha a kultúra fogalmát nem szigorúan, nevezetesen a reprezentatív kultúrára értjük, hanem tágabb értelemben. Elemek, kódok, szókészletek olyan együttesét értem ezen, amelyekkel egy társadalom individuumai egymással verbálisan és nonverbálisan érintkeznek. A kultúra tehát magában foglalja a teljes kommunikációs rendszert, amelyben számtalan szó, szimbólum, jel található, melyek egymásra vonatkoztatva „modellt” képeznek, amelynek segítségével az emberek egy adott társadalmi kontextusban, egészen a mindennapokig, orientálódni képesek. Ezen elemek egymásra, illetve egymáshoz vonatkoztatása, valamint a kódok specifikus konfigurációjává való összekapcsolódása sokszínű és rendkívül bonyolult lehet, ami megmagyarázza egy efféle rendszeren belüli kommunikációs szintek sokféleségét. Az emberek ugyanis nem csupán egy konkrét, beszélt nyelven értetik meg magukat egymással, hanem a nyelven túl bizonyos gesztuskészlettel, ismert szimbólumokkal, amelyek a szokásokból erednek, konkrét mindennapi tradíciókkal, mint például az ételek meghatározott egymásutánisága, vagy jelekkel, amelyeket gyermekként tanultak legszűkebb családjukban, és egész életükben használnak. Ha egy ilyesfajta kommunikációs rendszerben bizonyos elemeket különösen gyakran használnak, tehát nagyon erős gyökerekkel bírnak az individuumok és társadalmi csoportok tudatában, például ha szólásmondások vagy metaforák gyakorta előbukkannak a szóhasználatban, ha bizonyos stílusjegyek dominánsan fordulnak elő, hogy konkrétak

⁵ Hadamowsky, Franz – Otte, Heinz: *Die Wiener Operette. Ihre Theater- und Wirkungsgeschichte.* [A bécsi operett. Színház- és hatástörténet.] Bellaria: Wien, 1947. 372–427.

legyünk, zenei vagy színházi formák vagy műfajok egy bizonyos korban társadalmilag különösképp elterjedtek, akkor kiindulhatunk abból, hogy olyan szimbólumokról van szó, amelyek az individuumok és társadalmi csoportok számára különös identifikációs relevanciával bírnak. Egy olyan kulturális jelenség elfogadottsága, amilyen az operett, tehát bizonyosan összefügg azzal is, hogy olyan elemeket, szókészletet használt, amelyet a társadalmon belüli megértést elősegítették és ezzel a „kultúra szövegének” részét képezték. Ebből a szempontból tehát az operett is a kommunikációs diskurzus egy platformja volt, amelyen vidám-pihentető, ugyanakkor tréfás és kritikus-perszifláló módon tárgyalták azoknak az embereknek az örömeit és vágyait, gondjait és mindennapi bánatait, akik legszorgalmasabb látogatói voltak.⁶ A következőkben igyekszem ezt közelebbről is megvilágítani.

A 19. század gazdasági és technikai változásai (iparosodás, modernizálódás) a városok gyors kiépüléséhez vezettek. E városokban az életkörülmények nagyon hasonlóak voltak, vagyis létrejött egy életvilág, amely minden városban azonos vagy legalábbis összevethető volt. A városi milió kialakulása, az új közlekedési eszközök és technikai kommunikációs formák, mint a városi közlekedés, a távíró, a telefon vagy a sajtó, az egységesülő kereskedelmi- és bankélet, a bevásárlóközpontok (passzázsok), irodaházak és a mindennapi élet szokásai (lakáskultúra, ruházat, étkezési szokások, zene) minden európai városban analóg módon fejlődtek és a városiaknak analóg életfeltételeket is teremtettek, amelyek garantálták összetartozásukat, következőképp a mentalitást is alakították. Ezek szerint tehát a városlakók az ugyanazon vagy hasonló modellek olyan arzenáljával, a kulturális kódok olyan sokaságával, egy olyan nonverbális „nyelvvél” rendelkeztek, amelyeket nem csupán egy adott város, például Bécs, hanem a legkülönbözőbb városok lakói is értettek. Ezen analóg mentalitáshorizontnak nem csupán analóg, összehasonlítható recepciós módok feleltek meg (hasonló olvasási szokások, hasonló művészeti vagy zenei ízlés, azonos vagy hasonló étkezési szokások), hanem a kulturális produkció megegyező vagy hasonló módozatai is. A városok tehát egy föléjük rendelt kommunikációs rendszerben voltak, regionális és összeurópai hálózatot képeztek, amelyen belül a gazdasági és kulturális termékek körforgása zajlott.⁷ Meglepő, hogy az efféle csere milyen gyorsan történt: a korai Offenbach-operetteket már 14 nappal a Bouffes Parisiens-ben tartott párizsi bemutató után bemutatták a bécsi Carl-Theaterben.

⁶ Szabolcsi Miklós: *A clown, mint a művész önarcképe. Esszék.* Corvina: Budapest, 1974.

⁷ Vö. Kokorz, Georg – Mitterbauer, Helga: *Im Netzwerk der Kulturen. Die Zentraleuropäische Moderne als Schnittpunkt kultureller Transferprozesse* [A kultúrák hálózatában. A közép-európai modernitás mint a kulturális transzferfolyamatok metszéspontja.] In: Csáky, Moritz – Kury, Astrid – Tragatschnig, Ulrich (szerk.): *Kultur, Identität, Differenz. Wien und Zentraleuropa in der Moderne.* [Kultúra, identitás, differencia. Bécs és Közép-Európa a modernitásában.] Studien-Verlag: Innsbruck – Wien – München – Bozen, 2004. 397–421.

Mindazonáltal a modernizáció egyenlősítő tendenciája mellett jelentkezett egy belső társadalmi differenciálódás is („vertikális differenciálódás”), ami a gazdasági termelési módok szaporodásának és különválásának, valamint az egyre nagyobb áruválasztéknak volt az eredménye. Azokban a városokban, ahol az új áru-termelés nagy része zajlott, ez a fajta új társadalmi differenciálódás különösképp egyértelműen volt látható és érzékelhető. A lakosság társadalmilag differenciált környezetben mozgott, változások, „idegenségek” közepette találta magát, az egymásra rakódó és egymással konkuráló kommunikációs rendszerek terében élt, ami az azonos urbánus kódolás („nyelv”) ellenére megnehezítette a megértést, és a helyzetet a városi centrumokban válságokkal és konfliktusokkal terheltnek tüntette fel. Számos kísérlet született az ebből a helyzetből való kimenekülésre vagy annak meghaladására. Társadalmi programok és utópiák ígértek egységes, harmonikus társadalmat, a nemzeti ideológia pedig azzal kecsegtetett, hogy a társadalmi differenciálódást egy új, nemzeti kollektív identitás konstrukciója révén haladja majd meg. De éppúgy léteztek a válságos és konfliktusokkal terhelt állapotból való kimenekülés mozgalmai is, valamint az új realitás előli elzárkózás tendenciái is. A bohém, a korzózó vagy a dandy figurája, akit Charles Baudelaire írt le, az irodalmiságba beleidegenedett reakciós módokat reprezentálja, amelyek révén az egyes ember e situációt megtagadta.⁸ A kusza városi mindennapokból való menekülés másik útját a szórakozás kínálta, amely egyre inkább kommerszé vált és több szórakoztatóipari üzletág produkálta, irányította. A nagy fogyasztói igény kielégítésére nem csupán a szórakoztatás legkülönfélébb új formái alakultak ki, hanem az egyre erőteljesebb kereslet hatására valóságos szórakoztatóipari műhelyek jöttek létre, amelyek egyre gyorsabban állították elő és dobták piacra termékeiket. A szórakozásba történő menekvés csakugyan a városi lakosságnak a saját állapotára való másfajta reakcióját jelezte: kísérlet volt a mindennapok fragmentáltsága előli menekülésre, még ha csak néhány órára is, de eszköze volt a talán az életmódból következő „melankólia” leküzdésének is. Az együttesen konzumált szórakozásnak emellett identitást nyújtó funkciója is volt. A „modern” zenés szórakoztató színház, az operett, amely urbánus jelenség volt, ugyancsak ebbe a fejlődésbe illeszkedett. Létrejött a 19. század közepén ugyan egyrészt régi példák és előképek (opéra comique, vaudeville, vígjáték, vásári bohózat, népszínmű) adaptálásában és továbbfejlesztésében gyökerezik; gyors

⁸ Benjamin, Walter: *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. [Charles Baudelaire. Egy lírikus a kapitalizmus fénykorában.] In: Ugyanó: *Gesammelte Werke*. I/2 [Összegyűjtött művei, I/2.] Szerk.: Tiedemann, Rolf – Schweppenhäuser, Hermann. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1990.³ 509–690.

elterjedése viszont azoknak a specifikus kondícióknak volt köszönhető, amelyeket a modernizáció társadalmi-gazdasági változásai idéztek elő.

Az operettet tehát összességében az összeurópai gazdasági és társadalmi változások produktumának tekinthetjük. A műfaj egységessége ellenére különbségek is kimutathatók, amelyeket további tényezők határoztak meg. Ezt az úgynevezett bécsi operett példáján mutathatjuk be. A közép-európai régióban, illetve a dunai monarchiában mindig is megtalálható volt az egymással konkurráló és egymásra épülő kulturális kommunikációs terek sokasága, ami a régió etnikai, nyelvi és (szorosabb értelemben vett) kulturális pluralitásának vagy heterogenitásának volt köszönhető. A társadalom már említett vertikális differenciálódása mellett, amit a modernizáció idézett elő, a térségben létezett a társadalom hagyományos etnikai-kulturális differenciálódása („horizontális differenciálódás”) is. A Monarchia városai, amelyek a közelebbi vagy távolabbi környékről történő bevándorlás révén igen gyorsan növekedtek, visszatükrözték a régióra jellemző heterogenitást. A kódok, elemek, amelyek révén e városokban a kommunikáció folyt, az etnikailag-kulturálisan heterogén környezetből származtak és a folyamatos bevándorlás miatt állandóan gazdagodtak. Ezek azok az idegenszerűségek, idegen elemek, amelyeket a városi tér sűrűjében élő emberek ugyan tudatosan észleltek és gyorsan be is fogadtak, s amelyek ugyanakkor kényszerítették őket, hogy naponta foglalkozzanak velük, továbbá megteremthették azt az érzetet, hogy olyan konfliktushelyzetben élnek, amelyből nincs kiút. Ezek az etnikai-kulturális heterogenitáson nyugvó kollektív bizonytalansági tényezők támogatták és erősítették azt a bizonyos fragmentáltságot, amely a modernizáció következménye volt. A kódok, elemek, a szókészletek, amelyek révén a kommunikáció zajlott, tehát nem csupán sokféle eredettel bírtak, hanem mintegy kettős komplexitással is; ezek okozták a kollektív és individuális identitás azon krízisét, amely Bécsben, Budapesten és a monarchia többi városában különösen egyértelműen jelentkezett.⁹

⁹ Vö.: Csáky, Moritz: *Multicultural Communities: Tensions and Qualities. The Example of Central Europe*. [Multikulturális közösségek: feszültségek és minőségek. Közép-Európa példája.] In: Blau, Eve – Platzer, Monika (szerk.): *Shaping the Great City. Modern Architecture in Central Europe 1890–1937*. [A nagyváros kialakulása. Modern építészet Közép-Európában, 1890–1937.] Prestel: München – London – New York, 1999. 43–45.; Csáky, Moritz: *Gedächtnis, Erinnerung und die Konstruktion von Identität. Das Beispiel Zentraleuropas*. [Emlékezet, emlékezés és az identitás konstrukciója. Közép-Európa példája.] In: Bosshart-Pflüger, Catherine – Jung, Joseph – Metzger, Franziska (szerk.): *Nation und Nationalismus in Europa. Kulturelle Konstruktion von Identitäten*. [Nemzet és nacionalizmus Európában. Az identitások kulturális konstrukciója.] Huber: Frauenfeld – Stuttgart – Wien, 2002. 25–49.; Csáky Móric: A közép-európai modernség kritériumai. *Aetas*, 2001, 3–4. 103–114.

Az ennyire komplex városi rendszerben a kommunikációs formák ezéért rendkívül instabilak voltak. Az új etnikai-kulturális elemekkel való folyamatos bővülést zavarónak és destabilizálónak lehetett érezni, amivel egészen a nemzeti ideológiáig terjedő holisztikus koncepciókat szegeztek szembe az összhangban lévő társadalom konfliktusai megoldásának ígéretével. Ettől eltekintve a pluralisztikus helyzet a társadalmi, politikai vagy művészeti kapcsolatok egy specifikus válfaját is létrehozta. Idetartoznak a speciális megértések hétköznapi jelenségei. Az összeurópai és összregionális eredetű ételkínálatok (kódok) sokaságának cirkulációja és esetleges összekapcsolódása hozta létre például a jellegzetes bécsi illetve budapesti konyhát. A sokféle tematikus és zenei elem cirkulációja a zenés szórakoztató színház szintjén is kifejtette hatását. A bécsi operett ennyire heterogén városi publikum általi nagy elfogadottságának illetve közkedveltségének bizonyára az volt az oka, hogy olyan zenei nyelvet használt, amelyet az etnikailag-kulturálisan heterogén városi közönségtől kölcsönzött, és olyan etnikai-kulturális kódok sokaságával argumentált, amelyeket a legkülönbözőbb etnikai-kulturális eredetű befogadók is képesek voltak dekódolni. A kultúratudományos elemzésnek pontosan a bécsi operett ezen komplexitását kell figyelembe vennie: egyes elemeinek eredeti társadalmi-kulturális összefüggéseikbe való „rekontextualizálása” és az operett által tartalmazott számos „idegen elem” analízise révén nem csupán abba a kulturális szövetbe („textus”) nyerünk mély bepillantást, amelyből összeáll, hanem betekinethetünk az efféle kulturális folyamatok dinamikájába is, továbbá egyértelművé válik, hogy alapjában véve minden kulturális konfigurációt számos (idegen-) elem határoz meg. Az egységes, homogén nemzeti kultúra képzetét, amely általában sokkal inkább egy vágykép, mint hogy a valóságnak felelne meg, nem utolsósorban éppen a bécsi operett kérdőjelezi meg.

A bécsi és budapesti operett-produkció eleinte egy olyan tradícióhoz kapcsolódott, amely a népi és külvárosi színházakban alakult ki, ezzel magyarázható populáris, időnként durva vagy furcsa tematikája és népies kötődésű dalmvilága, allúziókkal a bécsi dalra (a daljátékokban) és a magyar népdalokra (a népszínművekben). Ebben az összefüggésben elsősorban Johann Nestroy (1801–1862) darabjaira kell utalnunk, amelyek nagyrészt francia vaudeville-ek német illetve bécsies fordítására alapultak. Az ötvenes évek második felében Nestroy által kezdeményezett Offenbach-előadások tehát a francia darabok recepciójának régi tradíciójába illeszkednek. Magyarországon hamar felismerték az offenbachi operettek politikai aktualitását, a Második Birodalom kritikáját gond nélkül lehetett átértelmezni a neoabszolutizmus korának állapotaira. Ez lehetett az egyik oka annak, hogy nem csupán a metropolisz

színházai, hanem kicsiny vidéki magyar színpadok is, például Győrött vagy Miskolcon, igen hamar jelentkeztek saját Offenbach-produkciókkal. Az Offenbach-egyfelvonásosok ihletére Bécsben és Budapesten egyidejűleg fejlődött ki a saját, autochton operett-produkció. Bécsben először is a dalmát Franz von Suppé és a horvát Ivan (Giovanni) Zajic (Zayc, Zaytz)¹⁰ vezetésével, Magyarországon pedig Allaga Géza (1841–1913)¹¹, Jakobi Jakab (1827–1882)¹² és a lengyel születésű Konti József (1852–1905)¹³ irányításával. A tény, hogy idővel nem csupán a külvárosokban, hanem a városok központjaiban is igyekeztek operetteket színre vinni, egy fontos társadalmi-kulturális változásra utal: az operett közönsége egyre inkább abból a városi középrétegből rekrutálódott, amely nem azonos az elővárosok kevésbé képzett lakosságával. Az offenbachi nemzetközi, nagyvárosi kisugárzás lelkes befogadása lehet e fejlemény egyik magyarázata. Offenbach befogadói városiaknak érezték magukat és inkább a párizsi burzsoához szerettek volna hasonlítani, mintsem a „vidéki” külvárosi népességhez, amely – mint Magyarországon – mentalitásában zárkózottabb, népiesebb, vagyis a világra kevésbé nyitott volt. Az operett tehát egyre inkább a kozmopolita érzületű közönség, vagyis az új városi polgárság felé fordult. Ez az új polgárság azonosult Offenbach társadalmi és politikai kritikájával s képes volt az operettet a hervéi, „zenei-terápiás” értelemben felfogni. Némi rejtett politikai és társadalmi kritika, még Johann Strauss korai operettjeiben is – a politikai felsőbbség (rendőrség) vagy a haza kigúnyolása *A denevérben* (1874) – utal arra a társadalmi és politikai dimenzióra, amely az operettből 1918 után szinte teljesen kiveszett. A művelt, liberális, azaz kvázi-demokratikus érzületű, társadalomkritikus és politikailag érdeklődő középpolgári publikum ízlése tehát már a korai bécsi operettben nyomot hagyott. Természetesen olyan módon, ahogyan az megfelelt a befogadók intellektuális színvonalának. Az 1849-es iskolareform után a polgárság alapos műveltségre kezdett szert tenni, olvasta az aktuális, kortárs irodalmat és saját, polgári könyvtárakkal rendelkezett. Tehát bizonyára feltűnt nekik *A dene-*

¹⁰ A Fiumében született Zajic 1870-ben költözött Bécsből Zágrádba, ahol sokáig a színház vezetője volt. Milánóban is tanult, Verdi befolyása alatt állt. Szakrális zenét, 14 operát és 30 operettet írt (például: *Amélia, Pitzliputzli, Die Hexe von Boissy* [Boissy boszorkánya]).

¹¹ Allaga Géza Bécsben tanult, később a budapesti Opera csellistája és a Zeneakadémia cimbalomprofesszora lett (*A szerelmes kántor*, 1862.; *A zeneszerző*, 1862.).

¹² Jakobi (*Cancan a törvényszék előtt*, 1864) Berlinből érkezett Magyarországra, utoljára a kolozsvári Nemzeti Színház vezetője volt.

¹³ *Eleven ördög*, 1885.

vérből librettójában a rejtett idézet Baltasar Gracián *Oráculo manual*¹⁴ című művéből, amely nem sokkal korábban jelent meg Arthur Schopenhauer német fordításában – „Boldog, aki elfeledi, amin már nem változtathat” –, hiszen amint az európai modernitás egyik legfontosabb közvetítője, Hermann Bahr (1863–1934) megállapította, „a divat nyomására a bécsiek is olvastak Schopenhauert, de azért nem mulasztották el, hogy mellette egy keringőt is meghallgassanak”.¹⁵ *A denevérnek* a sztoicizmustól kölcsönzött mottója Bécsben már a 15. században közzsájon forgott.¹⁶ Nos, ezt most több okból is az 1873-as tőzsdekrach utáni hangulatra vonatkoztatták, amely számos polgárt döntött anyagilag romlásba.¹⁷ Persze emellett más szomorú emlékeket is felébresztett: a königgrätzi csata (1866) emlékezetét, vagy a politikai liberalizmus lassú elhalását Ciszlajtániában. Ha figyelünk az operett szöveg- és cselekménybeli összefüggéseire, akkor föltűnik, hogy központi vonatkoztatási pontjainak egyike az a fogházbüntetés, amelyet von Eisenstein úr a politikai felsőbbbség megsértéséért kapott. A mottó tehát tartalmaz egyfajta praktikus, ugyanakkor derűs-rezignatív tanácsot, miként is kell viszonyulni a politikának a privát szférába való, vélhetően igazolhatatlan beavatkozásához, tudniillik felejtéssel. Ez a felhívás, hogy az autoritárius felsőbbbség támadásai ellen nem tanácsos nyíltan lázadni, hanem úgy kell erőt venni rajta, hogy az ember egyszerűen elfeledi, olyan mentalitást tükröz, amely Közép-Európában már generációk óta a politikai kultúra szerves részévé vált. A 16. század végi rekatolizálással olyan autoritárius állami struktúrák jöttek létre, amelyek leszűkítették a politikai játékerteret és az egyes embernek csak igen kevés szabad teret engedélyeztek. Az ellenállás alig volt lehetséges, az ellenvetéseket és kritikákat csak annyiban engedélyezték, például II. József idején, amennyiben

¹⁴ Gracián, Baltasar: *Handorakel und Kunst der Weltklugheit*. Németre fordította Arthur Schopenhauer, Karl Voßler bevezetőjével. Kröner: Stuttgart, 1967. 110–111. (262.); Baltasar Gracián y Morales *Oráculo manual y Arte de prudencia* című műve magyarul: *Az életbölcesség kézikönyve*. Fordította Gáspár Endre. Helikon: Budapest, 1984., az említett hely: „A felejtés tudománya” (262.), 184.

¹⁵ Bahr, Hermann: *Studien zur Kritik der Moderne*. [Tanulmányok a modernitás kritikájához.] Rütten & Loening: Frankfurt, 1894. 107.

¹⁶ Sénèque: *Lettres à Lucilius*. [Seneca: Levelek Luciliusnak.] IV. Szerk.: Préchac, François, ford.: Noblot, Henri. Les Belles Lettres: Paris, 1962, 70. (A Luciliusnak írott levelek magyarul: Seneca: *Vizsgálatások. Erkölcsei levelek*. Fordította, az utószót és a jegyzeteket írta Révai József és Kurcz Ágnes. Európa: Budapest, 1980.); Lhotsky, Alphons: *AEIOU. Die „Devise” Kaisers Friedrichs III und sein Notizbuch*. [AEIOU. III. Frigyes császár „jelszava” és jegyzetfüzete.] In: Ugyanó: *Aufsätze und Vorträge II: Das Haus Habsburg*. [Tanulmányok és előadások II: A Habsburg-ház.] Szerk.: Wagner, Hans – Koller, Heinrich. Verlag für Geschichte und Politik: Wien, 1971. 215.

¹⁷ Vö. Kövér György: *1873. Egy krach anatómiája*. Kossuth: Budapest, 1986.

azok nem veszélyeztették a rendszert. Így tehát létrejött egyrészt a megváltozhatatlan politikai realitásba való beilleszkedés habitusa, másrészt, olyan módszereket alkalmaztak az elégedetlenség artikulálására, amelyek a kritikát jobbra támadhatatlanná tették. A realitás irodalmi-esztétikai szinten való elidegenítése és az irodalmi parodizálás, perszifflálás és ironizálás révén vált lehetővé, hogy politikai állapotokat többértelműen nevezzenek meg és támadjanak. A közönség, a befogadók megértették, miről van szó, a politikai többség büntetése alól azonban a kijelentések többértelműsége révén kihúzták magukat. A politikai realitás legyűrése, annak parodizálása és perszifflálása által, a valós állapotok elfojtása az ironia és a perszifflázs illuzórikus, derűs világába a következőkben az irodalmi argumentáció gyakori eszköze lett. Olyan írók alkalmazták ezt a módszert, mint Alois Blumauer a 18., Johann Nestroy a 19., Robert Musil és Thomas Bernhard a 20. században. A rezignatív, szarkasztikus, ugyanakkor humoros „Boldog, aki elfeledi, amin már nem változathat” ezért irodalmi metaforája annak a barokk mentalitásnak, amely *A denevér* nézőinek is sajátja volt. A befogadók e refrénnel persze nem csupán a gyűlölt politikát gúnyolták és nevettek ki, hanem saját magukat és saját elfojtási művészetüket is. A Második Birodalom párizsi operettje is hasonló parodizáló elemekkel dolgozott, s a némelykor neki tulajdonított „forradalmi” attitűd inkább a későbbi interpretátorok, mintsem az alkotó (Carl Dahlhaus) találmánya. A bécsi, illetve közép-európai operett kritikai-ironikus argumentációs módja persze visszafogottabb, indirektebb volt a párizsiénál. Mindazt, ami a való életben keserű igazság volt, a színpadra át lehetett ültetni úgy, hogy könnyed, derűs, meseszerű, komikus, sőt szatirikus legyen, s a sötét, anonim nézőtér perspektívájából ki lehetett nevetni, ki lehetett gúnyolni és végül el lehetett feledni. A bécsi operett tehát az „osztrák” illetve közép-európai politika-kritika és önreflexió tipikus formáját képviselte, ahogyan az Hašek *Švejk*-ben és Krúdy *Szindbád*-jában is föllelhető.

A társadalmi különbségek és igazságtalanságok megjelenítése ugyan jellemző vonása a bécsi operettnek, ám mindez föloldódni látszik egyfajta meseszerű harmóniában. A valóságban keservesen kivívott társadalmi fölemelkedés, egészen a hőn áhított nemességig, itt egy átöltözési jelenetben vagy egy maszkabálon, ahol polgárok általában magasabb társadalmi réteg képviselőiként jelentek meg, problémamentesen elérhető volt. Amikor az operettben éppen a nemességet gúnyolták és rajta nevettek – noha címek megvásárlásával, maguk is igyekeztek nemessé válni –, ez egyrészt utalást jelent az anakronisztikus társadalmi viszonyokra, másrészt ironikus reflexió volt saját társadalmi magatartásukra; a polgári színházlátogató a sötét nézőtér anonimitásában azon nevetett, ami odakint keserű valóság volt. Tehát

nem csupán a magyar báró immár nem éppen korszerű önképét nevette ki, mint például Johan Strauss *A cigánybáróban* (1885), nem is csupán egy eltűnőben lévő társadalmi réteg eltűzött és nyárspolgári becsületkódexét, mint Lehár Ferenc a *Víg özvegyben* (1905) vagy Oscar Straus a *Varázskeringőben* (1907); valójában saját magán és saját felkapaszkodó mentalitásán nevetett. A politikai állapotok kritikája általában elkendőzve, kétértelműen, domesztikáltan jelenik meg, amint Hanna Glawary mondja a *Víg özvegyben*: „Gyűlölöm a politikát. Elrontja a férfiúi jellemet, elveszi tőlünk, nőktől a kellemet.” Az általános választójogról folyó vitát szkeptikusan parafrázálja, amint a nők választójogát a báli hölgyválaszhoz hasonlítja: „A hölgyek már rég küzdenek a férfiakkal azonos jogokért. Most, Madam’, itt a választás lehetősége, s Ön nem él vele.” A pontevedrói¹⁸ udvar, illetve a párizsi pontevedrói követség reménytelenül rendetlen állapotának kigúnyolása tulajdonképpen a bécsi udvarnak és politikájának szólt. A bürokrácia és a hazaszeretet kifigurázása („Ó hazám, te már nappal elegendő fáradságot és vesződséget okozol”) egyaránt szólt a monarchia bürokráciájának és az állam által az alattvalóktól megkövetelt lojalitásnak. Hogy az operett mennyire foglalkozott a napi politikai témákkal, mennyire képes volt az aktuálpolitika kulcsszavait parafrázálni és teljesen más összefüggésbe helyezni, ami rendkívül furcsa jelleget kölcsönözött neki, az szintén a *Víg özvegyből* olvasható ki: a házasság, „egy olyan állapot, amely már régen túlhaladt ... *kettős szövetség* [hivatott] lenni, csakhogy hamarost *hármass szövetséggé* lesz, mely gyakran már csak gyenge órák után számít! Az *európai egyensúlyból*, ... abból nemsokára semmit nem érezni. Ennek oka általában csupán ennyi: Madame túlságosan átadja magát a *nyitott ajtók politikájának*.”

Az 1900 körüli bécsi operett nem csupán társadalom- és politika-kritikus volt a fentebb vázolt értelemben. Jelentősége abban is rejlett, hogy időnként képes volt a modernség tartalmait is közvetíteni. Számos bécsi operett-librettista tartozott az „Ifjú Bécs” híres „Griensteidl-Kreis” nevezetű irodalmi köréhez: Felix Salten (pl.: *Reiche Mädchen* [Gazdag lány]; zene Oscar Straus, 1907) a két háború között az osztrák PEN-Club elnöke volt, Felix Dörmann, Baudelaire fordítója és a *Décadence* ünnepelt költője (pl.: *Varázskeringő*, Oscar Straus, 1907; *Der unsterbliche Lump* [A halhatatlan lump], Edmund Eysler, 1909), Theodor Herzl, a cionizmus megalkotója (*Des Teufels Weib* [Az ördög asszonya], zene Adolf Müller, 1890), Arthur Schnitzler (*Der tapfere Kassian* [A derék Kassian], daljáték, zene Oscar Straus, 1909), mindenekelőtt azonban Victor Léon, a bécsi Deutsches Volkstheater dramaturgia, novellista és

¹⁸ Pontevedro Montenegro gyakori eltorzítása volt. A Montenegro-motívumnak nem csupán az osztrák, hanem a magyar irodalomban is kitüntetett szerep jut, például Heltai Jenőnél (a *Family Hotel*ben valamint más novellákban és elbeszélésekben).

színpadi szerző, aki szövegeivel számos Lehár-operett sikeréhez járult hozzá, például: *A drótosító*, 1902; *Der Göttergatte* (A férjecske), 1904; *Víg özvegy*, 1905. Léon írta a *Der Opernball* (Az operabál, Richard Heuberger, 1898) a *Bécsi vér* (Johann Strauss, 1899) és a *Der fidele Bauer* (A vidám paraszt, Leo Fall, 1907) librettóját is. Az „Ifjú Bécs” elvarázsoltjaként Léon jól ismerte e „lázadó ifjúság” (Arnold Schönberg) elképzeléseit és tudta, miként kell az intencióikat – darabjai és operettszövegei révén – a szélesebb közönség elé tárni. „Végre egy igazán ideges ember! – gúnyolódott Karl Kraus a *Die Demolirte Literatur* (A tönkretett irodalom) című írásában (1897) – Ez igazán jót tesz a pózoló morfinizmus eme környezetében. Nem művész, egy egyszerű librettista...”¹⁹ Az operett azonban nem csupán megismertette a modernitás tartalmait a szélesebb közönséggel, az efféle operettek sikere ugyanakkor indikátora is volt annak, hogy e közönség a modernitást befogadja, tartalmával azonosuljon. Léon nem csupán lelkesedésből írta librettóit, hanem elsősorban azért, hogy pénzt keressen, s hogy célját elérje, olyan tartalmat választott, amely sikeresnek ígérkezett, vagyis amelyről tudta, hogy megfelel közönsége ízlésének. A *Víg özvegyet* egyik magyar recenziója ekként aposztrofálta: „kortörténeti esemény”, „az idők szellemének megnyilatkozása”.²⁰ Sikerét tehát nem lehet csupán arra visszavezetni, hogy a szórakoztató zenés színház új lendületet és zenei eredetiséget nyert vele. Csak úgy lehetett előadások százait megtartani, hogy a közönség, a *Víg özvegy* befogadói, a színházi „üzenetet” megértették és azonosultak vele. Melyek tehát azok a tartalmak, amelyeket Victor Léon érintett? Valóban olyanok, amelyek jellemzőek a bécsi és közép-európai modernitásra: kötetlenség, antinormativitás, modernitás. A két pár, Hanna és Danilo, valamint Valencienne és Camille a modern kötetlenség és a polgári korlátoltság, a modernitás és a maradiság ellentéteit testesíti meg. A modern pár antikapitalista attitűdje megegyezik a modern ifjúságnak az atyák anyagilag tehetős burzsoá-generációjával szembeni beállítottságával: „Az urak nagyon kedvesek, vajh az én személyemnek szól ez? Attól tartok, inkább a sok millióm-nak... Csak ha mi, szegény özvegyek gazdagok vagyunk, igen, csak akkor van

¹⁹ Kraus, Karl: *Die Demolirte Literatur*. [A tönkretett irodalom.] In: Ugyanó: *Frühe Schriften 1892–1900*. [Korai írások 1892–1900.] 2. Szerk.: Johann J. Braakenburg. Kösel: München, 1979. 293.

²⁰ Lovik Károly: *A Víg özvegy*. In: Fábri Anna – Steinert Ágota (szerk.): *A Hét. Politikai és Irodalmi Szemle, II.: 1900–1907*. Válogatás. Magvető: Budapest, 1978.: „... a Lehár Ferenc darabja immár nem operett, hanem kortörténeti esemény, az idők szellemének megnyilatkozása, csaknem fogalom, ahogy Mac Adamból makadám, Captain Boycottból a bojkott lón. A *Víg özvegy* nemcsak legjelentősebb színdarabsiker, de egyáltalán a succés-k tetőpontja, amilyen kevés adatott írónak, színésznek, zenésznek a világon.”

kétszeres értékünk. A pénzben rejlik az értékünk, mindig így hallottam!” A modernitás normaszegése a polgári értékkepzetek és társadalmi intézmények elvetésében rejlik. Danilo elveti a házasságot, Hanna pedig egyetért vele és elkötelezi magát a „párizsi módi [mellett] ... ahol mindenki a maga útját járja”. Hermann Bahr néhány évvel korábban jegyezte meg: „a modern házasság Párizson kívül nem lehetséges, elkerülhetetlen előfeltétele a párizsi élet ...”.²¹ Így válik összességében Párizs Pontevedróval (= Bécs) szemben ideálképpé, a szabadság, nyíltság, modernitás szinonimájává. A Hanna és Danilo által megtestesített modern házassági elképzelésekkel áll szemben a szerelmes polgár-pár, Valencienne és Camille. A férjzett Valencienne intim viszonyuk ellenére „tiszteséges nőnek” érzi magát. Camille, a szeretője, annál hevesebben udvarol neki s közös hazudozással magasztalják a nyugalmas, idilli, polgári párkapcsolatot: „Igen, ha jól figyelünk, hol található a boldogság? Ott ahol az élet lármásan zajlik? Vagy ott, ahol csendben, békében van? Igen, ha jól figyelünk, egyetlen menedékre lelünk: ez az otthon, az otthon ez, csakis ott van boldogság!”

Ha az operett műfaja azoknak a társadalmi-gazdasági és társadalmi-kulturális változásoknak köszönhető, amelyeket a modernizáció hozott létre, akkor a bécsi, illetve közép-európai operettet ráadásul még azok a specifikus kondíciók is meghatározták, amelyek a régióban voltak föllelhetők és a városok sűrűjében mutatkoztak meg. Pontosan ebből a szempontból vált az operett az „emlékezet helyévé”, amelyben a régió etnikai-kulturális heterogenitásának identifikációs tényezői megtalálhatók. A sokféle regionális kulturális kód itt olvad össze irodalmi és zenei szinten egy koherens, ugyanakkor ellentmondásos egészé. Az operett ugyanis e heterogenitás ambivalenciájára és problematikájára is felhívta a figyelmet, amennyiben újra és újra utalt az idegenszerűségekre, illetve kisebbségekre. Johann Strauss *A cigánybáró* című művének történelmi-irodalmi alapja az ünneplő író, Jókai Mór egyik elbeszélése, aki egész életében, többek között a magyar parlament képviselőjeként is, barátjához, József főherceghez hasonlóan, küzdött a cigányok jogaiért. Jókai elbeszélése és Ignaz Schnitzer eredeti feldolgozása is meglehetősen pozitív képet fest a cigányokról, a cselekmény és a szöveg kifejezetten szembefordul az e kisebbségekre vonatkozó szokványos negatív sztereotípiákkal: „Oly nyomorult és oly hű nincs e Földön mint a cigány ... Hű és igaz, hű és igaz, a barátja mindig rátalál” (Szaffi

²¹ Bahr, Hermann: *Marokkanischer Roman, Skizze*. [Marokkói regény. Vázlat.] (1889). In: Ugyanó: *Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte I.: 1885–1890*. [Naplók, vázlatfüzetek, jegyzetfüzetek, I: 1885–1890.] Szerk.: Csáky, Moritz – Moser, Lottelis – Zand, Helene. Böhlau: Wien – Köln – Weimar, 1994. 374.

dala). Az emigrációból hazatérő Barinkayt nem saját népe fogadja be, nem ők nyújtanak neki védelmet, hanem egyes-egyedül a cigányok.²²

A bécsi klasszicizmus tudásszociológiai kontextusa már a 18. század végén Bécs urbánus közegének pluralista situációjában gyökerezett. Haydn, Mozart, Beethoven vagy Schubert nem csupán összeurópai zenei előképekhez nyúlt vissza, hanem alkalmasint tudatosan használták fel a közép-európai régió hagyományait is. A folklorisztikus („nemzeti”) kulturális tartalmak hangsúlyozása a 19. században zeneileg az osztrák, magyar, olasz vagy cseh melódiák és formai elemek bővülő recepciójában és összeolvadásában mutatkozott meg. A bécsi, illetve közép-európai operettek komponistái ugyancsak erre a pluralisztikus intellektuális-zenei háttérre reagáltak, méghozzá tudatosan. Hiszen a címzettek, akikhez fordultak, vagyis Bécs és a monarchia más városai lakosságának középső rétegei, eredetileg ebből az etnikailag, nyelvileg és kulturálisan heterogén régióból származnak. Ha tehát egy olyasféle művészeti ág, mint az operett, sikeres kívánt lenni, akkor olyan „nyelven” kellett megszólalnia, amelyet meg is értettek. Ezért próbált meg tehát olyan zenei és irodalmi „szókészletet” használni, amelyet befogadói nyelvéből kölcsönzött és olyan kódokat alkalmazni, amelyek dekódolhatók voltak. A színpadon olyan életvilágot teremtett meg, amelyből a nézők fölismerhették azt a bizonyosat, amelyből származtak. A valcer, csárdás, polka, mazurka, tarantella, vagy egy bécsi bordal, egy horvát népdal vagy egy magyar verbunkos tudatosan beépített jelzéseknek számítottak, amelyek a hallgatónak azokat a világokat, amelyekhez eredetileg tartoztak, képesek voltak zeneileg megjeleníteni. Ehhez jött még a nemzetközi táncok kisugárzása, amely a világra nyitottságot szimbolizálta. Mindezen elemek összekapcsolódása például Kálmán Imre *A csikágói hercegnő* (1928) című művében egyértelmű. Közben persze az operett nem csupán az idegen- és ellenségképek meghaladásához járult hozzá azáltal, hogy a másságot ismerőssé tette, hanem ugyanígy hozzájárult annak sztereotipizálásához is. Az operett ezzel összességében a kulturális diffúziók fontos platformjává vált s valóban benne rejlik mind a mai napig valami a „társadalmi energia körforgásából”²³. A zene és az irodalom szintjén olyan csere-

²² Vö. Csáky Móríc: *Az operett ideológiája és a bécsi modernség. Kultúrtörténeti tanulmány az osztrák identitásról*. Európa: Budapest, 1999. 73–78. (Eredetiben: Csáky, Moritz: *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität*. Böhlau: Wien – Köln – Weimar, 1998. 78 skk.)

²³ Greenblatt, Stephen: *Die Zirkulation sozialer Energie*. [A társadalmi energia körforgása.] In: Ugyanó: *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance*. [Tárgyalások Shakespeare-rel. Az angol reneszánsz belülről nézve; eredeti címe: *Shakespearean*

folyamatok és kölcsönhatások játszódtak le, amelyekről 1900 táján a közpolitikai szférában már hallani sem akartak. Éppen a 19. század végén, amikor a politikát a szélsőséges nacionalizmus jellemezte, más kulturális szférákban, például a zenében, problémamentesen zajlottak a cserefolyamatok: a csárdás, a polka vagy a mazurka ekkor vált bécsi zenévé, a bécsi keringő pedig ekkor vonult be Magyarország, Csehország vagy Olaszország mindennapi zenekultúrájába. Persze a zenei formanyelv specifikus helyi színezete mindig képes volt hozzájárulni a különböző, árnyalatokban gazdag kulturális konfigurációkhoz, bizonyítható módon például azon operettek esetében, amelyeket a bécsi vagy a budapesti publikumnak szántak, vagy amelyek bécsi vagy magyar komponistától származtak. Amíg az egyikben Bécs kisugárzása uralkodott, addig a másokban tipikus magyar elemek domináltak. Az elsőre Oscar Straus (1870–1954), a másodikra Kálmán Imre (1882–1953) lehet a jellemző példa.

A sokféle zenei kód összeolvadása a századforduló operettjében nem csupán a befogadók, hanem a szerzők etnikai-kulturális származásának is köszönhető. A bécsi operett számos szerzője egyáltalán nem volt bécsi: a Monarchia területének legkülönbözőbb régióiból jöttek, s munkáikban származási helyük megszokott zenéjét dolgozták fel. Mások, mint például Carl Michael Ziehrer (1843–1922), Karel Komzak (1850–1905)²⁴, Kéler Béla (1820–1882)²⁵, Emil Nikolaus von Reznicek (1860–1945) vagy Lehár Ferenc a régió zenei sokszínűségét a hadsereg karmestereiként is megtapasztalták. A katonazenész karmestereket egyik kaszárnyából a másikba helyezték, vagy regimentjeikkel bejárták az egész birodalmat. Így ismerték meg a Monarchia népeinek zenéjét és gazdagították repertoárjukat számos folklorisztikus elemmel. Operett-komponistaként azután felhasználták ezt a zenei arzenált, s ennek révén érték el azt a bizsergető-egzotikus hatást, amely a századforduló operettjét sokak számára oly vonzóvá tette. Már Johann Strauss alkalmazta ezt a módszert: a Strauss-művek alkotóelemeinek jegyzékébe (*Strauß-Elementar-Verzeichnis*) vetett pillantás megmutatja, hogy a mindenkori monarchiabeli, illetve európai tartózkodási helyén töltött időt arra használta, hogy földolgozza a helyi folklorisztikus zenei témákat és stílusokat, majd beépítse őket saját kompozícióiba.

Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England. Oxford UP, 1988.] Frankfurt am Main, 1990. 9–33.

²⁴ A prágai születésű zeneszerző utoljára udvari karmester volt a Bécs melletti Badenben (*Bad'ner Mad'ln* [Badeni lányok] című keringő).

²⁵ A Bártfán, az akkori Felső-Magyarországon (ma Szlovákia) született Kéler hegedűs volt a Theater an der Wien zenekarában, majd Bécsben átvette a Lannersche Orchestert, katonazenész karmester lett, később általában külföldön tartózkodott, ahol egyre inkább saját (szórakoztatózenei) kompozíciói előadásának szentelte idejét. Johannes Brahms az *V. Magyar táncban Kéler Bártfai emléké* című csárdását dolgozta fel.

A bécsi operett zenei idézetekben való gazdagsága ezenkívül annak is köszönhető, hogy sok komponista, mielőtt Bécsbe ment volna, a Monarchia, illetve a külföld több színházában tevékenykedett. Suppé, akinek anyanyelve olasz volt és németül állítólag csak akadozva beszélt, korábban Pozsonyban élt, Millöcker bécsi állása elnyerése előtt Grazban volt színházi karmester, Oscar Straus és Leo Fall berlini kabarékban ténykedett. Mások Brünnben, Teplitzben vagy éppen Mainzban karmesterkedtek, mielőtt letelepedtek volna Bécsben. Ez annyit jelent, hogy a szakmai mobilitás a zenei kreativitásnak is javára vált és szemmel láthatóan fokozta azt a képességet, hogy egy zeneszerző a legkülönbözőbb zenei elemekkel ismerkedjen és beépítse őket saját műveibe.

A bécsi operett volt talán az egyetlen, de mindenképpen az utolsó művészeti ág, amely a Habsburg birodalom összállami eszméjét, illetve hivatalos államnarratíváját megtestesítette. Az etnikai-kulturális pluralitás illetve heterogenitás produktumaként olyan műfaj volt, amelyben a régió népeinek és kultúráinak történelmi, valamint zenei-kulturális emlékezete tükröződött. A soknemzetiségű állam szét hullása után a bécsi operett elvesztette eredeti, azaz konkrét politikai, társadalmi és elsősorban kulturális jelentőségét. Noha továbbra is bemutatták, eredeti politikai kontextusának (a Monarchia, illetve a monarchikus államforma) tudatos elvetése vagy a társadalmi funkciójával kapcsolatos tudatlanság és érdektelenség okán az lett belőle, amiként gyakran mind a mai napig aposztrofálják: egy rég elmúlt korszak giccses, valóságidegen reminiscenciájává vált, banális szórakozássá, amely híján van minden társadalmi-politikai és kulturális vonatkozásnak.

Egy kultúrtörténeti elemzésnek nem feladata, hogy fölértékelje az operettet vagy alátámassza vélt esztétikai-zenei igényességét. Feladata elsősorban abban áll, hogy igyekezzék az operett jelenségét eredeti társadalmi-történelmi kontextusából kiindulva megmagyarázni és a „kultúra szövegének” részeként felfogni. Az operett, mint minden más szöveg, csak akkor válik érthetővé egy konkrét kulturális szöveg részeként, ha visszahelyezzük eredeti összefüggésrendszerébe. Nagy hatása és nagy sikere is csak ezután válik érthetővé és magyarázhatóvá. Az operett mint egész, valamint egyes produktumainak „rekontextualizálása” abba a társadalmi és kulturális összefüggésbe, amelyből származik, illetve, amelyhez tartozik, képes föltárni olyan individuális és kollektív mentalitásokat, amelyek példának okáért a társadalmi-politikai eseményekről szóló diskurzus elől rejtve maradnak. A tény, hogy az operett oly népszerű volt, arról árulkodik, hogy olyan nyelven szólt, amelyet a hallgatók megértettek, olyan kódokat használt, amelyek dekódolhatóak voltak. A beszélt és énekelt szöveg derűs, könnyen érthető és humoros formában mutatta be a közönségnek azokat a tartalmakat, problémákat és vágyakat, amelyek meghatá-

rozták a mindennapokat. Az operettek általában meseszerű *happy endje* segítette a hétköznapi gondjainak megoldásában. A zene nem csupán aláhúzza ezt az igényt, hanem megteremtette azokat a tereket és hangulatokat, amelyeket nem lehetett pusztán szavakba foglalni vagy csupán a színészek játékaival megjeleníteni. Zenei témákkal és motívumokkal, egy ritmus vagy egy tánc felcsendülésével a tájakat, társadalmi közegeket vagy érzelmeket hatásosabban lehetett megjeleníteni, mint a mégoly gazdag leírásokkal, vagy egy korlátozott térben, nevezetesen a színpadon történő előadásokkal.

A kultúrtörténeti elemzés ugyanakkor azt is egyértelművé teszi, hogy az operettnek, korszaktól függő témái és zenei kifejezőeszközei ellenére, olyan mondanivalója is van, amelynek korszakokon átívelő érvényessége is lehet. Ironikus-kritikus jellege ugyan egészen konkrét társadalmi és politikai állapotokra vonatkozott, de a kipellengérezett áldatlan állapotok, például a politikai hatalom (felsőbbség) túlkapásai, a társadalmi egyenlőtlenségek (nemesség), elavult társadalmi intézmények (házasság) bírálata könnyedén átültethető más korszakokra is. A cselekmény derűs, meseszerű ductusa a többnyire elkerülhetetlen *happy enddel* pedig egy olyan igénynek felel meg, amely korszaktól függetlenül minden generációnak sajátja. Az operett színrevitele során, vagyis az előadás gyakorlatában a társadalmi és kulturális környezet mellett ezt is illene figyelembe venni. Ha nem értjük az operett „értelmét”, akkor valóban fennáll a veszély, hogy olyan változtatásokat eszközölünk rajta, amelyek a mű alapkoncepciójának már nem felelnek meg. A dialógusok megváltoztatását a cselekmény megváltoztatása követi, hogy elkerüljük vélt banalitását. Ennek végül az lesz a következménye, hogy megváltoztatjuk azt az alaptendenciát, amelyre az operett tartalmilag és zeneileg épül. Az efféle beavatkozások általában abból a jó szándékból fakadnak, amely az operettet aktualizálni akarja, s ezáltal érthetőbbé tenni. Olyan módszer ez, amely már az operett virágkorában is megszokott volt, de mégis inkább a pusztulását, mint a fennmaradását vonja maga után. Kortárs megfigyelők ezt hamar fölismerték, s e fölismerés adja Karl Kraus bécsi operettre vonatkozó kritikájának az élet is. Hasonlóan, ugyanakkor polémiától mentesen érveltek mások is, például a bécsi újságíró és író, Theodor Antropp, aki már 1911-ben óvott attól, hogy így bánjanak az operettel: „Minél nagyobb irodalmi ambícióval babráltak az operettel, annál mélyebben süllyedt az érzélgősségbe, annál fájdalmasabban rondítottak bele művészi hangsúlyaiba. Ezért nem lehet elég gyakran és hangsúlyosan elmondani, hogy a szentimentalizmus mindig is egy műfaj bukásának a legbiztosabb jele ...”²⁶

²⁶ Antropp, Theodor: Vom Verfall der Wiener Operette. [A bécsi operett hanyatlásáról.] *Der Strom*, 1 (1911), 70.

Antropp kritikai megjegyzése vezet el vizsgálódásom záró témájához, amelyet mindenképpen érintenem kell. Van-e vajon az operettnek esztétikai relevanciája is? A legtöbben határozott nemet mondanak erre. Ám a kérdésre mégsem olyan egyszerű a válasz, mint ahogy oly gyakran gondolják. Ha esztétikán a szorosabb, hagyományosabb értelemben egy művészeti termék megítélését értjük bizonyos tartalmi vagy formai kritériumok alapján, akkor az operett műfaja, ahogyan az Antropp megjegyzéséből is kiolvasható, a hasonló vagy összevethető műfajokkal (opera, komédia) szemben tartalmilag és zeneileg csak igen ritkán állja meg a helyét. Ám ha esztétikán az *aisthesis* átfogó dimenzióját, a „valóság” egyik észlelési és megismerési módját, az életvilágok vonatkozásainak értelmezését és konstrukcióját értjük,²⁷ akkor az operettnek, zenei, irodalmi és színházi szempontjaiból kiindulva, igenis van esztétikai relevanciája. Éppen az operett-jelenség kultúratudományos elemzésének felismerési képesek jelezni, hogy milyen előfeltételek közepette lehet kidolgozni az operett esztétikáját: az operett éppúgy tükörképe a gyorsan változó és differenciálódó társadalmi kulturális realitás észlelési módjának, mint ahogy egy olyan próbálkozás is, hogy e realitást állandóan újonnan értelmezze és a szélesebb nyilvánosság számára érthetővé tegye.

(Mesés Péter fordítása)

²⁷ Vö. Welsch, Wolfgang: *Ästhetisches Denken*. [Esztétikai gondolkodás.] Reclam: Stuttgart 1998.; Welsch, Wolfgang (szerk.): *Die Aktualität des Ästhetischen*. [Az esztétikum aktualitása.] Fink: München, 1993.; Welsch, Wolfgang: *Grenzgänge der Ästhetik*. [Az esztétika határvidékei.] Reclam: Stuttgart, 1996.; Vattimo, Gianni – Welsch, Wolfgang (szerk.): *Medien, Welten, Wirklichkeiten*. [Média, világok, valóságok.] Fink: München, 1997.