

Stefan Schmidl

„HOL MINDEN PIROS, FEHÉR, ZÖLDBEN JÁR!”*

*A csoportok, az alteritások és a nemzet diskurzusai
Ausztria–Magyarország operettjeiben*

Nemzetépítés az operettben? Első hallásra ellentmondásosan hangzik. Hiszen a tudományos kutatás és a kritika az operett francia ágának ugyan hajlamos szubverzív társadalmi jelentőséget tulajdonítani,¹ a *nation building* funkciót azonban elvitatja attól a zenés színpadi műfajtól, amelyet jellegzetes bécsi és budapesti formájában többnyire csupán az eszképzizmus eszközeként és a „boldog” osztrák–magyar apokalipszis tipikus jelenségeként értelmez. Hogy ez a téves értékelés meggyökeresedhetett, valószínűleg az operett 1918 – és különösen 1945 – után lezajlott depolitizálásának tudható be; egy olyan folyamatnak, amely jó néhány korábban született mű mélyreható, az eredeti forma számos allúzióját módosító át-
dolgozásában nyilvánult meg.

Az eredeti változatok vizsgálata ugyanakkor meglepő képet mutat a *Donaumonarchie* operettjéről. Figyelemre méltók például Viktor Léon és Lehár Ferenc első sikerdarabja, *A drótostót* (*Der Rastelbinder*) későbbi átalakulásai. Míg az 1902-ben bemutatott eredeti formában még egy „belső alteritás” – a „szlovákok” – ellen irányuló frázisokat is találhatunk, a mű későbbi kiadásaiból ezek feltűnő módon hiányoznak:

JANKU

Mei' Schatz, mei' Braut,
hat mir vertraut
ganz leis', net laut:
'wär ein Slowak
nicht ganz ihr G'schmack.
Sie hätt's halt gar so gern,
ich sollt' ein Wiener werd'n.

JANKU

Mei' Schatz, mei' Braut,
hat mir vertraut
ganz leis', net laut:
Ihr Herz und Sinn
hängt nur an Wien.
Sie hätt's halt gar so gern,
ich sollt' ein Wiener werd'n.

* Az MTA Zenetudományi Intézet *Opera és nemzet* címmel rendezett nemzetközi zenetudományi konferenciáján 2010. október 29-én elhangzott „'Dort ist die ganze Welt noch rotweißgrün!' – Diskurse über Kollektive, Alteritäten und Nation in der Operette Österreich-Ungarns” című előadás írott változatának fordítása.

1 Vö. Siegfried Kracauer: *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*. Frankfurt am Main: Insel, 1980. (Első kiadás: Amsterdam: Albert de Lange, 1937.)

Mit Talent man's leicht werden könnt'.
 Das war mein Ziel,
 und Liebe kann gar viel!
**Bin kein Slowak
 mit to je tak!**
 Ich garantier', bin jetzt von hier
 aus Lieb' zu ihr!
 Na ja, ich bin von Wien!
 Ich bin ein Wiener Kind,
 so wie's im Büchel steht,
 wie's heut schon selten sind,
 a wahre Rarität! (...)
**Bin halt a Wiener Kind,
 so wie's im Büchel steht,
 ich bin kein „Bržesina”,
 der kein Wort Deutsch versteht!**
 Wär' ich kein Wiener wor'n,
 hätt' ich ein Eselszorn.
 Du Herrgott mein,
 geh' lass' mich Wiener sein!²

Mit Talent man's leicht werden könnt'.
 Das war mein Ziel,
 und Liebe kann gar viel!
**Drum war ich g'schwind
 ein Wiener Kind.**
 Ich garantier', bin jetzt von hier
 aus Lieb' zu ihr!
 Na ja, ich bin von Wien!
 Ich bin ein Wiener Kind,
 so wie's im Büchel steht,
 wie's heut schon selten sind,
 a wahre Rarität! (...)
**Bin halt a Wiener Kind,
 so wie's im Büchel steht,
 ka Traurigkeit,
 na na, des kenn' man net.**
 Wär' ich kein Wiener wor'n,
 hätt' ich ein Eselszorn.
 Du Herrgott mein,
 geh' lass' mich Wiener sein!

Viktor Léon: A drótostót (Der Rastelbinder, 1902); eredeti szöveg és későbbi adaptáció

A fenti *Drótostót*-részlethez hasonló példákon keresztül a következőkben azt kívánom bemutatni, hogyan konstruálta meg Ausztria–Magyarország szórakoztató zenés színháza szimbolikus módon a különbözőséget,³ hogyan mutatta be az alteritásokat és ezzel összefüggésben az identitásokat.⁴

1. Előfeltételek

Ausztria–Magyarország városi miliőjének a bevándorlásból eredő növekedése alapvetően határozta meg az operett formanyelvét. A folyamat többszörös differenciálódáshoz vezetett,⁵ s ennek következtében a monarchia nagyvárosaiban a zenei heterogeneitással való szembesülés mindennapossá vált.⁶ A Srećko Albini horvát komponista 1909-ben Bécsben sikert arató *Die kleine Baronesse* című operettjében

2 *Der Rastelbinder*. Operette in 2 Acten und 1 Vorspiel von Victor Leon. Musik von Franz Lehár. Klavierauszug. Leipzig: Weinberger, 1902, 32–33.

3 Vö. Johannes Feichtinger: „Habsburg (post)-colonial. Anmerkungen zur Inneren Kolonialisierung in Zentraleuropa”. In: Johannes Feichtinger–Ursula Prutsch–Moritz Csáky (szerk.): *Habsburg postcolonial*. Innsbruck: Studienverlag, 2003, 23.

4 Moritz Csáky: *Das Gedächtnis der Städte. Kulturelle Verflechtungen – Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa*. Wien–Köln–Weimar: Böhlau, 2010, 173.

5 Moritz Csáky–Johannes Feichtinger–Peter Karoshi–Volker Munz: „Pluralitäten, Heterogenitäten, Differenzen. Zentraleuropas Paradigmen für die Moderne”. In: Moritz Csáky–Astrid Kury–Ulrich Trautschnig (szerk.): *Kultur – Identität – Differenz. Wien und Zentraleuropa in der Moderne*. Innsbruck: Studienverlag, 2004, 17.

6 Moritz Csáky: *Ethnisch-kulturelle Heterogenität und Moderne. Wien und Zentraleuropa* (2001). <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/MCsaky1.pdf>, 5.

elhangzó mondással összhangban, miszerint „a szerelem és a tánc minden népben nemzeti tehetség”,⁷ a műfaj érdeklődve fordult e sajátos zenei világok felé, elősegítette nemzeti szimbólummá szilárdulásukat, és az előadásokon keresztül – részben a szövegtől is támogatva, részben nonverbálisan – a sokszínű urbánus közönség felé közvetítette azokat.

Az Osztrák–Magyar Monarchia politikai erőviszonyainak sajátos kontextusa némelyik zenei idiómát, illetve táncformát különösen erős szimbolikus tartalommal ruházta fel. Éppen ezért idézték meg ezeket újra meg újra – az előadás változó körülményeinek köszönhetően ugyanakkor egy-egy idióma többféle hangsúlyt és aktualitást nyerhetett. A felhasznált zenei kódok a színpadi, illetve librettóbeli cselekvény összefüggésében bizonyos értelemben „keretté” váltak,⁸ amely e multimodális csoportszimbólika különféle interpretációs lehetőségeit támogatta, elidegenítette vagy épp felforgatta. A „bécsi-osztrák” hegemonia kódjaként a valcer mindenesetre mindig kiemelt szerephez jutott:

Polka und Csárdás auch
und was für ein Tanz sonst Brauch,
alles tanz ich gern,
doch fängt der Walzer an,
gar nichts mich halten kann [...]⁹

Polkát és csárdást is
és amilyen tánc még szokásban van,
mindent szívesen táncolok,
de ha elkezdődik a valcer,
egyáltalán nem tudom tartóztatni magam.

Robert Bodanzky: Der Pusstakavalier (Mágnás Miska, 1916/17)

Az operettek jellegzetes kódokkal való strukturálása az apolitikus felületesség mellett egy szemiotikailag ambivalens mélységet nyitott meg (pontosan a „hétköznapi mítoszainak” Roland Barthes-i értelmében), amely a bel- és külpolitika nemzetiségi konfliktusairól szóló korabeli diskurzusból megteremtette a nemzetről való beszéd lehetőségét.

2. Külső alteritás: Szerbia, Montenegró és Bosznia a bécsi operettben

A külső alteritásokhoz kapcsolódó nemzeti csoportszimbólumok használatát az Ausztria–Magyarország határain túli, délkeleti Balkán államokhoz kapcsolódó zenei színházi diskurzuson szemléltethetjük. Johann Strauss „szerb” operettje, a *Ja-buka oder Das Apfelfest* (1894) – a helyi arisztokrácia felé tett néhány oldalvágástól eltekintve – még ártalmatlan, folklorisztikus jellegű mű, amelyben a zeneszerző etnográfiai ambíciói mindvégig tetten érhetőek. Szerbia 1903-ban bekövetkezett

7 „Bei jedem Volk ist Lieb und Tanz ein Nationaltalent!” – *Die kleine Baroness*. Operette in einem Akt von Robert Bodanzky. Musik von Felix Albini. Klavierauszug. London–Leipzig–Paris–Wien: Döbblinger, 1909, 32–33.

8 Alexander Ziem: „Heuschrecken in Wort und Bild: Zur Karriere einer Metapher”. *Muttersprache* 2 (2008), 108–120.

9 *Der Pusstakavalier*. Operette in drei Akten von Karl von Bakonyi. Deutsche Übersetzung und Text der Gesänge von Robert Bodanzky. Musik von Albert Szirmai. Klavierauszug. Leipzig–Wien: Karczag, 1917, 45.

Habsburg-ellenes külpolitikai fordulata után, s különösen a Bosznia-Hercegovina 1908-as osztrák–magyar annexióját követő válság idején azonban a Balkán több bécsi operettben sokkalta kedvezőtlenebb fényben jelenik meg – így többek között Oscar Straus *A csokoládékatoná* (*Der tapfere Soldat*) című George Bernard Shaw-adaptációjában is, amelyet a szakirodalom az antimilitáris operett figyelemre méltó kísérleteként tart számon.¹⁰

A mű, amely 1885-ben, a bolgár–szerb háború idején játszódik, kétségtelenül meg is felel e besorolásnak. A Jacques Offenbach műveiből eredeztethető szubverzív hangsúlyok¹¹ mellett azonban *A csokoládékatonában* egy további jelentésréteg is kitapintható, amely közvetlenül a napi politikai kontextushoz, illetve a Balkánról szóló osztrák–magyar diskurzushoz kapcsolódik, és semmiképp sem tekinthető nemzetietlennek. A bolgár szoldateszka Szerbia elleni harcának bemutatása ugyanis elkerülhetetlenül azt a negatív, romboló képet igazolja,¹² amely a déli Balkán államokról a Monarchiában általában élt, és az operett kísérletet sem tesz ennek az imázsnak a dekonstruálására:

MASSAKROFF

Denn Barbaren, ja Barbaren
sind im Kriege die Bulgaren!

CHOR DER SOLDATEN

Weil seit Jahren
wir schon immer furchtbar waren!
Und zu Scherben, Scherben, Scherben
schlagen wir die frechen Serben!
Und wir gerben, gerben, gerben
ihnen s’Fell, bis daß sie sterben!

MASSAKROFF

Meine schöne, hochverehrte Dame,
Massakroff ist mein Name.
Wenn ich den Kerl massakrier,
so kann ich nichts dafür!¹³

MÉSZÁROSSY

Mert barbárok, igen, barbárok
a bolgárok a háborúban!

KATONÁK KÓRUSA

Mínthogy már évek óta
mindig rettenetesek voltunk!
És darabokra, darabokra, darabokra
aprítjuk a pimasz szerbeket!
És kicserezzük, kicserezzük, kicserezzük
az irhájukat, míg bele nem halnak!

MÉSZÁROSSY

Gyönyörű, mélyen tisztelt úrnóm,
a nevem Mészárossy.
Ha lemészárolom a fickót,
nem tehetek róla.

Rudolf Bernauer–Leopold Jacobson: A csokoládékatoná (Der tapfere Soldat, 1908)

Ezt a szempontot hangsúlyozza a megzenésítés is. A Balkán „barbarizmusát” alterálatlan, „archaikus” a-moll akkordok és egyszerű alla breve lüktetés ábrázolja (1. kotta a 210. oldalon).

10 Volker Klotz: *Operette. Portrait und Handbuch einer unerhörten Kunst*. Kassel: Bärenreiter, ²2004, 662–670.

11 Anton Würz: *Reclams Operettenführer*. Stuttgart: Reclam, ²³2003, 147.

12 Christian Glanz: „Aspekte des Exotischen in der Wiener Operette am Beispiel der Darstellung Südeuropas”. *Musicologica Austriaca* 9. (1989), 78.

13 *Der tapfere Soldat*. Operette in 3 Akten von Rudolf Bernauer und Leopold Jacobson. Klavierauszug. Wien, Leipzig, 1908, 35–36.

Denn Bar - ba - ren, ja Bar - ba - ren sind im Kric - ge die Bul - ga - ren

1. kotta. Rudolf Bernauer–Leopold Jacobson–Oscar Straus: A csokoládékatoná (Der tapfere Soldat, 1908), „Bulgaren-Marsch”

Még félreérthetlenebb a balkáni (ebben az esetben szerb) alteritás zenés színpadi ábrázolása Alexander Landesberg és Alfred Maria Willner 1908. november 7-én a bécsi Carltheaterben bemutatott *Der Glücksnarr* című operettjében, melynek zenéjét Heinrich Berté szerezte. Ezúttal az 1903-ban szerb királlyá koronázott Petar Karagyorgyevicsét és legidősebb fiát, az akkor még névleges trónörökös Gyorgye Karagyorgyevicsét tették nevetségessé mint „Banauzia” uralkodócsaládját: „Banauzia királya [...] éppannyira tiszteletlen, mint háborúra szomjazó fiával együtt egy nagyon is aktuális délkeleti hercegi pár élethű maszkjában jelenik meg.”¹⁴ A diplomáciai feszültségeket enyhítendő a cenzúrahivatal megakadályozta az operett ebben a formában való további előadásait – ahhoz ugyanakkor hozzájárult, hogy a szereplők eredeti jelmezeikben megjelenhessenek a *Wiener Bilder* folyóirat hasábjain.¹⁵

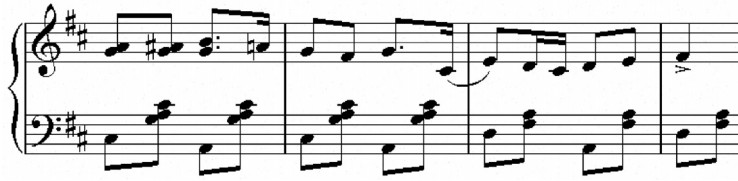


Szerepkép a *Der Glücksnarr* című operettből; I. Karagyorgyevics Petar, Szerbia királya és a trónörökös Gyorgye Karagyorgyevics

14 „Der König von Banausien [...] erscheint mit seinem ebenso kriegsgierigen als respektlosen Sohne in der treuen Maske eines sehr aktuellen südöstlichen Fürstenpaares.” *Neue Freie Presse*, 1908. november 8., 14.

15 *Wiener Bilder*, 1908. november 18., 10.

A Szerbiáról alkotott ellenségkép így a Monarchia propagandacéljaihoz illő színházi megformálást nyert. Ugyanakkor figyelemre méltó, hogy a jelenetet kísé-
rő induló nem él a szokásos zenei „Balkán-kódokkal”:



2. kotta. Heinrich Berté: *Der Glücksnarr* (1908), „Ein solcher Sieg, dass ich nicht lüg”

Összetettebb probléma a montenegróiak reprezentációja a bécsi operettben. Mint Csáky Móric rámutatott, a Léon és Lehár *A víg özvegyéből* (*Die lustige Witwe*, 1905) kirajzolódó országportré ambivalens megfontolásokat tükröz, hiszen a hivatalos Ausztria–Magyarország ugyan baráti kapcsolatokat ápolt Montenegróval, s a bécsi művésztársaságok (mindenekelőtt a *Jung Wien* kör) ugyancsak pozitívan viszonyultak az országhoz,¹⁶ másfelől viszont az ottani helyzet instabilitása Bécsben is közismert volt és gúny tárgya lett. Ez a két diskurzustoposz határozta meg *A víg özvegy* kettős ábrázolásmódját,¹⁷ amely zeneileg a karikírozó parlando és az orientalizáló egzotikum váltakozásában nyilvánul meg.

Végül különleges esetnek tekinthető Bosznia-Hercegovina, amely külső terü-
letből a Habsburg-monarchia anektált része lett. A szórakoztató zenés színház gyakorlatában ezt a nehezen konszolidálható, új „belső alteritást” az egzotikus idegenség szokásos – azaz „cigány” – kódjaival ábrázolták. Példaként Josef Bayer ba-
lettjét, az *Eine bosnische Hochzeit*t (1893) vagy Adolph Müller *Das Weib des Buchbinders oder Österreicher in Bosnien* című singspieljét (1880) említhetjük.



3. kotta. Id. Adolph Müller: *Das Weib des Buchbinders oder Österreicher in Bosnien* (1880), Nr. 7. „Zigeunerlied”

16 Csáky Móric: *Az operett ideológiája és a bécsi modernség: Kultúrtörténeti tanulmány az osztrák identitásról*. Budapest: Európa, 1999, 81.

17 Uott, 94.

3. Belső alteritások

A belső alteritásokhoz éppennyire ambivalens zenés színházi stratégiák kapcsolódtak. Egyfelől félreismerhetetlen a törekvés, hogy a legmagasabb körök által folyamatosan propagált¹⁸ föderatív osztrák identitást szimbolikusan bemutassák. Ezt a gondolatot mindenekelőtt a „nemzeti” táncok szvitszerű egymás mellé állítása fejezi ki, ami korántsem korlátozódott az operett műfajára. Megtaláljuk az operában (például Johann Strauss *Pázmán lovagjának* [*Ritter Pásman*, 1892] polka–valcer–csárdás sorozatában) és a balettzenében is (többek között Bayer 1888-ban bemutatott, népszerű *Puppenfee*jében). A bécsi operettből idézhető legkarakteresebb példák Strauss *A denevérje* (*Die Fledermaus*, 1874), Louis Roth *Frau Reclaméja* (1898), Carl Michael Ziehrer *Svihákokja* (*Die Landstreicher*, 1899) vagy Bayer *Mister Menelauza* (1896), amelyben a táncsorozat „National-Menu” feliratot visel, és tarantellából (Olaszország), polkából (Csehország), ländlerből (Stájerország), csárdásból (Magyarország), valamint valcerből (Bécs) tevődik össze (4. kotta).

Elterjedtebb volt azonban az egyes belső alteritások önálló bemutatása. Ezekben az esetekben körmönfontabb megoldásra volt szükség, hiszen a szerzők a város valamennyi nemzetiségét fizető nézőkké kívánták tenni. A mindezen csoportok iránt tanúsított előzékenység az operettek egynémely húzásában is tetten érhető,¹⁹ de még inkább a megfelelő betoldásokban nyilvánult meg (amelyek akár teljesen idegen nyelvűek is lehettek, mint a „Böhmischer Gesang” Franz von Suppé *Tíz leány és egy férj sem* című operettjében [*Zehn Mädchen und kein Mann*,²⁰ 1862] vagy a „Böhmisches Lied” Müller már említett *Das Weib des Buchbinders*ében) (5. kotta). Ugyanakkor a műfaj természetesen a belső alteritásokkal szembeni ellenérzéseket is igyekezett kiszolgálni, amint arról számos, egyértelműen tendenciózus megoldás tanúskodik (5. kotta a 214. oldalon).

A „nemzeti” zenei csoportszimbólumok recepciója – mind az önálló tételek, mind a táncsorozatok esetében – főként az operett előadásának helyétől, illetve a közönség összetételétől függött. A bécsi Alsergrundon található Venedig in Wienhez vagy Danzers Orpheumhoz hasonló nyári színházak elsősorban a kispolgárokat szolgálták ki,²¹ akiknek többnyire bevándorló háttere volt; a nagyobb házakat, így a Carltheatert és a Theater an der Wient ezzel szemben inkább a jómódú, szabadelvű polgárság látogatta.

Mínthogy az operettek szabadon forogtak mindezekon a színpadokon, sőt más városok színházai között is, az egyes idiómák használata mögött rejlő eredeti szándékot nem mindig sikerült helyesen dekódolni. A *Neue Freie Presse* beszámolója sze-

18 Christian Glanz: „Aspekte des Exotischen in der Wiener Operette am Beispiel der Darstellung Südeuropas”. *Musicologica Austriaca* 9. (1989), 77.

19 Vö. például az eredetileg 1892-ben bemutatott *Der Leutnant zur See* című operett adaptációját.

20 „Böhmischer Gesang”. In: *Zehn Mädchen und kein Mann* von Franz von Suppé. Klavierauszug mit Worten. Wien, é. n., 2.

21 Marion Linhardt: „Joseph Hellmesberger jun.”. In: Ludwig Finscher (szerk.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Kassel: Bärenreiter–Metzler, 2002. skk., Personenteil 8., 1261.

In Bud - weis, Czas - lan und in Prag, da ko - chen's Mehl - speis to - je - tak!

Ländlerform, *doch nicht zu schnell*

A stei - ri - sches Bür - scherl, das sitzt bei sein Nitr - scherl

Back - hen - del mit Pa - pri - kal!

Wenzl

5. kotta. Id. Adolph Müller: Das Weib des Buchbinders oder Österreicher in Bosnien (1880), „Böhmisches Lied“

rint például Albini *Trenk báróját* (*Baron Trenck*), amelyet voltaképpen Horvátország a Habsburgok mellett tett hűségnyilatkozatának színpadi megfogalmazásául szántak,²² az 1909-ben a Kaiserjubiläums-Stadttheaterben tartott bécsi bemutató²³ alkalmával a zeneszerző „segédcsapatokként szláv nemzeti dallamokkal”²⁴ dúsította, azt sugallva, mintha a mű elszakadáspárti, szecesszionista szellemben fogant volna.

3a. „Csehország” mint alteritás

„Csehország” megjelenítése jól példázza az ábrázolás multimodalitását. A „csehek” zenei csoportszimbóluma a polka volt; a csárdáshoz hasonlóan egy viszonylag új keletű zenei forma, amelyet csupán a 19. század elején, a nemzeti diskurzus keretében alakítottak ki tudatosan egyes korábbi előzményekből.²⁵ Az osztrák–magyar operett keretei között a polka szemantikai, illetve performatív „töltete” folyamatosan változott az újra meg újra erőre kapó osztrák–cseh kiegyezési törekvések, illetve a főként a német nemzeti radikálisok által folytatott csehellenes agitáció nyomán, ami a recepció számára egymásnak ellentmondó olvasatok lehetőségét kínálta fel.

A *denevér* gyakran húzásra ítélt balettzenéjében például „két cseh lány”²⁶ egy polkát énekel, amelynek szövege közkeletű Csehország-sztereotípiákat idéz fel. A felütéses kezdettel Strauss érdekes módon mintha megkérdőjelezné polkája autentikus „cseh” voltát, hiszen a valódi polkát felütés nélkülinek ismerték.²⁷ A részlet tehát éppenséggel az „osztrák fület” is reprezentálhatja, amellyel a „cseh” zenét hallgatjuk (6. kotta).

22 Volker Klotz: *Operette. Portrait und Handbuch einer unerhörten Kunst*. Kassel: Bärenreiter, 2004, 225–226.

23 Anton Bauer: *Opern und Operetten in Wien. Verzeichnis ihrer Erstaufführungen in der Zeit von 1629 bis zur Gegenwart*. Graz–Köln: Böhlau, 1955, 10.

24 „Hilfstruppen slavische National-weisen”. *Neue Freie Presse*, 1909. október 30., 12.

25 Arnold Blöchl–Petr Novák: „Polka”. In: Finscher (szerk.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Sachteil 8., 1684.; Rajeczky Benjamin: „Verbunkos”, uott, Sachteil 9, 1354. hasáb.

26 „2 böhmische Mädchen”. Michael Rot (szerk.): *Johann Strauß. Kritische Gesamtausgabe. Serie I, Bühnenwerke, Werkgruppe 2, Operetten, Band 3: Die Fledermaus*. Wien: Strauss Edition, 1999, 330.

27 Blöchl–Novák: *Polka*, 1682. hasáb.

Mar - ian - ka, komm und tanz me hier! Heut

6. kotta. Ifj. Johann Strauss: Die Fledermaus (1874), „Böhmisch”

Ugyanezen csoportszimbólum hasonló alkalmazása figyelhető meg Bayer már említett *Mister Menelaus* című operettjében, ismét csak a jelzésértékű felütéssel:

In Bud - weis, Czas - lan und in Prag, da ko - chen's Mehl - speis to - je - tak!

7. kotta. Josef Bayer: Mister Menelaus (1896)

A Lehár *Bécsi asszonyok* (*Wiener Frauen*, 1902) című operettjében megjelenő *Böhmischer Gesang* ezzel szemben a bevándorolt csehekhez szól. Ebben az esetben a – felütés nélküli – polka mint szentimentális-nosztalgikus reminiscencia jelenik meg, s ráadásul a cseh folklór sajátos idiomatikus díszítéseivel, a párhuzamos mordentekkel gazdagodik:

8. kotta. Lehár Ferenc: Wiener Frauen (1902), „Böhmischer Gesang”

A bécsivel ellentétben a budapesti operettben a nemzeti alteritások nem jutottak jelentős szerephez. Az egykor fenyegetőnek érzett, immár azonban nosztalgikusan megrajzolt „török” elem ábrázolásától eltekintve (amint az például Huszka Jenő *Gül babájában* [1905] megjelenik), inkább a saját nemzet vidéki, rusztikus oldala lett az elhatárolódás tárgya. Míg a budapesti operett korai időszakában a vidéket

megidéző szüzsék rendszerint pozitív, megerősítő hangot ütöttek meg,²⁸ 1900 táján ezek a motívumok már főként karikatúrák megrajzolására adtak alkalmat (Kacsóh Pongrác hazafias daljátéka, a *János vitéz* [1904] karakteres kivételével). A városi közönség ezzel markánsan elhatárolta magát a félféudális vidéktől.²⁹ Kálmán Imre pedig éppen ezeknek az elhatárolódási törekvéseknek kívánt megfelelni, amikor *A cigányprímás* (*Der Zigeunerprimas*, 1912) budapesti bemutatójához két új számot is komponált:³⁰ a „Furcsa tánc az úri fajta” („Sonntags, wenn die Meß' vorüber”) kezdetű duettet és a „Dritter Klasse, Eisenbahn” refrénjéről ismert ironikus tercettet a vidéki vonatkozás kényelmetlenségeiről.

A vidék csak az első világháború – Magyarország számára traumatikus – lezárása után vált ismét hősi toposszá a budapesti szórakoztató színpadokon; gondolhatunk itt Lehár *A Pacsirtájára* (*Wo die Lerche singt*, 1918) vagy Kálmán Imre *Marica grófnőjére* (*Gräfin Mariza*, 1924). Az utóbbi nevezetes „Szép város Kolozsvár” (a német változatban „Komm mit nach Varasdin”) duettjének refrénje – „Hol minden piros, fehér, zöldben jár!” („Dort ist die ganze Welt noch rotweißgrün!”)³¹ – kifejezetten az újonnan létrejött határokat tagadja.³²

4. Szecesszionizmus az operettszínpadon

A morva Karel Moor művei arról tanúskodnak, hogy az operett műfaja korántsem csupán az osztrák–magyar hegemonia szolgálatában állhatott. Különösen az 1908-ban Brünnben sikerrel bemutatott *Pan profesor v pekle* idézte meg a morva zenei idiómát a bécsi és a budapesti operett paradigmájától egyaránt markánsan különböző, lokálpatrióta szórakoztató színház kifejezőjeként:



9. kotta. Karel Moor: Pan profesor v pekle (1908)

28 Nagy Ildikó: „Vom Volksstück zur 'nationalen' Operette”. In: Richard G. Plaschka–Horst Haselsteiner–Anna M. Drabek (szerk.): *Mitteleuropa – Idee, Wissenschaft und Kultur im 19. und 20. Jahrhundert. Beiträge aus österreichischer und ungarischer Sicht*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1997, 134.

29 William M. Johnston: *The Austrian Mind. An Intellectual and Social History 1848–1938*. Berkely, Los Angeles–London: University of California Press, 1972, 342–343.

30 Jesse Wright Martin: *A Survey of the Operettas of Emmerich Kálmán. A Monograph*. University of Louisiana, 2005, 53.

31 *Gräfin Mariza*. Operette in 3 Akten von Julius Brammer und Alfred Grünfeld. Musik von Emmerich Kálmán. Klavierauszug. Leipzig–Wien: Karczag, 1924, 25.

32 Csáky: *Az operett ideológiája*, 260.

Befejezésül egy fontos, a darab fordulópontjával szolgáló részletet mutatok be Georg Jarno *A muzsikus leány* című operettjéből (*Das Musikantenmädel*, 1910), amely Joseph Haydn személyéhez és a *Gott erhalté*hoz kapcsolódó jelenetek sorából áll. Minthogy a Habsburg himnusz természetesen a birodalom nem minden színpadán talált volna meleg fogadtatásra, a zeneszerző egy alternatív változatról is gondoskodott, és erre vonatkozóan a zongorakivonatba a következő rövid megjegyzést illesztette: „Azokon a színpadokon, amelyek helyi okokból az osztrák néphimnusz nem kívánják játszani, ettől a ponttól kezdve a Függetlenség érvényes.”³³

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is a vocal line in G major (one sharp) and 2/4 time, marked with a mezzo-piano (mp) dynamic. The lyrics are: "Zu - hau - se! Zu - haus, wie herr - lich das klingt." The bottom staff is a piano accompaniment, also in G major, featuring chords and a simple bass line.

10. kotta. Josef Bayer: *Unter Wilden* (1904)

A „helyi okok” sokfélék lehetnek, amelyek egyszerre táplálták Ausztria–Magyarország szórakozási kultúráját, és irányt is szabtak neki. A Monarchia városi miliójének atmoszféráját a századfordulón éppen ez a szórakoztató zenei kultúra, annak különféle formái, „nemzeti” formulái és szemantikája határozta meg.³⁴ A belső és külső alteritások reprezentációja és konstruálása e folyamatban sokkalta nagyobb szerephez jutott, mint a saját identitás bemutatása, amely csupán a „régibécs” toposzára támaszkodhatott.³⁵ Az Én, az „Otthon” biztosítása, egyfajta valcerlekkületű visszatekintés formájában mindazonáltal az operett, sőt általában az osztrák populáris kultúra leghosszabb életű toposzának bizonyult.

Mikusi Balázs fordítása

33 „Für diejenigen Bühnen, welche aus localen Gründen die österr. Volkshymne nicht bringen wollen, gilt von hier ab der Anhang.” – *Das Musikantenmädel*. Operette in 3 Akten von Bernhard Buchbinder. Musik von Georg Jarno. Klavierauszug. Stuttgart: Feuchtinger, 1910, 126.

34 Ld. Gernot Böhme: *Atmosphäre*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995, 34–39.

35 Christian Glanz: „Himmelblaue Zeiten. Alt-Wien in der Operette”. In: Wolfgang Kos–Christian Rapp (szerk.): *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*. Wien: Czernin, 2005, 228–234.

ABSTRACT

STEFAN SCHMIDL

“WHERE EVERYTHING IS RED, WHITE AND GREEN”

*Discussions about Collectiveness, Differentiation and Nation
in Austro-Hungarian Operetta*

Based on the extension and differentiation of the Habsburg Empire's capitals, operetta played an important, even essential part in the construction of national identities, of the Self and the Other in Austro-Hungary and its neighbours. Taking up everyday idioms and turning them into collective musical symbols, operetta librettists and composers could laud, defame, integrate or exclude nationalities. While Hungary was a stable, affirmative topos in operetta since 1867, Bohemia's representation ranged from hefty, but benignant caricatures to openly-hostile grotesques, echoing the delicate domestic developments. When it came to exogenous nations like Serbia, against which the Monarchy took a strong line, operetta unleashed its full mocking powers. But surprisingly operetta was not only the medium of Austro-Hungarian hegemony: the Moravian composer Karel Moor is indicative of a secessionist usage of the genre.

Stefan Schmidl (b. 1974) studied Musicology and Art History at the University of Vienna. He obtained his PhD in Musicology in 2004. Since 2005 has been a postdoctoral research fellow at the Department of Musicology at the Austrian Academy of Sciences. He is also a research fellow in the interdisciplinary project *Sites of Science: Towards a Cultural Topography of early 20th century Vienna* (2005–2006) and researcher at the Institute for Culture Studies and History of Theatre at the OeAW (2007–2010). From 2009 he is a Permanent lecturer in Music History and Applied Music Theory at the Vienna Conservatory Private University. He has held various lectureships at the University of Vienna and the University of Music and Performing Arts Vienna. His research fields are: Music in popular culture (film in particular), identity studies (especially studies in musical national images), music of the turn-of-the-century and in post-war Europe.