

# Színház

*Imre Zoltán*

**Az operett mint interkulturális jelenség – Kálmán Imre *Die Csárdásfürstin* (1915) c. operettje különböző színpadokon**



Színház.net, 2013

## Az operett mint interkulturális jelenség – Kálmán Imre *Die Csárdásfürstin* (1915)<sup>1</sup> c. operettje különböző színpadokon

*Imre Zoltán*

A zenei burleszk saját életének igazolására hozta létre a szalonoperettnek nevezett szörnyűséget, amely *A denevér* [1874] – minden baj forrásának – a magaslatától *Az operabál* [1898] középszerűségén át *A víg özvegy* [1905] szellemi színvonaltalanságáig vezetett (Kraus [1919] 2012).<sup>2</sup>

A fentiek alapján talán túlzás lenne azt állítani, hogy a bécsi író és szerkesztő, Karl Kraus lelkes operett rajongó lett volna.<sup>3</sup> Meghatározása szerint az operett nem más, mint „színpadon jelentkező komolyan vett értelmetlenség” (Kraus [1919] 2012), s a műfaj történetét – Offenbachtól, Johann Strausson, Oscar Strausson és Richard Heubergeren keresztül Lehár Ferencig – egyértelmű hanyatlásként értelmezte. Kraus véleményével azonban sokan nem értenek egyet, hiszen az operett – még ma is – hihetetlen népszerűségnek örvend. Népszerűsége ellenére azonban, szinte Kraus tézisének megerősítve, az operett a zene-, a színház-, illetve a kultúrtörténetben gyakran figyelmen kívül hagyott jelenség. Jelen írásban Kálmán Imre *Die Csárdásfürstin* című művét az interkulturális (Pavis 1996, Balme 1999, 2005 and Knowles 2010) és/vagy kultúrákon átívelő [cross-cultural] (Lo and Gilbert 2002) színház szempontjából vizsgálom, s azt próbálom meg bemutatni, hogy mennyivel összetettebb jelenségről van szó, mint ahogyan azt gyakran képzeljük.

### *Interkulturális és/vagy kultúrákon átívelő [cross-cultural] színház*

Általánosan elfogadott, hogy a színház, csaknem minden színház, interkulturális és/vagy kultúrákon átívelő [cross-cultural] jelenség. Mármost abban az értelemben, hogy „a színházi munka mind (történeti) időben, mind pedig (földrajzi és társadalmi) térben kulturális

---

<sup>1</sup> A szöveg a Christopher Balme által vezetett Global Theatre Histories (GTH) c. project számára készült, rövidített változata pedig elhangzott a GTH konferenciáján 2011. március 17-én Münchenben.

<sup>2</sup> ‘Der Drang, das Leben der musikalischen Burleske zu verifizieren, hat die Gräßlichkeiten der Salonoperette erzeugt, die von der Höhe der »Fledermaus« — des Übels Urquell — über die Mittelmäßigkeit des »Opernballs« in die Niederungen der »Lustigen Witwe« führen’ (Kraus [1919] 2012).

<sup>3</sup> Kraus operett-gyűlölete részét képezte a korai 20. századi Bécs kulturális életével és modernitásával való elégedetlenségének (lásd Grimstad 1982, Timms 1986, and Reitter 2008).

különbségek egyeztetésére [negotiation] épül” (Lo és Gibert 2002, 32). A színház „olyan nyilvános performatív gyakorlatokból áll, amelyeket sajátos kulturális regiszterek egyesítése jellemez a narratíva, az előadás esztétikájának, a produkció teljes folyamatának, valamint a közönség recepciójának a szintjén” (Lo és Gilbert 2002, 31). Ennek eredményeként a színház „két vagy több kulturális hagyomány találkozásaként” is definiálható (Hollidge és Tompkins 2000, 7).

Nyilvánvaló interkulturális jellege ellenére, a kritikai diskurzusban, a történeti kutatásokban és a hagyományos színháztörténeti könyvekben a „nyugati színházat” gyakran egységes jelenségként tételezik. Hivatkozásait és példáit pedig általában „a többé-kevésbé jól dokumentált, intézményesített (irodalmi) színház eseményei” közül választják ki (Fischer-Lichte 2004, 3), melyek (Nyugat-)Európa nagyvárosaiban jöttek létre – főként Londonban, Párizsban, Berlinben, Bécsben és a 19. század végétől New Yorkban.<sup>4</sup> Ennek eredményeképpen a „nyugati színházat” gyakran a szöveg-orientált elit-színház kizárólagos területeként határozzák meg, melynek kezdetét mintegy a klasszikus kori Athénig vezetik vissza.

Ez a szemléletmód azonban számos problémát felvet. Teleologikus narratívája, kiválasztott példái alapján a „nyugati színház” úgy jelenítődik meg, mint az egyetlen lehetséges, sőt természetes narratíva, s nem pedig olyan ideiglenes, nem természetes, mi több történeti, gazdasági és ideológiai jelenség, amelyet alapvetően a befogadás és a kizárás határoz meg. Ennek eredményeként teljes földrajzi-kulturális régiókat (például Kelet-, Észak- vagy éppen Dél-Európa) és színházi műfajokat (például operett, vaudeville, pantomim) rekesztenek ki a „nyugati színház” történetéből. Teszik mindezt annak ellenére, hogy sem Európa, sem pedig a „Nyugat” soha sem volt egységes, hiszen mindig is vertikális és horizontális törések és határok mentén szerveződött. Mi több az is feltételezhető, sőt dokumentumok sokasága által bizonyítható, hogy mindig is élénk volt a kapcsolat a nyugaton belüli és kívüli régiók, valamint az elit és populáris színházi kultúrák között. Mindezek a folyamatok azonban úgy tűnik anélkül történtek, s történnek, hogy a nemzeti (elit-)paradigmákból kiinduló „nyugati” színháztörténet-írás alaposabban tanulmányozta volna őket.

Feltételezem, hogy nemcsak a „nyugati színház”, hanem a nemzeti színháztörténetek is talán jobban megközelíthetővé válhatnak, ha úgy kezelnénk ezeket a területeket, mint az Európán, illetve az egyes nemzet/államon belüli és kívüli, „két vagy több kulturális

---

<sup>4</sup> Lásd Hartnoll [1968] 1991, Simhandl 1998, Russell Brown 1995, vagy Fischer-Lichte 1999.

hagyomány közötti találkozásokat” (Hollidge és Tompkins 2000, 7). Kálmán Imre *Die Csárdásfürstin* (1915) című operettjének különböző – Budapesten (1916), Moszkvában és Szentpéterváron (1917), New Yorkban (1917) és Londonban (1921) történt – színpadra állításán keresztül szeretném felülvizsgálni a „nyugati színházhoz” kötődő elitista szemléletmódot, és bemutatni a 20. század első évtizedeiben a populáris (nyugati) színház különböző régiói és színházi hagyományai közötti változatos kulturális, politikai, művészi és gazdasági kapcsolatokat.

A vizsgálat módszeréhez Rustom Bharucha „interkulturális” és „intra-kulturális kapcsolatok” fogalmait használom. Míg az előbbi különböző (nemzet-)államok közötti interkulturális viszonyokra utal, az utóbbi a látszólag egységes nemzetállamon belüli, azaz intra-kulturális kapcsolatokat foglalja magába. Céloom tehát mind az interkulturális, mind „a sajátos közösségek és régiók közötti és rajtuk keresztül végbemenő intra-kulturális dinamika” (Bharucha 2000, 6) vizsgálata, természetesen pusztán azoknak 20. század eleji nemzetállamoknak a határain belül és határai között, ahol Kálmán operettjét játszották.

Következésképp minden idők egyik legnépszerűbb osztrák-magyar operettjét olyan „kontakt-zónaként” (Clifford 1997, 8) kívánom kezelni, amelynél a kultúrák közti kölcsönhatás lokalizálhatóvá válik; ahol gondolatok, politikai utalások, intézményes folyamatok és színpadra-állítási módszerek cserélődhetnek; ahol a kulturális, politikai és gazdasági cserék pedig úgy mehettek végbe 1915 és 1921 között, mint „olyan párbeszéd, amely magába foglalja az esztétikum változatosságát és a lokális politikai tényezőket” is (Latrell 2000, 47). Tanulmányom ugyanakkor nem szolgál végleges megoldásokkal. Kálmán operettjének példáján keresztül sokkal inkább probléma-orientált megközelítést kívánok felvázolni, valamint megkísérelni olyan lehetséges irányok felmutatását, amelyeket az interkulturális/kultúrákon átívelő színház jelenségének kutatásánál a későbbiekben is használni tudok.<sup>5</sup> Ezen felül céloom „annak az űrnek a kitöltése, amelyet a populáris színházat és előadásait érintő, évtizedeken át tartó tudományos tagadás okozott” (Saltz 2008, XII).<sup>6</sup>

#### *Az operett mint emlékezhely és annak (változó) észlelése*

Az operett vagy „kis opera” modern műfaj, s „a polgári középosztály győzelmének hírvivőjeként” (Hanák 1997, 9) a 19. század közepén Franciaországban alakult ki Hervé és Jacques Offenbach hathatós közreműködésével. Ahogyan Carlotta Sorba összegezte a műfaj

<sup>5</sup> Kálmán operettjének szocialista újraírásáról kitűnő elemzést készített Heltai Gyöngyi (Heltai 2004).

<sup>6</sup> Lásd Balme 2005.

történetét, az operett „a zenés színház új posztromantikus műfajaként a szórakoztatásnak szentelte magát” (Sorba 2006, 282). Pár éven belül hírnevét a megnyerő történetek, a humor és a közönség szórakoztatására szolgáló könnyed zenék alapozták meg. Rövidesen a műfaj kialakította saját színházi intézményeit, változatos és elkötelezett közönségét, és kifejezetten mulékony jellege ellenére még gyorsan növekvő repertoárját is. A századfordulóra három, eltérő jellegzetességekkel és szerzőkkel rendelkező típusa alakult ki: a francia, az angol és az osztrák-magyar változat.<sup>7</sup>

Az operett igazi interkulturális/kultúrákon átívelő műfajként egyaránt hivatkozik elit- és tömeg-kulturális kontextusokra, valamint különböző helyi és nemzetközi hagyományokból kölcsönöz. Bár épít a vaudeville-ra, a farce-ra, a táncrea, a canzone-re, a persziflázsra, az énekes gúnyolódásra, illetve más populáris szórakoztató hagyományokra, saját, jól megkülönböztethető elemekkel is rendelkezik. Egyrészt központi helyet biztosít a táncnak és a zenének, gyakran új táncstílusokat hozva divatba (valcer, mazurka, kánkán, galopp, később foxtrott vagy shimmy). Másrészt hajlamos „a paródiára, összevonva a populáris és karneváli hagyományokat” (Sorba 2006, 286). Harmadrészt érdeklődést mutat az állandó karaktertípusokkal előadható történetek iránt, melyek eszményképeket, vágyakat, mindennapi bölcsességet ábrázolnak. Sőt látványosságra épülő előadásaiban impozáns díszletekkel, pompás jelmezekkel és hatalmas szereplőgárdával találkozhatunk, illetve egyfajta „szabadosságot mutat, különösen a női szereplő [testi és lelki] vonzereje tekintetében” (Sorba 2006, 286). Emellett a műfaj erős hatást gyakorol a populáris kultúrára, színházon kívüli ügyekre reflektáló témáin, dalain és humorán keresztül, valamint „nagyvárosi és nemzeteken átívelő jellegénél fogva nemzetközi közönséget szólít meg” (Sorba 2006, 287).<sup>8</sup>

A tömegkultúra részeként kezelve, az operettet gyakran pusztá illúziókkal, egyszerű megoldásokkal, unalmas, papírmásé-szerű szereplőkkel és az elengedhetetlen, boldog befejezéssel azonosítják. Olyan szórakoztatásként könyvelik el, amely köré teljes, a műfajt kiszolgáló iparág épül, és amelyet árucikként a gazdasági cserefolyamatok részeként pénzért árulnak. Ebben az összefüggésben, mint minden árunak, az operettnek is megvoltak és ma is megvannak a maga kereskedelmi főútvonalai, fontos csomópontjai (Párizs, Bécs, London, Berlin, New York, Moszkva és később Budapest), érték-tőzsdéi (Théâtre de la Gaité, Theater an der Wien, Johann Strauss Theater, Carltheatre, Gaiety's Theatre, New Amsterdam Theatre, Király Színház, stb.), ügynökei (Wilhelm von Karczag, Karl Wallner, George Edwardes,

---

<sup>7</sup> Történetét lásd: Traubner 2003, Klotz 1991, Gál és Somogyi, 1960; Gáspár 1963.

<sup>8</sup> Ez ahhoz is kapcsolódhat, hogy a műfaj első híres szerzői, Hervé és Offenbach Franciaországban élő németek voltak.

Henry S. Savage, Marc Klam and Abraham L. Erlanger, Beóthy László és mások), és közel az egész világot körülölelő hálózatai. Ennek eredményeképpen az operett a piacgazdaság szükségleteinek megfelelően működött, célja a vásárlók kielégítése révén a megfelelő profit kitermelése, amely az egész vállalkozást kifizetővé tette.

A Kraus által „szellemi színvonaltalanságként” értelmezett operettnek, Lehár *Die lustige Witwe*jének premierjére például 1905-ben Bécsben került sor. A következő évben a darabot egész Európában bemutatták (Budapest, Hamburg, Lipcse, Berlin, Köln, London, Madrid, Párizs, Brüsszel, Stockholm és más városok), majd az USA-ban is (New York, Chicago). Buenos Airesben az 1907-es évadban egyszerre öt színházban öt különböző nyelven játszották, ráadásul „Tripoli új színháza 1913-ban szintén ezzel a darabbal nyílt meg” (Grun 1970, 189). Bécsben négyszáz teltházas előadást ért meg, Londonban pedig „nyolcszáz alkalommal került színpadra, és több mint egy millióan látták” (Grun 1970, 122). Az 1970-es évekre az előadások száma meghaladta az ötszázat, és „a zongoraátiratok, a kották, valamint a kisebb zenekarokkal kötött megállapodások eladási száma huszonöt-harminc milliót tett ki, míg a lemezfelvételek negyven-ötven milliót” (Grun 1970, 129). A zenei és a színházi sikerek mellett, az amerikai produkció, hasonlóan a mai nemzetközi musicalekhez, a színházon kívül is új márkanevet hozott létre: „Vígözvegy kalapok, fűzők, uszályok, ebédek, szivarok, cigaretták, koktélok és más termékek árasztották el az országot” (Traubner 2003, 247).<sup>9</sup>

Talán az operettben rejlő gazdasági potenciál lehet az egyik oka annak, hogy a műfaj sosem talált utat az elit-színháztörténetbe.<sup>10</sup> A másik ok pedig talán azzal magyarázható, hogy az operettek sosem hoztak létre olyan szöveg(könyv)eket, amelyek elit-irodalomként kanonizálódhattak volna. A műfajt mindig is másod- vagy harmadrangúként kezelték a színház elit-műfajaihoz képest. Zenés produkcióként pedig mindig is alacsonyabb rendűnek tekintették, mint az operát vagy a klasszikus zenét. Ennek eredményeképpen, mind a színháztörténet, mind a kultúrtörténet mindezidáig figyelmen kívül hagyta.

Ez a nemtörődömség azonban meghiúsította azt, hogy észrevegyék az operett rendszerint politikai témákkal, társadalmi problémákkal foglalkozik, miközben kortárs politikai és társadalmi referenciákat használ, és gyakran társadalmi és politikai kritikát is gyakorol. Még ennél is fontosabb, hogy a népszerű operettek különböző városokban,

---

<sup>9</sup> Lásd még Schweitzer 2009.

<sup>10</sup> Különösen, ha figyelembe vesszük, hogy a 20. századi színház történetét gyakran olyan fejlődési modell sorozataként beszélik el, amelyik általában az avantgárd kísérleti mozgalmakat előnyben részesíti a populáris műfajokkal szemben (lásd Woods 1989).

országokban, sőt kontinenseken, egymástól távol élő nézők millióinak eszményképeit, vágyait, elvárásait határozhatták meg. Feltételezhető az is, hogy a nézők nagy része számára operettek szolgáltak egyedüli színházi szórakozásként, alapvetően meghatározva számukra a színház fogalmát. Így az is elképzelhető, hogy az operettek alapvetően járultak hozzá a világ kialakításához és a ma ismert világ berendezkedéséhez is.

A nemzetközileg sikeres osztrák-magyar operettekhez hasonlóan, Kálmán *Die Csárdásfürstin*-jét is Bécsben mutatták be, 1915-ben. Ahogy az operett-történész, Richard Taubner megjegyezte, „ez volt a háborús évek egyik legnagyobb szenzációja, amely megújította Mizzi Günther karrierjét, az orfeumdíva Sylva Varescu szerepében” (Traubner 2003, 265). Közel ötszázharminchárom alkalommal játszották, ahogyan később Hamburgban és Berlinben is, jelentős sztárokat és hatalmas tömegeket vonzva. A következő években egész Európában bemutatták – keleten és nyugaton egyaránt (Budapest, London, Berlin, Hamburg, Köln, Magdeburg, München, Lipcse, Stuttgart, Darmstadt, Frankfurt, Augsburg, Koppenhága, Moszkva, Szentpétervár és más városok), majd az USA-ban (New York), s 1917-ig több mint tizenkétezer alkalommal játszották. A teljes zenei anyagot, a librettót, a zongoraátíratot, még a tánckoreográfiát<sup>11</sup> is megjelentették. Az 1980-as évekre Kálmán operettje több mint százezer alkalommal szerepelt világszerte, és a zongoraátíratok, kották, hangfelvételek, filmek, rádiódarabok eladási száma minden idők egyik legnépszerűbb színpadi darabjává tették.

Népszerűsége és hatása ellenére, sokáig sem Lehár, sem Kálmán nemzetközileg elismert operettjeit sem gazdasági, sem pedig ideológiai, politikai vagy kulturális szempontok alapján nem vizsgálták. Mostanában azonban olyan kutatások láttak napvilágot, amelyek már komolyan véve ezt a komolytalan műfajt, a populáris kultúra gazdasági, politikai és ideológiai kontextusában elemzik.<sup>12</sup> A magyar származású, osztrák kultúrtörténész, Csáky Móric könyvében például az osztrák identitás-képzés egyik lényeges tényezőjeként elemezte őket (Csáky 1999). Az operettek negatív értékelésével kapcsolatban pedig rámutatott, hogy ezt a hagyományt tulajdonképpen Kraus indította el. Az ő elutasító megjegyzéseit vették át és ismételték meg későbbi generációk, Theodore Adornótól kezdve Egon Friedell-en és Hermann Broch-on át Hauser Arnoldig. A színháztörténeti könyvekben fellelhető véleményekhez hasonlóan ezek az értelmiségiek és kultur-történészek az operettet szintén „alacsonyabb rangú művészeti terméként” (Adorno), „az érték-vákuum jeleként” (Broch),

---

<sup>11</sup> A bécsi bemutató – Paul Guttman rendező által létrehozott – tánckoreográfiájának kiadása az összes mozdulatot, gesztust és további elemeket is tartalmazta, lásd Batta 1992, 90-92.

<sup>12</sup> A közelmúltban több operettet érintő kutatás indult, lásd például Molnár Gál 1997; Csáky 1999; Crittenden 1998, 2000; Schweitzer 2008, 2009; Heltai 2003, 2004, 2005; Gerő et al. 2006.

valamint „a vígopera merő hülyeséggé laposodott másaként” (Broch) értelmezték (idézi Csáky 1999, 24-30). Ahogyan a későbbiekben igyekszem bemutatni, a Kraus által létrehozott értelmezői hagyománnyal párhuzamosan haladt a magyar-osztrák operett színpadra állításainak egyszerűsödése és beszűkülése is.

Annak érdekében, hogy a negatív reakciókat felülvizsgálja, Csáky az operettet „bizonyos kulturális és politikai mentalitás képviselőjének [reprezentációjának], meghatározott társadalmi rétegek nézetei és vágyai szócsövének” (Csáky 1999, 20) tekintette. Mivel a reprezentációk idővel változnak, javaslata szerint az operetteket eredeti kulturális, politikai, művészi és gazdasági környezetükbe kell visszahelyeznünk. Ahogy írta:

Bármely kulturális termék nemcsak hogy egy meghatározott társadalmi kontextusban jön létre, s e társadalmi háttér figyelembevételével teljes érvénnyel megragadni és megmagyarázni sem lehet, úgy a bécsi operettet sem szabad kiszakítani a sajátos társadalmi-gazdasági és társadalmi-kulturális keretfeltételekből, tehát ahhoz, hogy az operettet kultúrtörténetileg osztályozni lehessen, tudományszociológiai kontextusát is figyelembe kell vennünk (Csáky 1999, 36).

Csáky megközelítésével az a probléma, hogy (sajnos) elmúlt korok kontextusai nem rögzülnek és nem is rögzíthetők. Hiszen a múlt nem létezik önmagában, ahogyan azt Jan Assmann is állította, hanem „egyáltalán azáltal keletkezik, hogy az ember viszonyba lép vele” (Assmann 1999, 31). A múlt tudatosan és (természetesen) tudattalanul (újra és újra) konstruálódik az emlékezés és felejtés szelektív folyamatán keresztül, mintegy retrospektív módon. Ahogyan a mára elfelejtett emlékezet-kutató, Maurice Halbwachs megjegyezte, bár mindig az egyén emlékezik, a múltat kollektív és társadalmi szinten is megalkotjuk a közösségi emlékezet segítségével. Az emlékezet hátrafelé és előre is aktív, mivel az emlékezet nemcsak újrakonstruálja a múltat, de a jelen és a jövő érzékelését is alakítja.

A múltat sohasem lehet „örökre” eltörölni (mintha sosem történt volna), s nem lehetséges „autentikusan” újraalkotni sem (ahogyan ténylegesen történt). A múlt kizárólag különböző egyének és csoportok által *re*-konstruálható, azaz újraalkotható, újrászervezhető és újramondható a jelenből és a jelenben. A múlt tehát nem önmagában álló, rögzített entitás. A múlttól szóló reprezentációk sokkal inkább folyamatosan létrehozott *re*-konstrukciók, amelyek állandóan *kihasználtak* a jelen számára, hiszen az egyébként is elérhetetlen és visszaszerezhetetlen múlt különböző reprezentációi szolgálhatnak legitimációként, megerősítésként, a jelen hiányának szimbólumaként, illetve a jövő megalapozásaként.

Bár Assmann is utalt rá, hogy az emlékezetnek helyekre van szüksége, és térbeliesítésre hajlik, a francia történész, Pierre Nora volt az, aki amellettt érvelt, hogy a múltra



való emlékezéshez a közösségeknek bizonyos eszközökre van szükségük. Ezeket nevezte Nora „emlékezethelyeknek” (*lieux de memoire*) (Nora 1984). Ezen helyek kollektív megalkotása olyan folyamat eredménye, amely során a spontánul és egyénileg megélt személyes emlékek átformálódnak, és az adott társadalmi csoport vagy réteg kollektív történeteiként tekinthetünk rájuk. A történelmi emlékezet helyei különféle formákban nyilvánulhatnak meg: intézményként, földrajzi helyként, tárgyként, kulturális alkotásként, társadalmi szokásként, de még épületként is. Ezeket a szimbolikus, valós vagy éppen virtuális helyeket nem pusztán az emlékezésre használják, hanem olyan helyekként is, amelyek(b)en a kulturális identitások megjelenhetnek, valamint különböző performatív manővereknek köszönhetően a jövőre is kivetülhetnek. Ebből következően Kálmán operettjét és annak különböző színpadra állításait emlékezethelyekként kezelve, megpróbálom azok társadalmi, politikai, művészi és gazdasági környezeteit és összefüggéseit *re*-konstruálni. Mindezt pedig azért teszem, mert szeretnék végre túljutni az operettet illető meglehetősen leegyszerűsítő és elutasító értelmezéseken.

#### *A Die Csárdásfürstin (1915) Bécsben*

Kálmán operettjének premierjére 1915. november 17-én a Johann-Strauss Theaterben került sor. Habár Kálmán az osztrák Leo Stein és a magyar Janbach Béla által írt librettón már 1914-ben elkezdett dolgozni, az I. világháború kitörésekor felhagyott vele. A következő évben viszont újra munkához látott. Ekkorra a szórakoztatóipart érintő korábbi háborús korlátozások megszűntek, és bár milliók néztek farkasszemet egymással a lövészárkokban, a hátszágban a mindennapi élet hamar visszatért a normálisnak nevezhető kerékvágásba. Az 1915-ös év különösen dicsőségesnek tűnt az Osztrák-Magyar Monarchia szempontjából, hiszen legjelentősebb háborús sikereit éppen ekkor érte el. Októberben előrenyomult az orosz fronton, s pozícióját képes is volt megvédeni az orosz ellentámadással szemben. A Központi Hatalmak oldalán lépett be a háborúba Bulgária, s segítségével elfoglalták Szerbiát. Amikor pedig Olaszország a Szövetségesek oldalán csatlakozott a háborúhoz, támadásukat a Monarchia Isonzónál sikeresen visszaverte. 1915 végére a Monarchia területét jóval a háború előtti határain túlra növelte, és úgy tűnt, a béke rövidesen lehetővé válik. Így a háborútól közvetlenül nem sújtott övezetekben a szórakoztatóipar paradox módon virágzásnak indult.

Az „ezüstkor” operettjeihez hasonlóan, *Die Csárdásfürstin* is a kortárs Budapest és Bécs miliójében játszódott, s a társadalmi különbségeket, nemzethatárokat és társadalmi előítéleteket legyőző szerelem témája köré szövődött. Az osztrák herceg, Edwin von Lippert-

Weilersheim beleszeret a budapesti Orfeum csárdáshercegnőjébe, s feleségül akarja venni. Családja azonban nem támogatja a rangon aluli házasságot, és egy másik mennyasszonyt „intéznek” Edwin számára: unokatestvérét, Stázi grófnőt. A szerelmesek előtt álló gondok rövidesen megoldódnak, amikor kiderül, hogy a herceg édesanyja egykor szintén orfeum-énekesnő volt.

A közönségsiker ellenére, a hivatalos sajtó heves támadásba lendült. A kormánnyal, főként a Külügyminisztériummal kapcsolatban álló *Das Fremdenblatt* megjegyezte, hogy „a szövegírók kétségtelenül kissé erősen mentek neki az arisztokráciának” (idézi Molnár Gál 1997, 73). A „művelt osztályoknak szóló konzervatív értelmiségi-lap”, az *Adelscourier* „nevetséges tákolmánynak” nevezte Kálmán művét, kifogásolva, hogy

hogyan is fordulhatna elő, hogy főnemességünk vagy tisztikarunk bármelyik képviselője egy ilyen varietébelihez vagy színházi nőcskéhez kötné magát, és házasságról meg egyéb effélékről beszélhetne neki. (...) A legnagyobb mértékben kínosan hat, hogy túrnünk kell monarchiánk legjelentősebb és legfelsőbb rétegének illetén lejárását (idézi Molnár Gál 1997, 74).

Világos, hogy az éles reakciók nem a tündérmese-szerű történet, a boldog befejezés, a pompás produkció ellen szóltak, hanem az ellen a felismerés ellen, hogy *Die Csárdásfürstin* olyan emlékezhelyként értelmeződhetett, amely számos társadalom-politikai utalást tartalmazott a magas arisztokrácia botrányos viszonyaira, a monarchia politikai helyzetére és az éppen folyó háborúra nézve.

Az egyik legproblematisabb tényező az lehetett, hogy az operett által megjelenített szerelmi viszonyok valódi arisztokraták és híres/hírhedt (vagy kevésbé híres/hírhedt) nők közti szerelmi ügyekre és házasságokra céloztak. Edwin herceg anyjának, Anhilte-nek a története a nézőket a Carltheater híres operett-sztárjának, Frederika Kronaunak botrányos házasságaira emlékeztethette. Kronau 1873-ban Lipot Edelsheim-Gyulai gróf neje lett, és mikor a férje pár éven belül meghalt, 1890-ben már Rudolf Lobkowitz főherceghez ment feleségül. Kronau emelkedő társadalmi státusza azonban nem volt egyedi eset. Ahogy Otto Schneiderei Lehárról szóló könyvében megjegyezte, „a tizennyolcadik és tizenkilencedik századi Ausztriában és Németországban több mint száznyolcvan herceg, hatszáz gróf és háromezer báró vett feleségül színésznőt, énekesnőt és táncosnőt” (Schneiderei 1988, 143).<sup>13</sup> Ezeknek a szerelmi viszonyoknak legalább egy részét ismerve, a bécsi közönség pontosan

---

<sup>13</sup> Kálmánnak is volt egy hasonló kapcsolata: beleszeretett a gyönyörű színésznőbe, Esterhazy Ágnesbe, aki Conrad von Hötzendorf báró felesége volt. Ekkor Kálmán még a súlyos beteg Makinczka Verával élt együtt (lásd Gerő et al. 2006, 14).

érthette a botrányos kapcsolatokra történő utalásokat. Ugyanakkor, tisztában lehettek azzal is, hogy Kálmán operettje nem csupán egy messzi tündér-királyságról szólt, hanem arról a Monarchiáról, amelyben éltek.

A színésznőknek az arisztokráciába történő betagozódása mellett, a kortárs közönség szintén jól emlékezhetett arra a botrányra is, amelyet Ferenc Józsefnek és a Burgtheater ex-színésznőjének, Katalin Schrattnak a szerelmi viszonya okozott. Kapcsolatuk még Erzsébet királyné életében kezdődött,<sup>14</sup> akkoriban, amikor Schratt is egy magyar huszárkapitány, Kiss Miklós felesége volt.<sup>15</sup> Habár a titkos kapcsolatról sokan tudtak, s széles körben beszéltek is, nyilvánosan sosem ismerték el. A librettó-szerzőinek azonban nagyon óvatosan kellett ezekkel az utalásokkal bánniuk, hiszen az 1850-ben kibocsátott cenzúra-rendelet még ekkor is tiltotta a dinasztia tagjainak, magas rangú tisztviselőknek és papoknak a színpadi ábrázolását. Így a librettó nem nevezhette meg nyíltan ezeket a viszonyokat, ehelyett a bécsi közönség titkolt közös tudására kellett támaszkodnia. A közös tudásra történő utalások pedig szintén közreműködhetek abban, hogy a bécsi bemutatót többször is elhalasztották.<sup>16</sup>

Kálmán operettje nemcsak az arisztokrácia személyes viszonyaira és a színésznők emelkedő társadalmi státuszára vonatkozó utalásokat tartalmazott, hanem olyan kortárs társadalmi kérdésekre is kitért, mint a házasság, a nők jogai vagy a születési előjogok. Az operett címe egy nőre utalt, a librettó pedig a csárdás szakképzett előadójaként ábrázolta. A csárdás hercegnőjének státuszát saját tehetsége, képessége, teste, megjelenése, szexuális vágyai és örömei révén nyerte el. Ebben az összefüggésben csárdáshercegnőt a kapitalizálódó társadalom „self-made-(wo)man”-jének (ironikus) ikonjaként ábrázolták, aki társadalmi státuszát bonyolult döntések és még nehezebb (fizikai) gyakorlatok révén érthette el. Sylva tehát (meg)szelíd(ített) és kiszolgáltatott, de egyben női erényeit ki- és felhasználó lény, aki kénytelen volt felajánlani saját tehetségét, képességeit és testét a szórakoztatóipar piacán felbukkanó férfi fogyasztóknak.

Az általa elért státusz azonban élesen szemben állt a született arisztokraták, Edwin osztrák családjának és az Orfeumban felbukkanó férfiak helyzetével, akiket agyament és reménytelen teremtményekként ábrázoltak: iszákosok, szoknyavadászok, egyszerű bolondok, törtetőök és álszentek, akiket nem érdekel sem a körülöttük létező társadalom, sem pedig a

---

<sup>14</sup> Egy politikai aktivista gyilkolta meg 1898-ban.

<sup>15</sup> Emellett, lehettek olyan nézők is, akik emlékeztek még Rudolf herceg kapcsolatára Mary Vetsera bárónővel, melynek 1889-ben kettős öngyilkosság vetett véget.

<sup>16</sup> Ez lehetett az oka annak, amiért Kálmán abbahagyta a librettó írását 1914-ben. Bár a bécsi bemutatót 1915. november 13-ára tüzték ki, azt is elhalasztották, hivatalosan a Boni gróf szerepét játszó Josef König betegsége miatt. De valószínűleg ebben az arisztokráciára történő utalások is szerepet játszhattak, nem csak König betegsége.

háború.<sup>17</sup> Kálmán operettje tehát a Monarchia elitjének meglehetősen negatív reprezentációját vitte színre, amikor szellemi kapacitásaikat és gazdasági forrásaikat eltékoztató lényekként ábrázolta őket. Ráadásul az operett a tündérmese felszíne alatt a Monarchiát nagyon is hierarchikus berendezkedésű társadalomként festette le, ahol a születési előjogok többet számítanak, mint az egyéni képesség és a tehetség; ahol a felfelé irányuló társadalmi mobilitás csak házasságon keresztül lehetséges; s ahol még a boldog befejezésnek is megalázó következményei lehetnek.

A Monarchia elitjének negatív ábrázolása mellett, az operett a Monarchia egyik alapvető konszenzusát is szatírává változtatta: az 1867-es osztrák-magyar Kiegyezést. A cím a csárdásra utalt, amelyet a kortárs bécsi közönség állandó sablonként Magyarországgal és a magyarokkal hozhatott összefüggésbe. Sylva magyar csárdáshercegnőként jelenítődött meg a színpadon, míg szerelme, Edwin született osztrák herceggént. Éppen ezért a kortárs osztrák közönség az operett végét, a herceg és az orfeumlány közötti házasság forgatókönyvét a Monarchia egyesítésének, azaz a két nemzet közötti Kiegyezés reprezentációjaként is érthette. Az orfeumhercegnő és Lippert-Weilersheim herceg színpadi kapcsolatát úgy is érthették tehát, mint a magyarok és osztrákok közötti békés és gyümölcsöző – osztrák (férfi) vezetésű – kapcsolat még mindig fennálló lehetőségét. Ugyanakkor a közönség a szövegekön kívül parafrázisként is olvashatta, főként, ha figyelembe vették a premier idejének növekvő nemzeti, politikai és etnikai feszültségeit.<sup>18</sup>

Az operett maga is utalt ezekre a feszültségekre, mikor a Monarchia összetett nemzetiségi jellegét ábrázolta, eljátszva a nemzeti sztereotípiákkal. Az első felvonásban, Sylva búcsúünnepségére az asztalokat rendezgetve, Boni gróf elősorolja az orfeum-lányokat:

Itt ülnek a Wowurka nővérek – Rizzi és Vali; itt Barcelona csillaga – Cleo Pomeisl kisasszony; itt Havanna-hercegnő – Uppmann Daisy kisasszony Soroksárról; itt Kelet

---

<sup>17</sup> Bár az operett a jelenben játszódott, a háború csak távoli utalásként jelent meg. Az I. felvonásban, amikor Edwin herceg feleségül szeretné venni szerelmét, a családja úgy viti vissza Bécsbe, hogy háborús behívót intéznek neki. Edwinnek nem kell a frontra mennie, hiszen csak adminisztratív szolgálatra osztották be Bécsben. Ahogy azt Molnár Gál megjegyzte, „miközben vágóhídra viszik a sorköteleseket, a színházi széksorokból azt látni: a kivételezett arisztokratáknak nem akkor kézbesítik a behívót, amikor a haza úgy kívánja, hanem amikor a családi érdek úgy kívánja” (Molnár Gál 1997, 81). Emellett a magas-arisztokrácia nemzetközi kapcsolatai is kritika tárgyává váltak: Edwin apjának palotájában tartott bálon megjelent az angol nagykövet. Ez a nézők eszébe juttathatta azt is, hogy bár Anglia és a Monarchia ellenségek, képviselőik mégis szabadon és boldogon szórakoznak Bécsben.

<sup>18</sup> Camille Crittenden hasonló problémákra bukkant Johann Strauss *A cigánybárója* (1885) kapcsán. Mint megállapította, „az operett a monarchia két fele közötti kooperációt ajánlott, s bár helyszíniként Magyarország szerepelt, s a librettót is magyar szerző írta, az egész operett kizárólag osztrák szemléletmódot tükrözött. (...) A növekvő gazdasági és politikai feszültségek idején, a mű a magyaroknak a Monarchiában betöltött szerepével való megelégedését ideális megoldásként propagálta. (...) A magyar nemzeti viselet és a cigányzene innovatív használata ellenére, az operett csábító érveket szolgáltatott a Habsburg korona által vezérelt osztrák hegemoniához” (Crittenden 1998, 251).

Rózsája – Selma Goldfinger kisasszony, és mellettem, a jobbomon Horváth Juliska kisasszony – a lichtenthali fecske (Kálmán 1916, 23.).

A lányok neveinek és művészneveinek megnevezésével Boni a közönséget is emlékeztette arra, hogy ők maguk is egy multinacionális és multikulturális társadalomban élnek. Így a budapesti Orfeum a Monarchiának vagy éppen csak a Monarchia keleti részének (szatirikus és a magyarok szempontjából meglehetősen megalázó) reprezentációjaként lett olvasható. Nem csoda, hogy a bécsi bemutató után Kálmánnak exkuzálnia kellett magát és művét a magyar sajtóban.

Ráadásul az operett a kor egyik központi politikai elvét is tematizálta: a vezető nemzet, vagy akkori kifejezéssel élve a szupremáció elgondolását. Pontosan azt, hogy egy olyan multinacionális társadalomban, mint a Monarchia, vagy éppen a Magyar Királyság melyik nemzet „uralkodik” a többi felett. Erre a kérdésre az operett egyértelmű választ adott. Annak következtében, hogy „erdélyi magyar népviseletben” (ungarisch-siebenbürgischen Nationalkostüm) (Kálmán 1916, 2) érkezett, szenvedélyes magyar tánccal nyitott, és arról az Erdélyről énekelt,<sup>19</sup> amely a magyar képzeletben az egyik „legnemzetibb” területként jelent meg, Sylva Magyarország és a magyarok (a magyar álom-lányok) tökéletes reprezentációjának tűnhetett. Az Orfeum nemzetiségei közötti vezető szerepe tehát értelmezhető volt úgy is, hogy a magyar (lány) uralkodik a többi nemzetiség felett. Az operett tehát azt sugallta, hogy legalábbis a bordélyházszerű budapesti Orfeumon belül a magyar a legfontosabb nemzet(iség), ahogyan a Monarchia keleti részében is. Ugyanakkor, megfelelő szarkazmussal azt is jelezte, hogy az egész Monarchia természetesen már teljesen más lapra tartozik.

A szatirikus hatás a tökéletes magyar (lány) reprezentációja kapcsán az orfeumhercegnő nevéből adódott: Sylva Varescu. A kortárs bécsi közönség számára a családnév nyilvánvalóan románnak hangzott, melyet az is megerősített, hogy a keresztnév Románia királynéjának, Pauline Elisabeth Ottilie Luise zu Wied (1843-1916) ismert írói álnevére, Carmen Sylva-ra utalt. Így a tökéletes magyart tulajdonképpen egy román reprezentálta. Ez a kortárs közönség képzeletében feleleveníthette a magyarok és románok közti konfliktusos kapcsolatot, az Erdélyhez kötődő területi követeléseket, sőt magának a nemzeti reprezentációnak a problémáját is.

---

<sup>19</sup> Nyitódala: „Heia, Heia! In den Bergen ist mein Heimatland! / Heia, oheia! Hoch dort oben meine Wiege stand! / Dort, wo scheu blüht das Edelweiß, / Dort wo ringsum glitzern Schnee und Eis - / Heia, oheia! – schlagen Herzen wild und heiß“ (Kálmán 1916, 12).

Az operett nem pusztán egy meglehetősen vitatott intézményt, az Orfeumot helyezte középpontba, de a színjátszással és a színházzal kapcsolatos előítéletekkel is játszott. A nyugati gondolkodás általában is erkölcstelennek tekinti a színházat, s az orfeum az 1910-es években az előadó-művészeti intézmények legalsó szintjén helyezkedett el. A közgondolkodásban az orfeum lényege az elfogadhatatlan magamutogatás, a testi vágyak megjelenítése, valamint a szexuális izgalom felkeltése, összefüggésben a prostitúcióval. Az orfeumot gyanús és veszélyesen vonzó jellege miatt a nőiességgel azonosították, míg a férfiak éppen azokra az élvezetekre vágytak, amelyeket ezek az (orfeumi) nők testesítettek meg. Ebből a szempontból az orfeum olyan kontakt-zónaként értelmezhető, ahol gazdag, domináns férfiak uralkodhattak a fiatal, vonzó és kiszolgáltatott nőkön.

Ugyanakkor, Sylva története a normától való eltérésként is olvasható: olyan helyzetként, ahol a kortárs gender sztereotípiák és társadalmi normák kijátszhatók és visszafordíthatók. A társadalmi nem (gender) kortárs reprezentációja, amelyben a domináns, „férfias” aktív uralkodóként, míg a „nőies” passzív, szenvedő alanyként ábrázolódt, átíródhatott. *Die Csárdásfürstin* esetében a női főszereplő aktív, domináns egyénként jelenik meg, míg a férfi-szereplő már-már passzív, de mindenképpen befolyásolható és irányítható karakterként. Így Sylva karakterének összetettségét éppen az adhatta, hogy kiszolgáltatott női szubjektumként és szexuálisan vonzó, csábító, veszélyes, ám végül megszelídített femme fatale-ként is színpadra állítódott.

A társadalmi elvárások, a nemzeti mítoszok és a gender sztereotípiák kritikája mellett, *Die Csárdásfürstin* alapvetően beágyazódott bécsi-osztrák kulturális közegbe is. A dalok némelyike egyenesen az osztrák-német nemzeti elit-kánonra,<sup>20</sup> más dalok pedig a kortárs közgondolkodásra és szlengre hivatkoztak. A II. felvonás elején Edwin és Stázi közös Fecske-duettje például a kortárs közönség kulturális emlékeit hozta játékba. A „fecske” szót (*schwalbe*) a bécsi szlengben először az apácákra használták, fekete ruhájuk és fehér mellkendőjük miatt, de később ugyanez a kifejezés már a prostituáltakra is utalt. Ahogyan arra Hermann Zoltán pontosan rámutatott, a dalban „a felszínen a fészeképítésről és a fecskepár hűségéről van szó, de Edwin és Stázi tulajdonképpen a házastársi hűségre árnyat vető hűtlenkedésről énekelnek, miközben a szóhasználat (...) tulajdonképpen a boldogtalanságát kurválkodással gyógyító Edwinen és a kikapós kedvű Stázin élcelődik”

---

<sup>20</sup> A II. felvonásban elhangzó Edwin és Sylva közti *Emlékszel még* c. duettje például Friedrich Schiller *Örömdájának* átírata (lásd Molnár Gál 1997, 82).

(Hermann 2011).<sup>21</sup> Így az operett dalai szintén számos jelentésréteget és értelmezési tartományt hozhattak játékba.

Következésképp az operett Bécsben számos funkciót betölthetett: a közönség eszményein, vágyain és értékein keresztül sikeresen ábrázolt egy illuzórikus Monarchiát; mind az elit kánont, mind a közgondolkodást játékba hozta; és a Monarchia akut (társadalmi, politikai, kulturális és gazdasági) problémáiról is beszélt. Ahogyan Csáky *Der Zigeunerbaron* (1885) és *Die lustige Witwe* (1905) elemzésén keresztül kimutatta, a legtöbb osztrák-magyar operett saját korában „társadalomkritikai és politikai szerepet is játszott, közönségét szembesítette a társadalmi és politikai állapotok és nyomorúságok valóságával, (...) és szórakoztató és vidám módon ugyan, de tükröt tartott „Ausztria”, a Monarchia elé” (Csáky 1999, 60). Míg az operettek a valóság előli menekülés lehetőségét is felkínálták, ugyanakkor kritizálták a bürokráciát, a társadalmi hierarchiát, hozzászóltak a politikai és társadalmi ügyekhez, valamint reflektáltak a Monarchia multinacionális és multikulturális társadalmára és a változó kortárs világra is. Bár illuzórikusnak és boldognak tűntek, alapvetően illeszkedtek a kor kulturális, politikai és társadalmi környezetéhez, és kulturális emlékhelyként is funkcionáltak. A Monarchiában érvényben lévő, nyilvános előadásokat érintő szigorú cenzúra lehetett az egyik oka annak, hogy az osztrák-magyar operett nem kritizálta olyan nyíltan a kortárs világot, mint például Offenbach III. Napóleon császárságának Franciaországát. Emellett azonban az osztrák-magyar operett épp a szigorú cenzúra miatt működhetett finomabban, kettős kódolással a közönségére bízva utalásainak megértését.

### *Kálmán operettje különböző színpadokon*

Imént idézett könyvében Csáky Móric részletesen elemezte *Der Zigeunerbaron* (1885) és *Die lustige Witwe* (1905) c. operettek, illetve a Monarchia 1918-as összeomlása után keletkezett operettek bécsi értelmezéseit, valamint politikai, társadalmi és kulturális utalásaikat. Könyvének orientációjából következően azonban, Csáky nem követte az osztrák-magyar operetteknek a Monarchia határain túli karrierjét. A legtöbb operett pedig átnyúlt a nemzetállami határokon, és számos közülük jelentős nemzetközi sikert ért el. A tanulmány további részében Kálmán operettjének nemzetközi karrierjét kívánom nyomon követni, Budapest, Moszkva, Szentpétervár, New York és London speciális társadalmi, politikai,

---

<sup>21</sup> „Machen wir’s den Schwalben nach / Bau’n wir uns ein Nest! / Bist du lieb und bist du brau / Halt’ zu dir ich fest! / Bist du falsch, o Schwalberich / Fliegt die Schwälbin fort! / Sie zieht nach dem Süden hin, und du bleibst im Nord!” (Kálmán 1916, 34).

kulturális és gazdasági miliójében vizsgálva a különböző színpadra állításokat. Ezeken az adaptációkon keresztül követhetővé válnak a különböző társadalmi, gazdasági és politikai körülmények, valamint az operett változó értelmezései az I. világháború alatt és azt követően.

Bár nemzetközi szerzői jog védte, „ugyanannak” az operettnek különböző városokban történő színpadra állításai túlmutattak a fordítás általános normáján, mivel azt az adott (előadás-)helyszínek társadalmi, politikai és gazdasági miliójének speciális körülményeihez igazították. A menedzser-adaptáló azon célja, hogy kiaknázza az operettben rejlő (kereskedelmi) potenciálokat a re-kontextualizálás és re-inter/nacionalizálás folyamatain keresztül mentek végbe. Ahogyan azt Carlotta Sorba a francia operettek olaszországi színpadra állításairól megjegyzte,

jelentős eltérések léteztek az eredeti szövegre, a felvonások számaira, a szereplőkre (gyakran neveikre) vonatkozóan, valamint gyakran találkozhatunk a zenei struktúrában történt változtatásokkal is. (...) A szórakoztatóipar működtetői és a színházrendezők nagy szabadsággal éltek, amikor a francia operettet olasz színpadra adaptálták, gyakorlatilag olyan variációkat hozva ezáltal létre, amelyek az előadókhoz és a nézőkhöz egyaránt alkalmazkodtak (Sorba 2006, 293).

Kálmán operettje sem tekinthető kivételnek, hiszen a szereplők neveit, a helyszíneket és a történetet is jelentősen megváltoztatták. Ennek eredményeként Budapesten a *Csárdáskirályné* (1916), Moszkvában a *Сильва* (1917), New Yorkban *The Riviera Girl* (1917), és Londonban *The Gipsy Princess* (1921) cím alatt futott.<sup>22</sup> Úgy tűnik tehát az előadás kizárólagos jogainak megvétele egyet jelentett a librettó fordításában és adaptációjában jelentkező szinte teljes szabadsággal, hogy a produkció vezetője, illetve a színház igazgatója az adott operettet minél jobban összhangba hozza a helyi sajátosságokkal.

A menedzserek és színházi adaptálók munkája mellett, ezeknek az operetteknek a nemzetközi megjelenése és sikere annak is köszönhető volt, hogy az európai színházi világ a 19. század utolsó évtizedében jelentős átalakuláson ment keresztül. Az 1870-es évek Európájában megnőtt a látványosság és a szórakoz(tat)ás iránti igény, s az ilyen típusú helyszínek száma is emelkedni kezdett: a francia körúti színházaktól [*boulevard*] kezdve az angol varietéken [*music hall*] át, a német, osztrák, orosz és magyar népszínházakig [*volks theater*]. A szórakoztató színházak vezetői a tömegközlekedésre és a nagyvárosok növekvő lakosságára építettek; és a fővárosban, valamint a nagyobb városokban könnyű

---

<sup>22</sup> Bár Lehár leghíresebb operettjének a címét például pontosan fordították angolra (*The Merry Widow*) a darab londoni premierjére (1907. június 8.), Basil Hood (szövegkönyv) és Adrian Ross (dalszövegek) azonban nagy szabadsággal kezelték a művet: „Pontevedrot Marsoviára, Hanna Glawarit Soniára, és Mirko Zeta bárót Popofra változtatták, illetve megengedték George Gravesnek, hogy pár komikus számot is beilleszen saját repertoárjából” (Traubner 2003, 247).



szórakozást kínáltak olyanok számára is, akik a külvárosokban, vagy a városok peremvidékein éltek. Így új, alacsonyabb társadalmi státusszal rendelkező csoportok jelentek meg a színházban és ezek az intézmények részben az ő elvárásainak kívántak megfelelni. Részben pedig olyan tudást, szokásokat, viselkedési mintákat és magatartásmódokat kínáltak számukra, amelyek a társadalmi mobilitáshoz voltak szükségesek. Ugyanakkor ezek az intézmények abból a folyamatból is kivették részüket, amelyen keresztül engedelmessé és fegyelmezetté nevelték az alacsonyabb társadalmi csoportok tagjait, hogy az állam „civilizált” és „rendes” alattvalóivá formálhassák őket.<sup>23</sup> A szórakoztató színházak felségterülete és hálózata gyorsan terjedt, kialakítva saját kiadóit, menedzsereit, helyszíneit, sztárjait, újságjait és lelkes közönségét előbb nemzeti, később pedig nemzetközi szinten is.

Nemzet(köz)i kereskedelmi és közlekedési útvonalakra építve, rövidesen országon belüli, majd az európai országok közötti hálózatot képeztek, állandó kereskedelmi útvonalakkal és csomópontokkal. Ráadásul a hálózat hamarosan Európán túlra is kiterjedt, behálózva majdnem az egész – vagy ahogyan akkoriban nevezték – „civilizált” – világot.<sup>24</sup> Az amerikai színháztörténész, Marlis Schweitzer *Die lustige Witwe* nemzetközi sikerével kapcsolatban jegyezte meg, hogy „a zenés szórakoztatás új korszaka, melynek előhírnöke Lehár operettje volt, egybeesett a nemzetközi színházi áru piac gyors növekedésével, amit a szórakoztató színházak közönségének elnöiesedése és az izgalmas, mozgalmas vagy másképpen megnyerő szórakoztatás iránti növekvő igények hajtottak” (Schweitzer 2009, 190). A külföldi (francia, angol és osztrák-magyar) operettek importálása, adaptálása és meghonosítása azonban gyakran azt is eredményezte, hogy az adaptáció helyszínén új operettek születtek, amelyek gyorsan visszaáramlottak a nemzetközi körforgásba.

A Kálmán-operett változatainak összehasonlításával azokat a kereskedelmi útvonalakat, csomópontokat, világkörüli turnékért felelős vállalkozókat és menedzsereket vizsgálom, amelyek és akik ezen verziók iránt világszerte érdeklődést keltettek (kiadók, média személyiségek, sztárok). Mindeközben arra is szeretnék kitérni, ahogy ezek a variációk megjelenítették, vagy éppen elhagyták az Osztrák-Magyar Monarchia multikulturális társadalmát; ahogyan Kelet-Európát mint Másikat (Other) ábrázolták; illetve ahogyan a nemzetközi cserék Európa és az USA különböző társadalmi, politikai és kulturális miliőiben működtek.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Lásd még Carlisle 1991, vagy Till 2004.

<sup>24</sup> A híres színházi menedzser, George Edwardes vállalkozása például Londontól a Fülöp-szigetekig terjedt, és így tulajdonképpen részt vett a világ nyugati kulturális gyarmatosításában is (lásd Postlewait 2007).

<sup>25</sup> Lásd Maxwell 2005.

### *A Csárdáskirályné (1916) Budapesten*

Amikor Kálmán operettjét 1916. november 3-án Budapesten bemutatták az 1915-ös közeli béke reménye már a múlté volt, s a Monarchia dicsőséges napjai is véget értek. A Monarchia támadásait minden fronton visszaverték, Isonzónál állóháború alakult ki, s 1916 júniusában a Brusilov offenzíva pedig majdnem megsemmisítette a Monarchia keleti hadseregét. Ráadásul Románia a Szövetségesek oldalán lépett be a háborúba, elfoglalva Erdélyt, s a Monarchia csak német segítséggel tudta megvédeni területeit. A Monarchia tehát komoly veszteségeket szenvedett, és egyre inkább Németországtól függött. Ezeken a problémákon kívül, gazdasági nehézségek is jelentkeztek: a háborús konjunktúra véget ért, a kormány költségvetése szétesett, az élelem és egyéb források hiánya krízist okozott, bevezették a jegyrendszert, és a háttérben az életszínvonal drasztikusan romlott (Romsics 2005, 13-41).

A háború kezdetén a szórakoztatóipari intézményeket (színházak, varieték, kabarék és orfeumok) a háborúra hivatkozva bezáratták. Az úgynevezett 1914-es „augusztusi láz” napjai – amikor a társadalom jelentős része egyrészt hitt a dicsőséges és közeli békében, másrészt pedig üdvözölte a háború kitörését, abban reménykedve, hogy az majd megoldja a társadalmi konfliktusokat, a politikai és gazdasági feszültségeket – hamarosan véget értek. Bár emberek milliói néztek farkasszemet a lövészárkokban, s a háborús terhek is súlyosak voltak, a háború kezdete után pár hónappal a színházak és más szórakoztató intézmények ismét megnyíltak.

Kezdetben ezeknek a szórakoztató intézményeknek a kínálatában elsősorban nemzeti és háborús propagandadarabok kaptak helyet, hamarosan azonban rá kellett jönniük, hogy a közönséget jobban érdekelték a háború előtti repertoárok. Az országos színészeti felügyelő, ifj. dr. Wlassics Gyula az 1914-1915-ös évvel kapcsolatban jegyezte meg, hogy a közönség „a színháztól azt várta, hogy az elmét más eszmekörbe terelve, a túlcsigázott idegek számára némi nyugalmat hozzon, az általános lidércnyomástól rövid időre megszabadítva, a lelkek rugalmasságát megtartani segítsen” (Wlassics 1916, 7). Kálmán művének 1916-os premierjére már senki sem kérdőjelezte meg fontosságukat és ezek az intézmények még jelentősebb funkciókat is betölthettek. Ahogyan a *Színház és divat* kijelentette: feladatuk „a nemzeti erő és bizalom fenntartása” mellett, hogy „az agyonzaklatott, agyoncsigázott idegeket néhány órára elzsongítsák és narkotizálják” (1916. augusztus 20, 4). A színházak és más szórakoztató intézmények telt házakkal üzemeltek, a nézőszám növekedett, s új helyek is nyíltak a fővárosban és vidéken egyaránt.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Ahogyan a *Magyar Színpad* összefoglalta: „Hosszú éveken belül nem volt annyi táblás nézőtér, annyi sikeres bemutató és annyi színészi siker Budapesten, mint az elmúlt színházi esztendőben” (1916. augusztus 11., 2).

A *Csárdáskirályné* bemutatója a Király Színházban volt, a főbb szerepekben Kosáry Emmivel, Király Ernővel, Szentgyörgyi Idával és Rátkai Mártonnal. Az új változatot készítő Gábor Andor egyrészt honosította a librettót, amelyet így a magyar irodalmi és kulturális hagyományokhoz igazított, s a magyar kulturális és politikai képzelet emlékezeti helyeként használt fel. Másrészt, habár a kortárs magyar kulturális, társadalmi és politikai környezetbe helyezte az operettet, az adaptáció mindezt olyan nosztalgiával itatta át, amely az illúziók, a szexuális vágyak, és a kor valósága előli menekülés lehetőségét is nyújtotta. És végül, a librettó az uralkodó kulturális és politikai ügyek ironikus, sőt szarkasztikus ellen-olvasatát is felkínálta.

A honosítás a teljes librettón érezte hatását. Bár a cselekmény és a szereplők nevei változatlanok maradtak, a librettó, ahogyan Hermann rámutatott, „olyan ismerős, a dualizmus kori iskolai oktatásban memoriterként besulykolt szövegtöredékekre, a pesti szóbeliség folklórelemeire, szállóigékre építi a refréneket, amelyek szinte tudat alatt működtetik a közönség befogadói jelenlétét és humorérzékét” (Hermann 2011).<sup>27</sup> Így a Király Színház közönsége már egy magyar operettet nézhetett, amely bár a kettős Monarchia kortárs környezetében játszódott, a magyar nemzeti kánon alkotásaira emlékeztette őket. Ugyanakkor zenéjét hallgatva „csak úgy tombol benne a magyar temperamentum ősi heve” (*Budapest Hírlap* 1916 november 4, 11),<sup>28</sup> miközben a kortárs viccek és aforizmák iróniával és szarkazmussal kezelték a magyar kulturális örökséget.

A honosítás a címben is megjelent. A *Csárdáskirályné*ra változtatott cím egyrészt társadalmi státuszváltást jelölt, előléptetve a női főszereplőt hercegnőből (fürstin) királynévá, másrészt pedig a családi állapotban történt változásra is utalt, névé, azaz feleséggé avanzsálva a címszereplőt. Pontosan arra a sértésre utalhatott, hogy a bécsi verzió és annak címe Magyarországot és a magyarokat női szubjektumként ábrázolta. Gábor változatában szereplő árnyalatnyi fricska arra vonatkozhatott, hogy a magyarok önmagukat nem (gyöngé) nőként képzeltek el, hanem (erős, macsó) férfi szubjektumként. Így a cím Magyarországra és a magyarokra, mint férfiakra összpontosított, a női főszereplőt pedig csupán annak feleségeként jelenítette meg. Ezen kívül a cím ironikusan azt is sugallhatta, hogy a mesaliance-t tulajdonképpen a (magyar) nő követte el, hiszen magasabb társadalmi osztályhoz tartozott,

---

<sup>27</sup> A második felvonásban Edwin és Szilvia közti duett például így hangzik: „Álom, álom, édes álom, álomkép, / Álmodjuk, hogy egymásé leszünk még” (Kálmán 1917, 32). A sor a nézőt Vörösmarty *Csongor és Tündéjére* emlékeztethette: „Álom, álom, / Édes álom, / Szállj a csendes föld felé” (Vörösmarty 1998, 45). Vörösmarty drámáját 1916-ban operaként láthatta a közönség az Operaházban. A további példákhoz lásd Hermann 2011.

<sup>28</sup> Igazság szerint Kálmán operettje nem használt magyar népdalokat, mint később Kodály és Bartók tették, helyette „tette a kávéházi cigányzene magyarságát színpadi-szalonképessé. Magyarossága ki is merül a cigányzenével keresztezett bécsi keringőben” (Molnár Gál 1997, 85).

mint a szerelme: ő királyné, míg szerelme, Edwin csupán csak herceg. A cím elemzése arra hívja fel a figyelmet, hogy Gábor adaptációja megkísérelte a bécsi verzió ellen-olvasatát nyújtani, megjelenítve a Kiegyezés magyar értelmezését.

A cím apró változtatása mellett, a főszereplő neve radikális átalakuláson ment át: Sylva Varescuból Vereczkey Szilvia lett. Ebben az időben a Szilvia népszerű magyar keresztnév volt, a román királynéra történő legcsekélyebb célzás nélkül. A vezetéknev pedig egy valós (történelmi) helyre utalt, a Vereckei-hágóra. A Kárpátok keleti részén lévő, a magyar közgondolkodás egyik legfontosabb történelmi emlékhelyére, ahol a magyar törzsek beléptek a Kárpát-medencébe 896-ban és elfoglalták a későbbi Magyar Királyság területét.<sup>29</sup> Így a bécsi verzió (sértő) feltételezését, miszerint a női szereplő román lehet, (természetesen) kiküszöbölték. Ezeknek a változtatásoknak köszönhetően, amikor magyar népviseletbe öltözve, Szilvia nyitó-dalában Erdélyt említette már tősgyökeres, erdélyi magyar lányként reprezentálódhatott.

Ennek a látszólag tökéletes reprezentációnak az ironikus felhangja abból adódott, hogy főszereplőnk később azt állította magáról: „Tiszadadán születtem, Tiszalök mellett” (Kálmán 1917, 43).<sup>30</sup> Tiszadada egyrészt kelet-magyarországi település, másrészt olyan összetett szó, amely a magyar (főként városi) közönség számára szellemesnek tűnhetett. A szó első része Magyarország második leghosszabb folyójára, a Tiszára, míg a második fele egy női foglalkozásra, a dadára utalt. „Tiszalök” szintén Tisza menti település, Tiszadada mellett, ugyanakkor, a dadához hasonlóan, erős szexuális felhanggal is rendelkezik. Ugyanis a kifejezés második fele („lök”) a budapesti szlengben szexuális aktusra is utalt. Figyelembe véve, hogy ezeket a szavakat egy orfeumlány használta az Orfeumban, ahol a szexuális szolgáltatás tulajdonképpen része volt az üzletnek, a közönség képzeletében az is felmerülhetett, hogy a lány talán nem is annyira ártatlan, mint amilyennek mutatja magát. Úgy tűnik tehát, hogy bár a librettó Szilviából igazi magyar szereplőt faragott, származását és szakmáját megfelelő iróniával kezelte.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Ráadásul az „y” betű a családnév végén (szimbolikusan és ironikusan) célozhatott (valós vagy feltételezett) arisztokrata ősökre, hiszen a magyar arisztokrata családnévek általában erre a betűre végződnek (Esterházy, Podmaniczky, stb.)

<sup>30</sup> Válaszként Boni gróf ironikusan és cinikusan emlékezteti arra, hogy „Igen a falucska, ahol a disznócskák az utcácskákon sétácsolnak” (Kálmán 1917, 23).

<sup>31</sup> Emellett a közönségnek is feltűnhetett az irónia, hogy a Vereckei hágótól a budapesti orfeumig tartó útra úgy gondolhattak, mint a hanyatlás és bukás történetére. Ráadásul ezeknek a falvaknak a nevei a kortárs budapesti közönség számára azt is felidézheték, hogy az akkori miniszterelnököt is Tisza Kálmánnak hívták. Remélem, nem tűnik túl erőltetettnek, ha azt állítom, hogy ezek az utalások humorosan hangozhattak az 1916-os magyar közönség számára.

Ahogy a bécsi verzió, a *Csárdáskirályné* is tematizálta a kor egyik központi politikai kérdését: a magyar szupremáció gondolatát. Bár Magyarország és a Monarchia multinacionális és multikulturális jellegzetességei miatt utólag teljesen megalapozatlannak tűnik, a korszak magyar politikusai gyakran szóltak annak reményében, hogy megkíséreljék a független Magyar Királyság, a független magyar nemzetállam megalapítását. Bár elméleti szinten tudomásul vették a nemzetiségek jelenlétét, gyakorlatilag arra próbálták használni hatalmukat, hogy az oktatáson és közigazgatáson keresztül létrehozzák azt a Magyar Királyságot, ahol főként és kizárólag magyar alattvalók élnek. A bécsi verzióhoz hasonlóan, a magyar változat is játékba hozta a Monarchia nemzeti sztereotípiáit, amikor Boni az orfeumlányok származásáról és nemzetiségéről beszélt. Így a budapesti változat a Monarchiát összetett etnikumú országgként mutatta be, s a budapesti Orfeum olyan helyként reprezentálódott, ahol különböző etnikumú férfiak és nők gyűltek össze, ironikusan mutatva be ezzel az egységes nemzet elképzelésének illúzióját.

Az adaptáció (ironikusan) nemzeti(eskedő) részeitől eltekintve, a Király Színházban bemutatott előadás a kortárs Magyarország kulturális kontextusába helyezte az operettet. Az első felvonás díszlete például nem csupán egy elképzelt orfeum belső terét mutatta, hanem a Király Színháztól pár háztömbre lévő, Somossy-Orfeum pontos mását. Amint arra Molnár Gál Péter rámutatott, „Beöthyék díszletötlete nemcsak lokális fölismerhetőségű szórakozóhelyre szállítmányozta a Bécsből importált magyaros darabot, hanem bekapcsolta az előadás működésébe a szent helynek tekintett szórakozóhely iránti kispolgári vágyakozást” (Molnár Gál 1997, 129). Emellett Szilvia amerikai útja arra is emlékeztethette a nézőket, hogy az Osztrák-Magyar Monarchia több mint egymillió lakosa, főként magyarok próbáltak szerencsét Amerikában a 19. század végén. Ezen változások mellett az új librettó is megtartotta a bécsi változat osztrák arisztokráciát érintő kritikáját, a híres vagy kevésbé híres (hírhedt) nőkkel való (titkos) viszonyok ábrázolását.<sup>32</sup>

A fokozódó háborús nehézségek miatt azonban a budapesti adaptáció inkább a nosztalgiára, az édes álmokra és az illúziókra próbált összpontosítani. Habár voltak egyértelmű utalások a háborúra,<sup>33</sup> a jegyrendszerre, az ellátási problémákra,<sup>34</sup> a nosztalgikus

---

<sup>32</sup> Az I. felvonásban: „Feri: Na, már előfordult, hogy hercegek varieté nőket vettek feleségül. Boni: Elő, de csak operettekben” (Kálmán 1917, 56). Ez a rövid párbeszéd a bécsi előadásra és az osztrák arisztokrácia Magyarországon is jól ismert viszonyaira is utalhatott.

<sup>33</sup> Az I. felvonásban Bóni arra emlékeztet bajtársait az Orfeumban, hogy „Emlékszel, mikor az a nyolc angol görll járt itt Bukarestből, a görlicék, az még Gorlice előtt volt” (Kálmán 1917, 77). A vicc ebben az volt, hogy a girl (lány) és a Gorlice szó hasonlóan hangzik. Galíciában Gorlice mellett az I. világháború egyik legvéresebb csatája zajlott le (1915. május 2-5.) a német-osztrák-magyar és román-orosz csapatok között. Bár a csatát sikerként kommunikálták, egyik oldalon sem hozott eredményt, az emberi életet és anyagi forrásokat érintő súlyos veszteségektől eltekintve.

dalok és az operett fényes kiállítása a közönség beteljesületlen álmaira és vágyaira helyezte a hangsúlyt. Sőt az operett premierje előtt Beöthy alapos kampányt folytatott. A közönség figyelmét heteken át az újságokban és magazinokban pontosan adagolt, a lehetséges címszerepet játszó színésznőkre vonatkozó információkkal kötötte le. Az operett legjellemzőbb dalainak kottáját előre közzétette, így ezek a dalok szóltak Budapest éttermeiben és lakájaiban, sőt még a kintornások is ezt játszották az utcákon. A premier előtt hosszú interjúkat közöltetett a főszereplőkkel és a rendezővel a *Színházi életben* (1916. november 3., 2-6). A premier napján pedig a *Magyar Színpad* közölte a szereposztást, a történet részletes leírását és a fontosabb dalok szövegeit is (1916. november 3., 1-3).

A reklámhadjárat, a pazar produkció<sup>35</sup>, a megváltoztatott librettó mellett, még egy, a Monarchiára nézve szinte végzetes körülmény is hozzájárulhatott az operett nosztalgikus interpretációjához. A premier után néhány héttel, 1916. november 21-én Bécsben meghalt Ferenc József. A magyar társadalom 1916-ban már nem az 1848-as forradalom és szabadságharc kegyetlen megtorlójaként tekintett rá, hanem annak a politikai rendszernek az uralkodójaként, amely a Monarchia „boldog békeidejének” biztonságát valósította meg. Gerő András szerint tehát „a haláleset felerősítette a háború viszontagságai között természetszerűen jelen lévő, a békés évtizedek iránt érzett nosztalgiát. (...) A rendszer szimbólumának halála és a jövővel kapcsolatos bizonytalanságérzet a bemutatót követően szinte azonnal megteremtette az esztétizált múlt képzetét” (Gerő et al. 2006, 24). Habár a kortárs jelenben játszódott, a *Csárdáskirályné* mégis arra az elveszett világra emlékeztethette a nézőket, amely nem létezett már többé, függetlenül a Monarchia háborús sikereitől vagy veszteségeitől. Ahogy azt a *Színházi élet* a premier után pontosan meg is fogalmazta: „zenéje minden bánatot messzire űz és nagyszerű szerelmekről regél, szívünket elkapja és hipp-hopp messzire viszi a való világtól, úgy hallgatjuk, úgy hiszünk neki, mint kis gyermek tündérmesét mondó édesanyjának” (*Színházi élet* 1916/40, 1).

Kálmán operettje hatalmas sikernek bizonyult. A Király Színház háromszáz alkalommal játszotta és másfél millió korona bevételt hozott (Molnár Gál 1997, 99).<sup>36</sup> A

---

<sup>34</sup> Feri a III. felvonásban azt mondja: „Egész csinos város ez a Bécs. Itt is van minden, ami Pesten van, és itt is nincs minden, ami Pesten nincs, hús, kenyér, trafik, még cigány is van itt, és itt is tyúkokkal mennek aludni az emberek. Két óra mindössze és egy lélek sincs ébren! (Kálmán 1917, 75).

<sup>35</sup> A *Pesti Napló*ban Kulinyi Ernő megjegyezte, hogy „a színház fényes keretet adott az ünnepi előadáshoz” (Kulinyi 1916, 12).

<sup>36</sup> Olyan népszerűvé vált, hogy 1917. július 6-án Feld Mátyás budapesti Városligeti Nyári Színházában bemutatták a darab paródiáját, a négy felvonásos tréfás revü-operettet, *Csámpáskirályné* címmel. A főszereplő Vereczky Cecil, akit Feld egy olyan színésznő játszott, akit Beöthy korábban lehetséges Szilviaként is megnevezett. Cecil nem tudott énekelni, egyik pedig lába csámpás volt. Szüzességére vigyázandó két jobblábas cipőt kapott anyjától, hogy megvédjék őt a ballépésektől. A legtöbb dal is paródia tárgyát képezte. Amikor

premier után az újságok dicsérték a zenét, a dalokat és a librettót is. A *Színházi élet* például hétoldalas cikket közölt a főszereplőkről, a főbb jelenetekről készült fényképekkel együtt. Voltak azonban negatív visszhangok is. A *Népszava* kritikusa, P.V. például elutasította az egyszerű történetet, amelyben „Vereczki Szilviát (...) el akarja venni feleségül egy herceg. Persze ez nehéz, de mégis lehetségessé lesz négy órai színpadi kínlődés után” (P.V. 1916, 7). Következésképp a *Csárdáskirályné* egyszerre hathatott a magyar ideológia könnyed propagandájaként s ironikus kritikájaként; arisztokrácia-ellenes bírálatként; egy illúziókkal teli álomvilág bemutatásaként; valamint az elveszett „boldog békeidők” iránti nosztalgiaként is.<sup>37</sup>

### *Сильва (1917) Moszkvában és Szentpéterváron*

1917-ben, amikor a két ellentétes hatalmi tömb közti háború tetőfokára hágott és az orosz polgárháború is megkezdődött, Kálmán operettjének három premierje is volt Oroszországban. Moszkvában Jevgenyina Potopcsina játszotta saját színházában,<sup>38</sup> Szentpéterváron pedig két változatban játszották. Az egyiket a Luna Park nyári színházában A. Brjanszky vitte színre, a másikat a Buff Színházban A. Feona rendezte, *Сильва* (Silva) címen. Feona rendezése olyan népszerűvé vált, hogy évtizedekig repertoáron maradt Oroszországban és később a Szovjetunióban is ezt a verziót használták.<sup>39</sup>

Szentpéterváron az 1917-es forradalom után az ideiglenes kormány és a munkás-paraszt szovjet egy ideig együttesen irányította a város életét. Bár a köztük lévő feszültség már éreztette hatását, a színházak mindennap játszottak, s a közönség különösen nagyra értékelte a külföldi és az orosz operett-társulatok előadásait. 1917. június 29-én (július 12-én), amikor az orosz, német és osztrák-magyar csapatok éppen újrakezdték a harcot, a

---

Szilvia azt énekelte: „Az asszony összetör / Megkínoz meggyötör” (Kálmán 1917, 22), Cecil így dalolt: „Az asszony összetör / Tálát, vizescsöbört” (Molnár Gál 1997, 131).

<sup>37</sup> Kálmán operettje a mai napig repertoáron van. 1954-ben Békeffy István és Kellér Dezső készített új adaptációt a darabból, amelyet a Budapesti Operettszínházban mutattak be. Az új verzió összhangba került Rákosi Mátyás kemény kommunista rendszerének szocialista ideológiájával. Amellett, hogy az arisztokrata szereplőkhöz megszegyenítő sajátosságokat kapcsoltak, Anhilte, akit most Ceciliának hívtak és Miska, az orfeumi pincér szerepét megnövelték. Az új női szerepet az idősödő magyar operett sztár, Honthy Hanna számára alakították. Hatvanéves volt abban az időben, így nem tudta volna Szilvia szerepét eljátszani. Az új verziót arra is használták, hogy az operettet a szocialista kánon számára legitimálják (lásd Gerő et al. 2006, 38-52; Heltai 2007).

<sup>38</sup> Sajnos erről az előadásról nem sikerült több információt szerezni.

<sup>39</sup> 1921-ben a moszkvai Zenés Drámai Színházban Lapickij rendezte. Az ezt követő évben a Moszkvai Operettszínház állandó darabként tűzte repertoárjára, majd 1940-ben, 1942-ben, 1955-ben és 1982-ben is felújították a darabot (lásd Molnár Gál 1997, 77).

szentpétervári újságok arról írtak, hogy előző vasárnap Kálmán új operettjének premierjére hatalmas tömeg gyűlt össze.

A *Сильва* premierjén használt, V. Mihajlov és D. Tolmachev által írt librettóban is számos változtatás történt. Az orosz cenzúra miatt a német neveket francia hangzásúakra kellett cserélni. Edwin herceg családneve így Воляпюк (Volyapyuk) lett. A név egyrészt oroszul „buta, bolondos vágyakat” jelentett, másrészt pedig egy nemzetközileg akkoriban használt, un. mesterséges nyelvre, a volaptükre utalt. Ezt a nyelvet 1879-ben egy német katolikus pap, Johann Martin Schleyer hozta létre. Hosszú időn keresztül az egész világon népszerűséget élvezett, sok folyóirat, könyv íródott ezen a nyelven és közel száz klub nyílt nyelvgyakorlás céljából.<sup>40</sup> A premier idején azonban ez a szó sok nyelvben – így az oroszban is – már a természetellenesség szinonimájává vált. Ennek következtében az arisztokrata szereplők vezetéknévének megváltoztatásával az új librettó satirikus társadalomkritikát fogalmazhatott meg.<sup>41</sup>

A librettó szerzői megváltoztatták Silva származását is. Az orosz változatban Silva a Finn-öbölben, Kronstadt városa mellett fekvő Kotlin szigetén született. Így az erdélyi lány, illetve a magyar (vidéki) nő balti tengerészek leszármazottjává vált. A főszereplő honosításának eredményeként Silva azon szegény orosz nők egyikének reprezentánsává lett, akinek megadatott az esély arra, hogy tehetsége, képessége és szerencséje révén (nemzetközi) sztárrá válhasson. Ennek következtében Silva (színpadi) élete és sikere az orosz városok közönségének jobb életet célzó vágyait, céljait és illúzióit jeleníthette meg. A címszereplőnek az arisztokrata környezetben történő szenvedése, megaláztatása és végül beteljesülő boldogsága olyan sikertörténetként értelmeződhetett a kortárs Oroszországban és a későbbi Szovjetunióban is, amelyben bemutathatták és bírálattal illethették a vidéki (tengerész)lány magasabb társadalmi státuszba való emelkedését.<sup>42</sup>

Kálmán operettjének sikere az orosz színházstruktúra változásához is köthető. 1881-ben III. Sándor rendelete véget vetett a cári színházak moszkvai és szentpétervári dráma-, opera-, és balettelőadásokat érintő monopol helyzetének. Ennek eredményeként, ahogyan Murray Frame rámutatott, „1901-re a nagyvárosok színház-térképe alapvetően módosult: az öt

---

<sup>40</sup> Volaptük-közgyűlések is voltak: 1884-ben (Friedrichshafen), 1887-ben (München) és 1889-ben (Párizs). Az első két közgyűlés német nyelven, az utolsó pedig volaptük nyelven történt. 1889-ben megközelítőleg 283 klub alakult, 25 folyóirat jelent meg volaptük nyelven, és 316 tankönyv foglalkozott vele 25 különböző nyelven. A 19. század végén a volaptük hanyatlása a vezetők közti személyes problémákhoz és az Eszperantó megjelenéséhez kötődött ([http://en.wikipedia.org/wiki/Volap%C3%BCk#cite\\_note-sprague-2](http://en.wikipedia.org/wiki/Volap%C3%BCk#cite_note-sprague-2)).

<sup>41</sup> Arisztokrácia-ellenes felhangjai felerősödtek az évek alatt. Az 1944-es film változatban, amelyet Alekszander Ivanovszkij rendezett, már visszatérő vicc-témává válik (lásd <http://kinopod.ru/video.html?id=3084>).

<sup>42</sup> Ha mindenáron marxista-leninista értelmezést kívánunk neki adni: élete a parasztlány arisztokrácián belüli szenvedéseit és megaláztatásait mutatta meg.



megmaradt valamikori cári színházhoz Szentpéterváron tizennégy, Moszkvában pedig tizenkét szórakoztató színház társult” (Frame 2005, 256). Ezeknek a szórakoztató színházaknak a száma évekig viszonylag stabil maradt, kapcsolatokat kötöttek és kereskedelmi utakat szerveztek más európai és oroszországi színházakkal. Kálmán operettjének első bemutatója például szintén egy németül beszélő vándortársulat vendéjátékához köthető, akik a darabot 1917 tavaszán a petrográdi Палац-театр-ben adták elő. A *Княгиня чардаша* (Csárdáshercegnő) címen futott előadásban a címszereplő már Helsinkiből származott, amely akkoriban az orosz hadsereg egyik legnagyobb katonai bázisának számított.

### *The Riviera Girl (1917) New Yorkban*

Az orosz színpadra állításokkal azonos évben Kálmán operettjét a New York-i Broadway-en is bemutatták, ahol a produkciónak teljesen más körülmények között kellett megelégnie közönségét. Pontosan azért, mert a bemutató előtt pár hónappal, 1917 áprilisában az amerikai kormány bejelentette, hogy a Szövetségesek oldalán belép a világháborúba. A háborúnak az amerikai családok életére gyakorolt hatása szinte aránytalannak tűnt az ország háborús részvételéhez képest. Bár a közvélemény bizonytalannak mutatkozott a háborúba lépéssel kapcsolatban, a kormányhivatalok, ahogy Philip Jenkins fogalmazott, „a háborút illető legkisebb kétely vagy kritika jelét szélsőséges ellenérzéssel fogadták” (Jenkins 2003, 203).

A háborúba lépés támogatására 1917 áprilisában létrehozták a Tömegtájékoztatási Bizottságot (CPI), amelynek, ahogy Kendrick A. Clements rámutatott, céljai között szerepelt „a hírek cenzúrázása, a durva elnyomás helyett, pozitív információk közzétételével és a lehető legkevesebb hír visszatartásával, annak érdekében, hogy »buzgalmat és lelkesedést keltsenek« az amerikaiak körében a Szövetségesek becsületes céljai iránt” (Clements 1992, 152). A bizottság írókat, filmeseket, művészeket, karikaturistákat és főként szónokokat toborozott, hogy az amerikai hazafias magatartást és a háborús üzeneteket terjesszék.

A nyilvános propagandán túl, néhány hónappal később, 1917 júniusában a szövetségi kormány elfogadta a kém-törvényt is, amely súlyosan korlátozott bármilyen, a hivatalos politikát bíráló kritikát. „Mindenkét szigorúan köteleztek a törvény betartására: a postahivatal megtagadhatta bizonyos feladványok továbbítását; a helyi és állami rendőrség szocialista és I. világháborús irodákban razziázott; és léteztek olyan privát csoportok is, amelyek minden gyanús vagy „amerikaiatlannak” tűnő viselkedést jelentettek” (Jenkins 2003, 204). A kém-törvény megjelenése után, Wilson elnök kereskedelmi törvénye „megtiltotta a Központi

Hatalmakkal a kereskedelmet, sőt azt is előírta, hogy minden idegen nyelvű kiadványt, illetve a kormánnyal vagy a háborúval foglalkozó angol fordítást, még a közzététele előtt, ellenőrzésre be kellett nyújtani a Postaügyi Minisztériumba” (Clements 1992, 153).<sup>43</sup> Ennek eredményeként a megfigyelés és a gyanakvás intézményessé vált, bizalmas szövetségeket találva a helyi munkáltatókban, illetve a munkás-felügyelet és kémkedés hozzájuk kötődő, már létező szervezeteiben.

A háborúba lépés a nemzeti és etnikai viszonyokat nézve is súlyos gondokat okozott. Feldúlták a német-amerikai közösségeket, minden német szimbólum nyilvánvaló célponttá vált, s „az ellenszenv a Központi Hatalmak másik tagjával, Ausztria-Magyarországgal szemben is növekedett” (Jenkins 2003, 203). A kormány próbálkozásának, hogy a háború támogatásával nemzeti egységet érjenek el meglett az ára: „német-amerikaiak, szocialisták, békepártiak, radikális munkáspártiak, és mindazok, akik nem fogadták el a közösnek beállított értékeket, rágalmozás, mocskolódás és jogi üldöztetés célpontjává váltak” (Clements 1992, 153).

A háborút támogató közhangulat megszervezésével párhuzamosan, Wilson elnök takarékoskodásra is felszólította az amerikaiakat. A híres brit jelmeztervező, Lady Duff Gordon (Lucile) 1917-es őszi divatbemutatóját, a *Fleurette's Dream*-et elemezve, Marlis Schweitzer rámutatott, hogy „a kormánynak a fogyasztáshoz való új hozzáállása alapvető gondokat okozott a divat- és a színháziparban” (Schweitzer 2008, 601). Ezek az iparágak azonban, a színházi és divatmagazinok tanúbizonysága szerint, hamar olyan megoldást találtak, amely kielégítette mind a fogyasztói, mind pedig a hazafias elvárásokat. Röviden, „a szórakozásra és a divatra való költekezést hazafias tettnek és közfeladatnak nyilvánították” (Schweitzer 2008, 602). A háborús retorikát így annak érdekében dolgozták át, hogy serkentse, mintsem hátráltassa a fogyasztást, miközben a hazafiasság és a közfeladat eszményét gyakran az adott termék valós funkciójától teljesen függetlenül társították hozzá. Ennek következtében a divatnak és a szórakoztatásnak elsősorban nemzeti-hazafias szükségleteket és feladatokat kellett ellátnia, de ezzel egyidőben az egyéni vásárlói elvárásokat is ki kellett elégítenie.

A Broadway-en 1917 decembere és 1918 májusa között játszott, majd turnéra vitt *Fleurette's Dream* sikerét pont ennek a két alapvető elvárásnak köszönhetette. Egyrészt

---

<sup>43</sup> A diszkriminációk később is folytatódtak. Az 1918-as Alien Act (idegen-törvény) tárgyalás nélküli deportálást helyezett kilátásba a hűtlenség gyanújába keveredett Amerikában élő külföldieknek, vagy azoknak, akiket a kormány erőszakos megdöntésében való részvétel címén vádoltak meg. Az 1918 májusi Sediton Act (zendülési törvény) lehetővé tette bárkinek a börtönbe vetését, aki a kormány vagy a fegyveres erők ellen „hűtlen, profán, vagy erőszakos” kijelentést, illetve utalást tett” (Clements 1992, 153).

„háborús darab volt, azzal a céllal, hogy pénzt gyűjtsön a háborúban lerombolt francia otthonok újjáépítéséhez”, másrészt pedig „olyan divat show is, amelyben tucatnyi manőken lépett színpadra milliókat érő öltözékekben” (Schweitzer 2008, 585). Lucile előadása így arra használta az amerikai hazaszeretetet, hogy segítsen egyik szövetségesének, emellett pedig vágyakat, illúziókat és álmokat kínált az amerikai vásárlóknak. „Ráadásul, azáltal, hogy mind a közép-, mind az alsóbb osztályokból érkező nézők tanúi lehettek a híres tervezőnek és elegáns manőkenjeinek, a *Fleurette's Dream* olyan időszakban adta meg a vaudeville közönségének az esélyt, hogy átadhassák magukat fogyasztói fantáziájuknak, amikor az USA kormánya takarékoskodást sürgetett” (Schweitzer 2008, 595).<sup>44</sup>

Ezen speciális körülmények között került sor *The Riviera Girl* 1917. szeptember 24-i premierjére a New Amsterdam Theatre-ben. A librettót ezúttal Guy Bolton and P. G. Wodehouse dolgozta át, Jerome Kern pedig újabb számokkal egészítette ki. A díszletet Joseph Urban tervezte, a főbb szerepeket pedig a kor ünnevelt sztárjai, Wilda Bennett, Carl Gantwoort és (Eu)Gene Lackhart játszották, Julian Mitchell rendezésében. Annak ellenére, hogy az Erlanger & Klam ügynökség a legjobb munkaerőket alkalmazta, *The Riviera Girl*-t csak hetvennyolc alkalommal játszották. Traubner éppen azt emelte ki, hogy az előadás „fiaskónak bizonyult, részben az osztrák-ellenes hangulat miatt” (Traubner 2003, 266).<sup>45</sup> Traubnernek csak részben van igaza van, mert a bukásban az osztrák-ellenes háborús közhangulat mellett, más okok is közrejátszottak. Mielőtt rátérnénk ezekre, nézzük azonban mit láthatott az amerikai közönség New Yorkban.

A *New York Tribune* hasábjain Ralph Block így foglalta össze a librettót:

Egy Monte Carlói varieté-énekesnő története, akibe beleszeret egy arisztokrata fiatalember, aki viszont házasságukhoz nem tudja megszerezni apja beleegyezését. Cselhez folyamodik, s azt találja ki, hogy egy szegény báróhoz adja, majd amikor az énekesnőből már báróné lesz, kieszközli a válást, s saját maga veszi el. A fiú apja azonban átveszi az irányítást, gondoskodva arról, hogy a báró tényleg ne legyen igazi. Ő veszi el a menyasszonyt, majd pedig visszautasítja a válást. A cselekmény igazi meglepetése maga a báró, mivel kiderül róla, hogy egyenesen herceg. Ezt megtudva az

---

<sup>44</sup> A fogyasztói hazaszeretett koncepciója a színháziparban is megjelent. Habár a *New York Times* kritikusa 1917-ben arról panaszkodott, hogy „bár a színházakat sújtó gazdasági recesszió példátlan”, azt is hozzátette, hogy „évek óta nem láttunk ilyen gyorsan megbukni darabokat, s ennek következtében a novemberi bemutatók száma nagyobb, mint bármikor is előtte” (NYT 1917). Egyrészt a háború és az általános nehézségek következményeként is tekinthetünk erre, másrészt ez annak a jele is volt, hogy az amerikai közönségnek, főként a Broadway-en szórakoztatásra volt szüksége.

<sup>45</sup> Valóban, ahogy a *New York Times* cikkének címe is kijelentette: „Az ellenséges operák jogdíjait elkobozzuk”, s emellett érvelt, hogy „az ellenséges szerzők által létrehozott darabokból és Broadway sikereiből származó bevételeket a kötvényekbe (Liberty Bond) kell beolvasztani” (NYT 1918).

énekesnő végül hozzámegy feleségül, míg a fiatalember egy másik hölgygel vigasztalódik, s a boldog véget nem zavarja meg semmi sem (Block 1917).<sup>46</sup>

Mint az a rövid tartalomismertetésből is látszik a librettó a cselekményt Monte Carlóba helyezte. Akkoriban, csakúgy, mint napjainkban, Monte Carlót a mediterrán Európa legdrágább üdülőhelyeként tartották számon, amelyet a nemzetközi arisztokráciával, a luxussal, a divattal, a szabadidővel, a szerencsejátékkal és a szórakozással hoztak összefüggésbe. Monte Carlo a szüntelen jólét, élvezet és gazdagság szimbóluma volt. A helyszín megváltoztatásával azonban az operett elvesztette lehetőségét a nemzeti(ségi) sztereotípiákkal való játékokra, az etnikai konfliktusok, valamint a társadalmi, politikai és gazdasági problémák bemutatására. Így nem számított, hogy a szereplők osztrákok, románok, magyarok vagy egyáltalán milyen nemzetiségűek. A librettóírók valószínűleg azért mellőzték ezeket problémákat, mert támadóan hathattak volna a kortárs amerikai környezetben, s végül is a cenzúra tilalmát eredményezhették volna. Így azonban az operett egy sosem volt, távoli álomvilágot mutathatott be, ahol olyan emberek élnek, szórakoznak és szeretnek, akik a társadalmi, politikai vagy gazdasági kontextus kötöttségei nélkül tehetik ezt. Bár ennek következtében *The Riviera Girl*-t a hivatalos elvárásokhoz igazították, az operett elvesztette kortárs utaláshálóját, játékos kritikai élet és a kortárs viszonyokra célzó szellemes megállapításait is.

A helyszín mellett, az amerikai librettóban a cselekményt is nagymértékben megváltoztatták. Többé nem a társadalmi különbségek felett győzedelmeskedő vagy éppen azt kijátszó szerelemről, nemzeti határokról és konfliktusokról, vagy éppen társadalmi előítéletekről szólt. Az új librettóban Sylva nem olyan herceghez ment feleségül, akit mindig és egyáltalán szeretett, s akinek önszántából akart a felesége lenni. Az új cselekmény sokkal inkább a főszereplőnő mindenáron való házassági szándékáról és társadalmi emelkedéséről tudósított, valamint az ehhez kellő szerencsére összepontosított. Így azonban a közönség nem azonosulhatott a főszereplővel, s csakis úgy követhette az ő (siker) történetét, mintha a végső, boldognak látszó házassági jelenet csak – a véletlen által megvalósult – érdekházasság lenne. Pontosan a szerelem társadalmi határokat ledöntő erejére építő operett-illúzió veszett így el. Ahogyan Block kritikájában meg is jegyezte, „egy kicsit furcsa (mean) a sok mennyasszony

---

<sup>46</sup> Meg kell jegyezmem, hogy a történet nagyon hasonlít Lehár *Luxemburg grófja* című operettjére, amelyet 1909. november 12-én mutattak be a Theater an der Wien-ben. *The Count of Luxembourg* címen futó operett a londoni Daly's Theatre-ben 1911. május 20-án került műsorra, és kétszáznegyven előadást ért meg, s a főbb szerepeken Lily Elsie, Huntley Wright, W. H. Berry és Bertram Wallis volt látható. Az operettnek szintén sikere lett a New York-i New Amsterdam Theatre-ben 1912-ben.

csere, s túl sok az a fajta cinizmus is, amely az őszinte kijelentések mellett tulajdonképpen elmenne, de valahogy mégsem fér meg az operett finom atmoszférájával' (Block 1917).

Ezek olyan súlyos problémák lehettek, hogy az operett megbukott, annak ellenére, hogy a pompás produkció a háborús körülmények között kínált álmokat, vágyképeket és luxust. A kritikák a jelmezeket, és főként Urban díszletét dicsérték hosszasan. A *New York Dramatic Mirror* például meg is jegyezte, hogy „még Urbánhoz képest is különlegesen színes a díszlet” (NYDM 1917). John Corbin a *New York Times*-ban megjelent kritikájában nemcsak a színpadképet írta le, de az előadás egyik legfőbb sajátosságára is felhívta a figyelmet.

Joseph Urbán három színpadképében a Földközi-tenger vidékét valóságban nem láthatjuk, sem villákat, sem növényzetet, vagy szirteket vagy a tengerpartot. Csak az ég látható; a csillagok és felhők nélküli égbolt. De az égbolt színösszetétele és megvilágítása teljes mértékben kimeríti a modern színház eszköztárát. Mély és mágikusan kék ez az ég, szinte bársonyos, mégis a menny végtelen régióit idéző. Totális szimbóluma, ha úgy tetszik a Földközi-tengernek – a Côte d'Azur lélegzete és lelke (Corbin 1917).

Corbin leírásából világos, hogy a díszlet nem felismerhető helyszínt ábrázolt, hanem olyan mediterrán hangulatot akart megteremteni, amely a közönség képzeletében a Côte d'Azur-t idézi fel. Emellett, mivel az operettet „a nagyváros emberektől zsúfolt Monte Carló éjszakai életére” (Corbin 1917) adaptálták, a színpadon olyan elképzelt táj jelent meg, amelynek nem léteztek kulturális, politikai vagy ideológiai sajátosságai. A valóság elől menekülő seholsziget volt ez, amelynek „felületes kedélyessége és érdekessége, valamint érzékenysége tétlen luxusba süllyedt, és amelyet mélyebb, de mégis kellemes emberi szenvedély uralt” (Corbin 1917). Így *The Riviera Girl* álmországa általános luxusról, érzékenységről, kedélyességről és szenvedélyről szólt, az európai vagy amerikai körülményekre történő legcsekélyebb utalás nélkül.<sup>47</sup> „Díszes jelmezei és gazdag díszlete” ellenére sem volt képes nézőit kielégíteni az előadás, ahogyan azt Corbin is megjegyezte, „a szöveggönyv összességében véve örömtelen, hiszen nincs hangulata, se romantikája” (Corbin 1917).

Ennek eredményeképpen *The Riviera Girl* bukását nem (pusztán) a Bécs-ellenes hangulat okozta, bár az is szerepet játszhatott benne. Hanem az, hogy az amerikai változat nem volt képes semmilyen jellegzetes társadalmi, politikai vagy ideológiai kontextust biztosítani az amerikai közönség számára, a felsőosztályú európai élet általános illúziójától

---

<sup>47</sup> A *New York Times*-ban „The Riviera Girl Charms Musically” (A riviera lány zeneileg hódít) című cikk a következő problémára hívta fel a figyelmet: „A New Amsterdamban látható történet túl rövid és összefüggéstelen ahhoz, hogy egyetlen pillanatra is higgyünk benne, vagy egyáltalán érdeklődjunk iránta” (TNYT 1917). Kivételként említhető a III. felvonásba beleillesztett komikus szereplő, „a tipikus amerikai turista” (Block 1917), akit Sam Hardy játszott a kritikusok teljes megalégedésére.

eltekintve. A környezet megváltoztatásának eredményeként az operett elvesztette jellegzetes osztrák-magyar sajátosságait, melyet csupán általános, az európai arisztokráciához és nagyvárosokhoz kapcsolódó értékekkel és a „Riviéra-hangulattal” helyettesítettek. Sőt, az amerikai álom vágyképeit és illúzióit sem mutathatta be, így csupán belterjes, európai érdekesség maradt.

A fokozódó amerikai hazafiasság idején *The Riviera Girl* egészen egyszerűen kínosnak tűnhetett arisztokrata üzérkedésével, és sajátos képével a háborúról, mint olyan családi üzletről, amelyet jobb elkerülni. Az erősödő feminizmus és szüfrasset mozgalom idején pedig Sylva szerepe, mint olyan nő, aki mindenáron be akar házasodni az arisztokrata körökbe, nem válhatott modellértékűvé a közép- és alsóbb osztálybeli nők számára sem. Díszes jelmezeitől, pompás díszleteitől és romantikus zenéjétől eltekintve, *The Riviera Girl* semmit sem tudott kínálni a hazafiasság és a fogyasztás iránt érdeklődő amerikai közönség számára.

#### The Gipsy Princess (1921) Londonban

Kálmán operettjét 1921. május 26-án *The Gipsy Princess* (A cigányhercegnő) címen a West Enden található Prince of Wales Theatre-ben mutatták be.<sup>48</sup> A szöveggönyvet és a dalszövegeket Arthur Miller és Arthur Stanley írták; a főbb szerepeket Petráss Sári, Muk de Jari, Billy Leonard, Mark Lester és Phyllis Titmuss játszotta, az előadást pedig William J. Wilson rendezte.

Miller és Stanley is megváltoztatta a librettót, melyet immáron az angol igényekhez szabtak. Az új verzió szerint, ahogyan *The Era* összefoglalójában olvasható,

az első felvonásban Sylvát, a Purple Kitten Cabaret sztárját Ronald [Coezenach hercege] hivatalosan és tanúk előtt eljegyzi. A második felvonásban, a nő az angol Lord Bonifac feleségének kiadva magát betoppan Ronald szüleinek palotájába (...), ahol annak hallatán, hogy Ronald az unokatestvérét készül elvenni feleségül, dühösen széttépi az eljegyzési szerződést. A harmadik felvonásban a párt szülői áldástól kísérve látjuk viszont, akiknek azért kegyelmeztek végül meg, mert Leopold herceg kiderítette, hogy saját felesége, azaz Ronald anyja lány-korában „vízirevü-artistaként” lépett fel (*TE*, 1921, 5).

---

<sup>48</sup> 1921. május 26-tól 1921. október 1-ig játszották a Prince of Wales Theatre-ben, később átvitték a Strand Theatre-be (1921. október 3. – 1921. november 26). Mindent egybevetve 212 alkalommal volt műsoron Londonban, aztán Angliában, Skóciában és Wales-ben utaztatták (Wearing 1984, 158).

Bár a librettó szerzői nem az amerikai, hanem a bécsi változatot használták, jelentős változásokat is végrehajtottak. Az operett helyszíne immáron Coezenach hercegsége lett, amely egy messzi, vagy ahogyan a cenzúrárt gyakorló Lord Chamberlain hivatal munkatársa megjegyezte, „egy képzeletbeli hercegség” (TGP, 1921), valahol (Európa) keleti részén.

A librettó másik eltérése, hogy Boni grófot gazdag angol lordként ábrázolta, akit igaz, de viszonzatlan szerelem fűzött Sylvához. Ő volt az, aki segítette a nőnek, hogy megszerezze szerelmét, majd a végén a herceg unokatestvérének, Stázi bárónőnek személyében kapta meg jutalmát. Egy angol szereplőnek a történetbe való beépítésével a librettó valószínűleg a közönség patrióta érzelmeire kívánt hatni, s egyben az angol társadalmi, politikai és gazdasági helyzet finom kritikáját is megfogalmazhatta.<sup>49</sup> *The Gipsy Princess* azonban egy messzi, egzotikus helyszínen játszódott, amely a kritikák tanúsága szerint éppen Nyugat-Európát próbálta meg utánozni a berendezés, a viselkedés, sőt még az öltözködés tekintetében is.<sup>50</sup> Ennek eredményeként az amerikai előadáshoz hasonlóan, a londoni verzió sem utalt a bemutató helyszínének, sem pedig a kelet-európai régió jellegzetes kulturális, politikai és gazdasági körülményeire. Így az osztrák-magyar operett egyik legfontosabb jellegzetessége ismét eltűnt az adaptálás során.

A helyszínen kívül, a londoni librettó megváltoztatta a főszereplő etnikai hovatartozását is: Sylva keleti cigánylányként jelent meg. Nyitódalát pedig *The Gipsy Princess* címmel írták át.

Oheja! Oheja! / A távoli cigányföldön születtem én. / Oheja, Oheja! / Ott ringattak, ahol örök hegyek állnak / Heja! Heja! / A hónap és jégnek tüzes gyermekeként, / Édes és vad, mint a havasi gyopár / Heja! Heja! / A szerelem paradicsomában születtem én. / Ah, de mily vad az élvezet, mikor cigánylányok szeretnek / Táncoltasd az ezüst holdat fenn az égen / Ég az ajak, összetapad, s a szív tüzel / aztán kiállt / halld meg a csillagokat a gyönyör csengésekor / Az órában, amikor a szerelem kitárul / Minden elszáll, a csodálatos szerelmet kivéve. Énekelj, akkor énekelj, Ti is mind, szerelmes szeretők / Forogj Föld, forogj egész nap / Oh, szerelmem, az enyém vagy<sub>2</sub> csak az enyém / Amíg az élet tüze ki nem huny (TGP, 1921, Act I., 2 – fordította IZ).<sup>51</sup>

<sup>49</sup> Az I. felvonásban Ronald herceg barátja, Eugene azt mondta Lord Boniface-nak, hogy Ronald apja „hercegi befolyását is felhasználta, hogy fiát behívják a hadseregbe”. Erre Boniface így válaszolt: „Befolyás! Hál’ Istennek ilyesmi nem történhet meg a Brit hadseregben!” (TGP, 1921, Act I., 36).

<sup>50</sup> Az I. felvonásban Lord Boniface „nyolc nagyon-szöke, kontinentális ruhába öltöztetett hölgyvel” jelent meg (TGP, 1921, Act I., 8.)

<sup>51</sup> „Oheia! Oheia! / I was born in farthest gipsyland. / Oheia, Oheia! / Cradled where eternal mountains stand / Heia! Heia! / Ardent child of Snow and Ice, / Sweet and wild as the Edelweiss / Heia! Heia! / Born in loves own Paradise. / Ah, But how their wild delight when gipsy maidens love / Set the silver moon a-dancing in the sky above / Lip to burning lip is clinging, Heart to burning / Heart has cried / Hear the stars for rapture ringing / In the hour when love is flinging / All but love’s enthralling joy aside. Sing, then, Sing, Happy lovers all / Ring, world, Ring with the day! / Oh, love of mine, you are mine only mine / Until the fire of life dies away” (TGP, 1921, Act I., 2).

A Purple Kitten Cabaret már eleve gyanús státusza mellett, a „magyaros ritmusú” (TS, 1921, 16) dal egyértelművé tette Sylva származását, s alapvető tulajdonságaként jelölte meg érzékiségét, szerelmét, s vad élvezetre vágyó hajlamát. Később az előadás nem kérdőjelezte meg a dal azon állítását, miszerint Sylva színésznőként azonos szerepével, s így az előadás a keleti „cigányt” a dalban felbukkanó elemek megtestesítőjeként ábrázolta.

Az 1920-as évek (gyermek)irodalmában<sup>52</sup>, festészetében<sup>53</sup>, filmjeiben és színházi előadásaiban<sup>54</sup> a roma, avagy az akkori kifejezéssel élve a „cigány” (gipsy) az egyik legnépszerűbb karakterként szerepelt. Az mitologizált és romantizált roma népeességről pedig úgy gondolták, hogy Csehországból és Magyarországról vándorolt be Nyugat-Európába. A romákat, ahogyan Janet Lyon rámutatott, „az uralkodó európai kultúrákban a vándorok szabadságával, az önként vállalt szegénységgel, a misztikával, a kiemelkedő muzikalitással és a letelepedett kultúrák elutasításával hozták összefüggésbe; és olyan európai nemes vademberként (noble savage) tüntették fel életmódjukat, amely elutasította a modern nemzetállamok intézményes követelményeit” (Lyon 2009, 701).

Így a romákat az állandó nem-európai európaiként ábrázolták, „az állam, a jog és a munka tagadóiként” jellemezték, olyanokként, akik „varázslatos módon kívül maradtak a történelmen és a modernitáson” (Lyon 2009, 701). A „cigány” reprezentációja kulturálisan idegen, egzotikus Másikként jelent meg. *The Gipsy Princess*-ben Sylvát is szenvedélyes, szabad, szexuálisan vonzó cigánynőként ábrázolták, aki képes elcsábítani a fehér (kelet- és nyugat-)európai férfiakat. Pontosan erre az értelmezésre utalt a III. felvonás utolsó jelenete, amelyben a szerelmesek végre találkoznak, s a szövegekönyv úgy jellemzi őt, mint aki

---

<sup>52</sup> Jodie Matthews emlékeztetett minket arra, hogy „a viktoriánus gyerekirodalom tele van a gyermeket ellopó „cigány” mítoszával” (Matthews 2010, 138).

<sup>53</sup> Lásd Dearing 2010.

<sup>54</sup> Az olyan filmek, mint a *The Sneak* Gladys Brockwell-el a női főszerepben „a cigányhercegnőnek, Rhonának a történetét meséli el, aki egy művésznek állt modellt, s ezzel kihívta partnere féltékenységét. A féltékeny rivális mesterkedései végül a művész stúdiójába kényszeríti őt. A szívet-tépő cselekmény megfogó, végkimenetelében pedig tragikus” (*Marlborough Express*, 1920. július 9.). Vagy *A Romany Lass* Marjorie Villis-sel, amely „élvezetes szerelmi történet a cigányhercegnő és a kapitány fiának a szerelméről, aki a szerelem erejétől visszanyeri bátorságát. A kapitány pedig megpróbálja erővel arra kötelezni a fiát, hogy vegye el a cigányhercegnőt, mert abban reménykedik, hogy így még férfi lehet a fiából” (*The Ashburtun Guardian*, 1920 október 7.). A hat felvonásos melodráma, a *Toys of Fate* szintén a „cigányra” összpontosított, akit az orosz színésznő, Nazimova játszott. „Cigányhercegnőként olyan misztikus jeleneteken keresztül vezet minket, amelyek felkorbácsolják a képzeletet” (*Evening Post*, 1919. január 16.). Az *Under the Greenwood Tree* a cigányság sztereotípiája segítségével akart megszabadulni a társadalmi szerepektől és kötelességeitől. „A darab egy örökös és titkárnyójának a történetét meséli el, akik cigánynak adják ki magukat azért, hogy társadalmi életük egyhangúságától megszabaduljanak” (*Evening Post*, 1911. szeptember 11). 1920-ban a *My Gipsy Maid* című zenés revüt mutatták be a londoni His Majesty's Theatre-ben, amely szintén cigány-tematikával foglalkozott. A „cigány” a való életben is foglalkoztatta a közgondolkodást. 1921-ben a *Herald Chronicles* amerikai olvasóit heteken keresztül a cigány-királynő temetésének mindennapi eseményeivel foglalta le (*Herald Chronicles*, 1921. április 23).



„fátyollal díszített keleti ruhát viselt” (TGP 1921, Act III., 21). Mivel ruháját sem regionálisan, sem kulturálisan, sem társadalmilag nem konkretizálták, sem itt, sem az egész előadásban, Sylva a keleti „cigány”, azaz az elképzelt, egzotikus Másik reprezentációjaként jelent meg.<sup>55</sup>

A „cigányhercegnő” egzotikumát az is erősítette, hogy Sylvát Petráss Sári játszotta. A magyar színésznő londoni megjelenése nem pusztán reklámfogásként szolgált, sokkal inkább magánéletének eseményei, nyilvános szereplései, valamint korábbi londoni és New York-i szerepei játszhattak közre. A napilapok és magazinok tanúsága szerint a színésznő magánélete hasonlóságokat mutatott Sylva történetével. Budapesten született arisztokrata családban, színésznő lett, Budapesten operett sztárként vált ismertté, majd pedig egy angol nemeshez ment feleségül. A háború alatt pletykák terjedtek arról is, hogy 1916 márciusában kémkedésért kivégezték.<sup>56</sup> A század első évtizedeiben vezető-szerepeket játszott Budapesten, Bécsben, Londonban és New Yorkban.<sup>57</sup> Kálmán operettjének 1921-es londoni premierje előtt olyan népszerűségnek örvendett, hogy még *The New York Times* is londoni színházi bemutatókról tudósítva úgy fogalmazott, hogy „a főszerepet Londonban Sari Petrass énekli, akinek neve ismerősen cseng ebben az országban is” (TNYT 1921). Mozgalmas magánéletének eseményei, korábbi szerepei és magyar származása mind beépülhetett Sylva szerepébe.<sup>58</sup>

Abban az időben a Londonban is elfogadott magyar nemzeti sztereotípiák leginkább a csárdást, a cigányzenét, az egzotikus ételeket és a furcsa nemzeti ruházatokat jelentette. Így a kortárs londoni közönség a színésznőt egyértelműen a (kelet-európai) Másik

---

<sup>55</sup> A Másik reprezentációja még bonyolultabbá vált annak tudatában, hogy Ronald herceget egy szerb színész játszotta. *The Eraban* a közönség arról olvashatott, hogy „az új szerb tenornak, Muk de Jari úrnak kellemes külseje és érdekes hangszíne van, bár kicsit nehézkes és merev a magas hangoknál” (TE 1921, 5). A Sylva és Ronald herceg szerepében megjelenő színészeket *The Stage* egyszerűen „kontinentális művészeknek” (TS, 1921, 16) nevezte. Ronald szerepét játszó szerb tenornak valószínűleg akcentusa lehetett, míg a szülők szerepét angol színészek – Leonard Mackay és Lindsay Grey – játszották. A szövegekönv erre a furcsaságra utalt, amikor a II. felvonásban Ronald apját firtató kérdésre Feri gróf így válaszolt: „Szerintem Ronald apja olasz nemes lehetett, fiatalon elhunyt. Valószínűleg spagetti mérgezésben. És Leopold herceg elvette az özvegyet. Ez mindjárt megmagyarázza Ronald Sinn Fein akcentusát” (TGP 1921, Act II., 21). A darab végén pedig arra utaltak, hogy Ronald igazi apja a magyar Feri gróf lehet, s ezért az akcentus.

<sup>56</sup> A történet megjelent az USA különféle újságjaiban 1916-ban, és 1917-ben újranyomták a *True Stories of the Great-War* című antológiában is (Miller 1917).

<sup>57</sup> 1912-ben a londoni Daly’s Theatre-ben Lehár *Gipsy Love* címen futó operettjében Ilona szerepét játszotta. 1915-ben a Broadway-i New Amsterdam Theatre-ben *Miss Springtime* szerepét alakította kétszázharminc alkalommal.

<sup>58</sup> *The Stage* is utalt erre, amikor azt írta, hogy „a csütörtöki nyitóelőadáson feltűnő volt a régi kedvencnek, Mlle Sari Petrasnak szóló elismerő rajongás” (TS, 1921, 2). Ráadásul, még a szövegekönv is utalhatott a házasságára, amikor Leopold herceg felesége, Anita azt mondta a hercegnek: „Azt mondják, hogy olyan barbár országokban mint Anglia, arisztokraták színésznőket vesznek el. Leopold: Angliában lehet. De hál’ Istennek ilyen még sohasem történt meg az én családban, s remélem nem is fog!” (TGP 1921, Act II., 3). Ennek a párbeszédnek a csattanója a III. felvonás végére érkezett meg, amikor Anita bevallotta férjének, hogy „én voltam a szakma legjobb vízi-előadója (the finest aquatic performer in the business)” (TGP 1921, Act III., 18a).

reprezentációjaként értelmezhetők. Habár a veszélyes Másikként jelenhetett meg, nem volt az. Ahogy *The Times* fogalmazott, „kecsessége és önuralma, távolságtartása és bája, színészi ereje majdnem feledtette a cigányos vonzerő hiányát és a szerepre való nyilvánvaló alkalmatlanságát” (TT 1921, 8). Ő inkább a szelíd, kívánatos és szexuálisan vonzó nőt testesítette meg. Olyan női szépséget, amelyben van egy kis keleti „cigányos” egzotikum, de közelebb áll a civilizált, európai nő ideálképehez.

Egzotikus idegenként ábrázolták, aki furcsa vágyakat és illúziókat kavart fel, és menekülést kínál a „civilizált európai” élet mindennapi börtönéből.<sup>59</sup> Ez azért vált különösen fontossá, mert Anglia abban az időben szenvedte el egyik legmélyebb társadalmi és gazdasági krízisét, amely a tömeges munkanélküliség, a magas háborús adósság, a gazdasági recesszió és a szociális reform csődje miatt következett be. Röviden, a „hősök országának” nemes retorikája, amely az 1918-as választásokat kísérte, megbukott<sup>60</sup>, és ahogyan *The Times* fogalmazott: „*The Gipsy Princess* telt házakat érdemel, mint olyan kísérelt, amely ezekben a szomorú időkben London felvidítására tesz erőfeszítéseket” (TT 1921, 8).

Az egzotikus roma alakjának, valamint Petráss karrierjének és magánéletének felhasználása ellenére, *The Gipsy Princess* londoni előadása nem ért el hatalmas sikert. Bár Traubnernek kétségkívül túlzott, amikor azt állította, hogy „ugyanolyan jelentéktelennek bizonyult, mint az amerikai változat” (Traubner 2003, 266), hiszen több mint kétszáz alkalommal játszották Londonban, majd Angliában, Skóciában és Walesben turnéztak vele. Kálmán operettjeihez mérhető sikertelensége azonban részben annak volt köszönhető, hogy az operett sem a hagyományos „cigány” sztereotípiát nem testesítette meg, sem pedig az adott kulturális miliő elvárásaihoz nem igazodott. Sylva csak egy újabb, civilizált női szereplő volt, pusztán az egzotikum halvány árnyalatával. Bár az előadás a luxust és pazar színpadi dekorációt kísérelt meg felmutatni, mégsem tudta kielégíteni a közönség igényeit.

Ezen problémák mellett, az előadás nem ágyazódott be brit, angol vagy éppen londoni ügyekbe, valamint ezek társadalmi, politikai és ideológia kontextusába sem.<sup>61</sup> Kálmán operettjének londoni előadása, érthető okokból, nem használhatta fel még az Osztrák-Magyar

---

<sup>59</sup> Petráss színpadi karrierje és magánélete mellett Sylva „cigányhercegnővé” változtatását az a tény is befolyásolhatta, hogy a korábban Londonban bemutatott osztrák-magyar operettek szintén használtak „cigány” szereplőket. Johann Strauss *Cziganbaron* (1885) című operettjétől, Lehár *Gipsy Love* (1910) című művén keresztül egészen Kálmán *Cziganprimas* (1912) című darabjáig, ezek az operettek csupán „a Roma egzotikus reprezentációját ábrázolták” (Csáky 1999, 93, és 67-78). A *The Gipsy Princess* ezekhez próbált meg csatlakozni.

<sup>60</sup> Lásd Lawrence 1994, 151-168.

<sup>61</sup> Ebben az időben a West End közönségét jobban foglalkoztatták az egzotikusabb témák, mint például a *Chu Chin Chow* című zenés komédia, amelyet Oscar Asch írt és rendezett, Frederic Norton zenéjével. A darab Ali baba és a negyven rabló történetén alapult, a londoni His Majesty's Theatre-ben mutatták be 1916. augusztus 3-án, öt évig műsoron maradt, s összesen 2238 előadást ért meg (több mint kétszer annyit, mint bármelyik korábbi zenés darab) (lásd Traubner 2003, 216-218).

Monarchia iránti nosztalgiát sem. Így részben egy idegen és messzi terület egzotikus reprezentációja maradt csupán, egy olyan, az otthonról távol eső egzotikus seholl-ország, ahol tulajdonképpen bármi lehetséges. Ennek következtében azonban megtagadta a valós reprezentáció lehetőségét a romáktól, illetve Kelet-Európa régióitól. *The Gipsy Princess* így olyan egzotikus álomnak látszott, amely „édes és szexuális” vágyakkal és illúziókkal van tele, az osztrák-magyar operett sajátosságai nélkül.

A New Yorki és londoni adaptációk azonban egybevágóan Kraus és későbbi követőinek azon nézetével, hogy az operettet nem más, mint pusztán bugyuta, nosztalgikus menekülés. Ezek a vélemények megerősítést találtak az új Európa megváltozott történelmi körülményeiben. A Monarchia I. világháború utáni összeomlásával az osztrák-magyar operett elvesztett társadalmi és politikai háttérét, és az a társadalmi réteg, amelyet a színpadon ábrázolt, és amelyet közönségként vonzott, eltűnt az összes problémájával, vágyával és illúziójával együtt. Az új közönség továbbra is látogatta ezeknek az operetteknek az újabb és újabb színpadra állításait, de már pusztán az illúziók, az elérhetetlen és kielégíthetetlen egzotikus vágyak, illetve a nosztalgia érdekelte őket, úgy tekintve ezekre a produkciókra, mint egyszer létezett, de mára elveszett világ emlékeire. Ahogy arra Csáky pontosan rámutatott, „már nem értették, miről is beszélnek a szereplők, egyre kevésbé értették a poénokat, ennél fogva az operett pusztán nosztalgiává sekélyesedett, és a színpadon megjelenített felbomló társadalom is már csak emlékképeket idézett föl az elmúlt és letűnt időkről” (Csáky 1999, 258). Az új közönség számára ezeknek az operetteknek az újabb színpadra állításai csak abban nyújtottak segítséget, hogy emlékezzenek a múltra és felidézzék a nosztalgikus vágyakat, amelyek a tündérvilágok teljes boldogságának illúziójára irányultak. Az új adaptációk részben kiaknázták a közönség arra vonatkozó vágyait, hogy mélyen belemerüljenek a nosztalgikus múltba, részben pedig valami olyan egzotikumot kínáltak, amely a jelenben kavargatja fel a közönség képzeletét.

### *Következtetések és jövőbeli lehetőségek*

Az operettek és más populáris műfajok alapvetően megmutathatják egy adott társadalom népszerű vágyait, félelmeit és illúzióit. Emellett a főbb társadalmi, politikai és ideológiai kérdéseket és trendeket is ábrázolják. Ráadásul, gyakran töltik be társadalmi, politikai és ideológiai problémákról szóló kritikai fórumok szerepét is. Ennek következtében, torzító – vagy Bahtyin kifejezésével élve – karneváli tükrökként jelenhetnek meg, amelyekben ironikus és szarkasztikus módon válhatnak láthatóvá a fontosabb társadalmi, politikai és ideológiai

ügyek. Habár ezek a műfajok nem kívánják megkérdőjelezni az adott társadalmi rendet, és határozottan nem áll szándékukban forradalmi változásokat indukálni, mindig emlékeztetik nézőiket arra a hézagra, amely az illúziók, a nosztalgikus vágyak, az egzotikus kívánságok és kortárs világuk között húzódik.

Kálmán operettjének különböző színpadra állításai arra is felhívják a figyelmet, hogy az operettek – más populáris műfajokhoz hasonlóan – átszelve nemzeti határokat, megmutatják az interkulturális előadások sajátosságait. A populáris műfajok legnépszerűbb producióit követve felfedezhetjük Európa és a világ színházi kultúrái közti összefüggéseket és kapcsolatokat. Az előadásokat reprezentációkként kezelve, kritikai vizsgálataik során azonban ügyelnünk kell a nyugat-központúság (occidentalism), a nativizmus, a nacionalizmus és a nemzeti büszkeség veszélyeinek elkerülésére, miközben az „egymást átfedő hatásokat” (Wolff 1994, 358) emeljük ki. Mindezt pedig azért, hogy megmutathassuk azt, ahogy ezek az operettek és más populáris műfajok is hozzájárultak a világ berendezéséhez.

Követve országokon és kontinenseken keresztül húzódó útvonalait, felfedezhetjük a színháztörténet egyik figyelmen kívül hagyott jelenségét: a színház gazdasági és piaci aspektusát is. Pontosan azt, hogy a színház bizonyos elemeit „színházi árucikként” el lehet adni és meg lehet vásárolni. A híres Vígözvegy-kalap színpadi és színpadon kívüli életének elemzése kapcsán, Schweitzer is amellet érvelt, hogy a színházi árucikkek olyan „tárgyakat jelölnek, amelyeket direkt vagy indirekt módon színházi produciókkal hozhatunk összefüggésbe” (Schweitzer 2009, 191). Ebben az értelemben a terminus többféleképpen is használható. Először is utalhat a teljes szöveggönyvre, amit (nemzetközi) szerzői jogokkal együtt adták/adják el. Olyan elemeket is jelenthet, mint a zene, a dalok, a táncok és más hasonló. Emellet, a színpadon használt tárgyakat is kifejezheti (a teljes díszlet vagy annak részei, a jelmezek, a haj és a smink stílusa, a kellékek, stb.). Jelentheti a teljes előadást, a kötelező színpadra állítási előírásokkal, mint a kortárs musicaleknél. És végül, de nem utolsó sorban, arra is utalhat, ahogyan bizonyos értékek, életmódok, eszményképek, illúziók, vágyak, stb. árucikké válnak és terjednek.

Míg néhány árucikk szorosan kötődik a producióhoz, néhány „saját életet él, átlépve társadalmi, etnikai, nemzeti, valamint színházi határokon, egyik kulturális / földrajzi kontextusból másikba mozogva a „globális áruláncon” keresztül” (Schweitzer 2009, 191, 192). Ezeket az árucikkeket követve, kinyomozhatjuk útjukat a színháztól a nemzetközi áru piacig, különös tekintettel arra a jelenségre, amikor „egy színpadi tárgy árú sokaságát inspirálta, amelyek nevét és asszociációit hordozzák, s amelyet a világ különböző részein terítenek szét” (Schweitzer 2009, 192). Néhányuk nem csupán „új árú létrehozását és

körforgását inspirálta, hanem számos fogyasztói interakciót és cselekvést is ösztönzött” (Schweitzer 2009, 191). Az árucikkekre érkező reakciókon keresztül, azt is nyomon követhetjük, hogy a színházi árucikkek hogyan változnak át, hogyan közvetítik őket, és hogyan teszik lehetővé színházon belül és kívül a kulturális kifejezés különböző módjait. Különböző társadalmi, politikai és kulturális környezetben történő használatukon keresztül pedig, azt is láthatjuk, vajon előre meghatározott „forgatókönyv” szerint használták-e fel őket, vagy használóik saját jelentéseket is kapcsolnak hozzájuk.

Az operett és más populáris műfajok azt is megmutathatják, hogy az adott korszakban a Másik miként reprezentálódott. Nyugat-Európa önreprezentációja például a felvilágosodás óta folyamatosan használja a fenyegető, veszélyes Másik képzetét. Legyen az a (távol-)keleti „kívülálló”<sup>62</sup>, vagy éppen a „belső Idegen”: a kelet-európai, a roma, vagy éppen a török.<sup>63</sup> Ebből a szempontból Kálmán operettjének különböző változatai a Másikat egyrészt a budapesti orfeum világán, másrészt pedig Sylva különböző reprezentációin – román, magyar, finn, cigány, stb. – keresztül állították színpadra. Következésképp a nyugat-európai (kulturális) hegemonia és a kelet(-európai) alárendeltség volt az a keret az I. világháború környékén, amelyben a nyugat és a kelet találkozhatott és interakcióba léphetett. A keret felosztása és kirekesztése ellenére, ezen területek és kultúrák között mindig is léteztek kapcsolatok és cserék. Hogy Edward Said kifejezésével éljek, ezekre az operettek és más populáris műfajokra úgy is tekinthetünk, mint „egymással összefüggésben álló történelemmel rendelkező, egymást átfedő területekre” (Said 2005, 220); úgy kezelve őket és recepciójukat, mint „a tapasztalás egymást átfedő területeit” (Said 2005, 220) Európán belül és kívül.

Kapcsolataikat, kereskedelmi útjaikat és csomópontjaikat követve, remélem sikerült olyan perspektívát kínálni, amely a különböző területek színházai közötti párbeszédre épülnek, hiszen leginkább a különböző színházi kultúrák közötti interkulturális és kultúrákon átívelő [cross-cultural] gyakorlatok iránt érdeklődtem. Az európai színház történetének ezt a rövid fejezetét úgy kívántam bemutatni, mint a sokféleség [diversity] olyan területét, ahol a

---

<sup>62</sup> Ahogyan Edward W. Said pontosan kimutatta, az európai kultúra különbséget tett a nyugat és a veszélyes „Másik”, a kelet között, s ez a szétválasztás tulajdonképpen Aiszkhülosz *Perzsák* című darabja óta létezett (Said 1979, 2). A közelmúltban ennek a drasztikus szétválasztásnak amerikai feldolgozása a *300* című filmben látható (rendezte Zack Snyder, 2006).

<sup>63</sup> Nyugat-Európából nézve Kelet-Európát gyakran úgy tekintik, mint „az úgynevezett margót, s a Balkán [és Kelet-Európa is] gyakran a „központ” önmeghatározására szolgál” (Ballata 1999, 1). A keleti-európai reprezentációja mint a veszélyes és civilizálatlan Másik Bram Stoker *Drakulájától* Sylvester Stalone *Rocky IV*-ig nyomon követhető, de olyan kasszasikerek esetében is beszélhetünk róla, mint a *Mission Impossible* (rendezte Brian de Palma, 1996), a *15 minutes (15 perc hírnév)*, rendezte John Herzfeld, 2001), a *Birthday Girl (On-lány)*, rendezte Jez Butterworth, 2005), az *Iron Man 2* (rendezte Jon Feyreau, 2010) és a különböző James Bond-filmek, vagy a nemrég készült német film, a *Soul Kitchen* (rendezte Faith Akin, 2009). Lásd még Wolff 1994, Todorova 1997, Ballata 1999, Melegh 2003, Boatca 2009.

különböző közösségek és a különböző régiók között kulturális találkozások jöhetnek létre. Az így értelmezett (európai) színháztörténet egyrészt túlnyúlhat a nemzeti paradigmában gondolkodó színháztörténet-író hagyományon, másrészt pedig alapvetően járulhat hozzá a lokalizált „mikrotörténelem” Fischer-Lichte-i elképzeléséhez is (Fischer-Lichte 2004).

Kálmán operettjének vagy inkább operettjeinek Európán belüli és kívüli színpadra állításaira koncentrálva, arra a kölcsönhatásra összepontosítottam, amelyen keresztül nyugat(-európai)ak és kelet(-európai)ak interakcióba lépnek egymással, hatnak és reagálnak egymásra. A tanulmány célja így az volt, hogy az európai és a „világ” színházainak különböző formációit összehozza; megmutassa a különféle hálózatokat, kapcsolatokat és viszonyokat az Európán belüli és kívüli különböző színházi hagyományok között. Olyan színháztörténet-írói módszert szerettem volna felvázolni, amely végre túljut a nyugat-európai orientáción, a kelet/nyugat különbségtételen, és az egyetlen és egységes Európa képzetén.

## HIVATKOZÁSOK


- Assmann 1999 – Jan Assmann, *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrában*, Budapest, Atlantisz, 1999.
- Ballata 1999 – Nicol Ballata, Balkan (de)constructions East and West, [http://www.hks.harvard.edu/kokkalis/GSW8/ballata\\_paper.pdf](http://www.hks.harvard.edu/kokkalis/GSW8/ballata_paper.pdf), (2011. január 15.)
- Balme 1999 – Christopher Balme, *Decolonizing the Stage*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- Balme 2000 – Christopher Balme, Sexual Spectacles – Theatricality and the Performance of Sex in Early Encounters in the Pacific, *TDR*, 2000(4): 67-85.
- Balme 2005 – Christopher Balme, Selling the Bird: Richard Walton Tully's *The Bird of Paradise* and the Dynamics of Theatrical Commodification, *Theatre Journal*, 2005(1): 1-20.
- Bános 1996 – Bános Tibor, *A Csárdáskirálynő vendégei*, Budapest, Cserépfalvi, 1996.
- Batta 1992 – Batta András, "...álom, álom, édes álom...", *Népszínművek, operettek az Osztrák-Magyar Monarchiában*, Budapest, Corvina, 1992.
- Bharucha 2000 – Rustom Bharucha, *The Politics of Cultural Practice – Thinking Through Theatre in the Age of Globalization*, London, The Athlone Press, 2000.
- Block 1917 – Ralph Block, *The Riviera Girl Is Adorned by Wilda Bennett*, *The New York Tribune*, 1917. szeptember 25.
- Boatca et al. 2009 – Manuella Boata, Sérgio Costa és Encarnación Gutiérrez Rodríguez, Decolonizing European Sociology: Different Paths Towards a Pending Project – Introduction, [http://www.2dix.com/view/view.php?urllink=http%3A%2F%2Fwww.ashgate.com%2Fpdf%2FSamplePages%2FDecolonizing\\_European\\_Sociology\\_Intro.pdf&searchx=decolonizing%20european%20sociology](http://www.2dix.com/view/view.php?urllink=http%3A%2F%2Fwww.ashgate.com%2Fpdf%2FSamplePages%2FDecolonizing_European_Sociology_Intro.pdf&searchx=decolonizing%20european%20sociology), (2011. január 15.)
- Carlisle 1991 – Janie Carlisle, Spectacle as Government. Dickens and the Working-Class Audience, in *The Performance of Power. Theatrical Discourse and Politics*, (szerk.) Case, Sue-Ellen és Reinelt, Janelle, Iowa City: UIP. 1991, 163-180.
- Clements 1992 – Kendrick A. Clements, *The Presidency of Woodrow Wilson*, Kansas, UKP, 1992.
- Clifford 1997 – James Clifford, *Routes – Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge-London, Harvard University Press, 1997.
- Corbin 1917 – John Corbin, The Urban Scenery and Some Other Matters, *The New York Times*, 1917. szeptember 30.
- Crittenden 1998 – Camille Crittenden, Whose Patriotism? Austro-Hungarian Relations and *Der Zigeunerbaron*, *The Musical Quarterly*, 1998(2): 251-278.
- Crittenden 2000 – Camille Crittenden, *Johann Strauss and Vienna: Operetta and the Politics of Popular Culture*, Cambridge, CUP, 2000.
- Csáky 1999 – Csáky Móric, *Az operett ideológiája és a bécsi modernség – Kultúrtörténeti tanulmány az osztrák identitásról*, Budapest, Európa, 1999.
- Dearing 2010 – Stewart Dearing, Painting the Other Within: Gypsies According to the Bohemian Artist in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries, *Romani Studies*, 2010(2): 161-201.
- Fischer-Lichte 1999 – Erika Fischer-Lichte, *Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart*, Tübingen-Basel: Francke Verlag, 1999.

- Fischer-Lichte 2004 – Erika Fischer-Lichte, Some Critical Remarks on Theatre Historiography, In *Writing and Rewriting National Theatre Histories*, (szerk.) Steve E. Wilmer, Iowa City, UIP. 2004, 1-16.
- Frame 2005 – Murray Frame, 'Freedom of the Theatres': The Abolition of the Russian Imperial Theatre Monopoly, *The Slavonic and East European Review*, 2005(2): 254-289.
- Gál és Somogyi 1960 – Gál György Sándor és Somogyi Vilmos, *Operettek könyve – Az operetta regényes története*, Budapest, Zeneműkiadó, 1960.
- Gáspár 1963 – Gáspár Margit, *A múzsák neveletlen gyermeke. A könnyűzenés színpad kétezer éve*, Budapest, Zeneműkiadó, 1963.
- Gerő et al. 2006 – Gerő András, Hargitai Dorottya és Gajdó Tamás, *A Csárdáskirálynő. Egy monarchikum története*. Budapest, Habsburg Történeti Intézet-Pannonica, 2006.
- Grimstad 1982 – Karl Grimstad, *Masks of the Prophet: the Theatrical World of Karl Kraus*, Toronto, University of Toronto Press, 1982.
- Grun 1970 – Bernard Grun, *Gold and Silver. The Life and Times of Franz Lehár*, London, W. H. Allen, 1970.
- Hanák 1997 – Hanák Péter, A bécsi és a pesti operett kultúrtörténeti helye, *Budapesti Negyed*, 1997(2-3): 9-30. <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00014/hanak.htm> (2011. június 10.)
- Hartnoll [1968] 1991 – Phyllis Hartnoll, *The Theatre – A Concise History*, London, Thames and Hudson, 1991.
- Heltai 2007 – Heltai Gyöngyi, Az operett eredetmítoszai és a politika: egy kitalált tradíció a szocializmusban: 1949-1956, in *Hagyomány és eredetiség : tanulmányok*, (szerk.) Wilhelm Gábor, Budapest, Néprajzi Múzeum, 2007, 83-110.
- Heltai 2005 – Heltai Gyöngyi, Operett-barátság. Az interetnikus reprezentáció elvei és gyakorlata a szocialista operettben, *Regio: kisebbség, politika, társadalom*, 2005(1): 71-96.
- Heltai 2004 – Heltai Gyöngyi, Operett-diplomácia: A Csárdáskirálynő a Szovjetunióban 1955-1956 fordulóján, *Aetas*, 2004(3-4): 87-118.
- Heltai 2003 – Heltai Gyöngyi, A "vendégjáték rítus" kockázatai : a Csárdáskirálynő Romániában 1958-ban, *Korall*, 2003(13): 125-143.
- Hermann 2011 – Hermann Zoltán, Hajmási Péter & Tsai, avagy szabad-e újrakölni a Csárdáskirálynő dalszövegeit?, *Színház* 2011(3), [www.szinhaz.net/index.php?view=article&catid=52:2011-mar](http://www.szinhaz.net/index.php?view=article&catid=52:2011-mar), (2011. április 12.)
- Holledge és Tompkins 2000 – Julie Holledge és Joanne Tompkins, *Women's Intercultural Performance*, London, Routledge, 2000.
- Jenkins 2003 – Philip Jenkins, *The History of the United States*, New York, Palgrave Macmillan, 2003.
- Kálmán 1916 – Imre Kálmán, Bela Jenbach und Leo Stein, *Die Czardasfürstin* (libretto), Wien-Frankfurt am Main, Joseph Weinberger, 1916.
- Kálmán 1917 – Kálmán Imre, Jenbach Béla és Stein Leó, *Csárdáskirályné*, Budapest, k.n., 1917.
- Klotz 1991 – Volker Klotz, *Operette. Porträt und handbuch einer unerhörten Kunst*, München-Zürich, 1991.
- Knowles 2010 – Rick Knowles, *Theatre and Interculturalism*, London, Palgrave Macmillan, 2010.
- Kraus [1919] 2011 – Karl Kraus, Grimassen über Kultur und Bühne, *Die Faekel*, 19 January, 1919, 5. <http://www.textlog.de/39188.html> (2011. augusztus 17).
- Kulinyi 1916 – Kulinyi Ernő, A Csárdáskirályné, *Pesti Napló*, 1916. november 12, 12.
- Latrell 2000 – Craig Latrell, After Appropriation, *The Drama Review*, 2000(4): 44-55.



- Lawrence 1994 – Jon Lawrence, *The First World War and Its Aftermath*, in *20<sup>th</sup> Century Britain – Economic, Social and Cultural Change*, (szerk.) Paul Johnson, London and New York, Longman, 1994, 151-168.
- Lo and Gilbert 2002 – Jacqueline Lo and Helen Gilbert, *Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis*, *TDR*, 2002(3): 31-53.
- Lyon 2009 – Jamet Lyon, *Sociability in the Metropole: Modernism's Bohemian Salons*, *ELH*, 2009(3): 687-711.
- Matthews 2010 – Jodie Matthews, *Back Where They Belong: Gypsies, Kidnapping and Assimilation in Victorian Children's Literature*, *Romani Studies*, 2010(2): 137-159.
- Maxwell 2005 – Alexander Maxwell, *Nationalizing Sexuality: Sexual Stereotypes in the Habsburg Empire*, *Journal of the History of Sexuality*, 2005(3): 266-290.
- Melegh 2003 – Melegh Attila, *From Reality to Twilight Zones. Transition of Discourses and the Collapse of State Socialism*, <http://www.2dix.com/view/view.php?urllink=http%3A%2F%2Fepa.oszk.hu%2F00400%2F00476%2F00003%2Fpdf%2F10.pdf&searchx=from%20reality%20to%20twilight%20zones> , (2011. január 15).
- Miller 1917 – *True Stories of the Great War*, (szerk.) Francis Trevelyan Miller, New York, The Review of Reviews Company, 1917.
- Molnár Gál – Molnár Gál Péter, *Honthy Hanna és kora*, Budapest, Magvető, 1997.
- Nora 1984 – Pierre Nora, *Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux*, in Nora, *Les lieux de mémoire. I: La République*, Paris, 1984, 2–25.
- Pavis 1996 – *The Intercultural Performance Reader*, (szerk.) Partice Pavis, New York és London, Routledge, 1996.
- P. V. 1916 – P. V., *A Csárdáskirályné*, *Népszava*, 1916. november 13, 7.
- Reitter 2008 – Paul Reitter, *The Anti-Journalist: Karl Kraus and the Jewish Self-Fashioning in Fin-De-Siècle Europe*, Chicago, University of Chicago Press, 2008.
- Postlewait 2007 – Thomas Postlewait, *George Edwardes and Musical Comedy: The Transformation of London Theatre and Society, 1878-1914*, in *The Performing Century: Nineteenth-Century Theatre's History*, (szerk.) Tracy C Davis and Peter Holland, Basingstoke, Hampshire, U.K. és New York, Palgrave Macmillan, 2007, 80-102.
- Romsics 2005 – Romsics Ignác, *Magyarország története a XX. században*, Budapest, Osiris, 2005.
- Russell Brown 1995 – *The Oxford Illustrated History of Theatre*, (ed.) John Russell Brown, Oxford and New York, Oxford University Press, 1995.
- Said 1979 – Edward W. Said, *Orientalism*, New York, Vintage, 1979.
- Said 2005 – Edward W. Said, *Orientalism and After*, in *Power, Politics and Culture – Interviews with Edward W. Said*, (szerk.) Gauri Viswanathan, London: Bloomsbury, 2005, 208-232.
- Saltz 2008 – David Z. Saltz, *Popular Culture and Theatre History* (editorial comment), *Theatre Journal*, 2008(4): X-XII.
- Schneiderei 1988 – Otto Schneiderei, *Lehár*, Budapest, Zeneműkiadó, 1988.
- Schweitzer 2009 – Marlis Schweitzer, *“Darn That Merry Widow Hat”: The On- and Offstage Life of a Theatrical Commodity, circa 1907-1908*, *Theatre Survey*, 2009(2): 189-221.
- Schweitzer 2008 – *Patriotic Act of Consumption: Lucile (Lady Duff Gordon) and the Vaudeville Fashion Show Craze*, *Theatre Journal*, 2008(4): 585-608.
- Simhnadl 1998 – Peter Simhandl, *Színháztörténet*, Budapest, Helikon, 1998.
- Sorba 2006 – Carlotta Sorba, *The Origins of the Entertainment Industry: the Operetta in the Late Nineteenth-Century Italy*, *Journal of Modern Italian Studies*, 2006(3): 282-302.
- Takács 1980 – István Takács, *A Csárdáskirálynő egykor és most*, *Színház*, 1980(5): 18-26.

- Taubner 2003 – Richard Taubner, *Operetta. A Theatrical History*, New York és London, Routledge, 2003.
- TE 1921 – *The Era*, 1921. június 1., 5.
- TGP, 1921 – *The Gipsy Princess*, script handed in to the Lord Chamberlain's Office, 24 May, 1921, No.3578, British Library, 1921/13.
- TS 1921 – *The Stage*, 1921. június 2., 16.
- Till 2004 – Nicholas Till, First-Class Evening Entertainments: Spectacle and Social Control in a Mid-Victorian Music Hall, *New Theatre Quarterly*, 2004(1): 3-18.
- Timms 1986 – Edward Timms, *Karl Kraus, Apocalyptic Satirist Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna*, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 1986.
- Todorova 1997 – Maria Todorova, *Imagining the Balkan*, New York és Oxford, Oxford University Press, 1997.
- Vörösmarty 1998 – Vörösmarty Mihály, *Csongor és Tünde*, Budapest, Akkord, 1998.
- Wearing 1984 – J.P. Wearing, *The London Stage 1920-1929: A Calendar of Plays and Players*, vol I.: 1920-1924. Metuchen, N.J. and London, The Scarecrow Press, 1984.
- Wolff 1994 – Larry Wolff, *Inventing Eastern Europe – The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*, Stanford, California, Stanford University Press, 1994.
- Woods 1989 – Allan Woods, Emphasizing the Avant-Garde: An Exploration in Theatre Historiography, In *Interpreting the Theatrical Past*, (szerk.) Thomas Postlewait és Bruce A. McConachie, Iowa City: UIP., 1989., 166-176.



**STRAND THEATRE.**  
ARTHUR BOURCHIER *presents*  
**THE TRUMP CARD**  
A FAUCE IN THREE ACTS, BY ARTHUR WIMPERIS.  
KYLE BELLEW. JACK BUCHANAN. MARGARET BANNERMAN.  
ERIC LEWIS. NORMAN PAGE. JOHN DEVERELL.  
CHARLES GROVES. MURIEL POPE. GRIFFITH HUMPHREYS.

---

**Prince of Wales' Theatre.**  
**EVERY EVENING AT 8.**  
**Matinees: Thursdays & Saturdays at 2.15.**  
CLAUDE B. YEARSLEY AND DE GROOT  
(by arrangement with ANDRÉ CHARLOT)  
PRESENT—  
**THE GIPSY PRINCESS**  
AN OPERETTE.  
Book by ARTHUR MILLER. Lyrics by ARTHUR STANLEY.  
Music composed by E. KALMAN.

---

*Characters as they appear on the Stage:*

Niblo, The Cabaret Manager .. .. .	.. .. .	RALPH ROBERTS
Sylvia, The Cabaret Star .. .. .	.. .. .	SARI PETRAS
Mero .. .. .	.. .. .	QUENTIN TOD
Juliska, A Cabaret Artiste .. .. .	.. .. .	WINIFRIED WASLEY
Nitch .. .. .	.. .. .	ARTHUR STANLEY
Count Feri .. .. .	.. .. .	MARK LESTER
Lord Boniface .. .. .	.. .. .	BILLY LEONARD
Miss Trevor .. .. .	.. .. .	ZELIA RAYE
Miss Clorane .. .. .	} Cabaret Dancers	CARLITA ACKROYD
Miss Dara .. .. .		PHYLISS BEADON
Miss Thelma .. .. .		JANE AYR
Miss Janet .. .. .		MARJORIE LINDSAY
Miss Margot .. .. .		VIOLET ROSSEAU
Prince Ronald .. .. .	.. .. .	M. DE JARI
Eugene .. .. .	.. .. .	COLIN HUNTER
Notary .. .. .	.. .. .	GRIFFIN CAMPION
A Violinist .. .. .	.. .. .	R. ROBERTSON
Prince Leopold .. .. .	.. .. .	LEONARD MACKAY
Princess Anita, His Wife .. .. .	.. .. .	LINDSAY GRAY
Margrave .. .. .	.. .. .	ROBERT CHILDS
Countess Stasi .. .. .	.. .. .	PHYLLIS TITMUSS

Miss M. Burleigh. Miss G. Chapelle. Miss M. Davies. Miss E. Harwood.  
 Miss G. Hardy. Miss B. Kottaun. Miss L. Leigh. Miss N. Lenox.  
 Miss A. Leopard. Miss M. Ledru. Miss B. Murray. Miss L. Mackenzie.  
 Miss H. Martin. Miss N. Robson. Miss T. Sturley. Miss D. Ward.  
 Miss W. Wasley. Mr. J. Allan. Mr. H. Abbott. Mr. T. Barratt.  
 Mr. J. Coast. Mr. F. Hill. Mr. A. Kingsland. Mr. L. Steer.  
 Mr. W. Mauley. Mr. E. Vincent. Mr. J. Willoughby.

---

**Synopsis of Scenery:**

**Act I.** "The Purple Kitten" Cabaret.—E. H. Ryan.  
**Act II.** Reception Hall, Prince Leopold's House.—Alfred Terraine.  
**Act III.** "The Purple Kitten" Winter Garden.—E. H. Ryan.

A londoni előadás színlapja



MISS  
TIT

In a perfectly beautiful dress, the many Gipsy Prince Titmuss Countess

Stage Photo Co.

PHYLLIS  
MUSS

fectly - beautiful which is one of she wears in "The Princess," at the of Wales Theatre. Miss plays the part of the Stasi

Phyllis Titmuss





Petrás Sári



Petrás Sári



Muk de Jari és Petráss Sári