

Kmetty Klaudia

A kulturális diffúzió modellje az Osztrák–Magyar Monarchiában

Herczeg Ferenc *A dolovai nábob leánya* című drámájának recepciótörténete*

Herczeg Ferenc első drámája, *A dolovai nábob leánya* 1893-ban került bemutatásra a budapesti Nemzeti Színház színpadán. A darab befogadástörténete ugyanakkor rendelkezik egy bécsi fejezettel is. Herczeg *Emlékezéseiben* kifejtette, hogyan alakult át a színműve – részben a saját közreműködésével – a bécsi közönség előtt Bernhard Buchbinder osztrák újságíró és színpadi szerző *Die dritte Escadron* című darabjává. A plágium vádja az üggyről tájékoztató, csekély mennyiségű forrásban hol burkoltabb, hol nyíltabb formában jelenik meg; ugyanakkor a vizsgált művek között alig fedezhető fel dramaturgiai vagy logikai kapcsolat.

Kutatásom célja a fent ismertetett afféron keresztül kimutatni az Osztrák–Magyar Monarchia két birodalomfele közti kulturális átadás legfontosabb tendenciáit, különös tekintettel a kulturális kódok szabad vagy korlátozott áramlására. Ennek leírására felajánlom a kulturális diffúzió fogalmát és modelljét. A modell felállítása a következő kérdésből indul ki: miért tűnt szükségyszerűnek Herczeg darabjának jelentős mértékű átdolgozása a bécsi közönség számára? A kulturális diffúzió felajánlott modellje a kulturális transzferkutatás elméleti diskurzusába illeszkedik, és az *histoire croisée* elméletével lép párbeszédbe.

Kulcsszavak:

recepcióelmélet, színházzociológia, kulturális transzferkutatás, katonaszociológia, szerzői jog

„Mélyen Tisztelt Uram!

Egy budapesti író, Ernst Góth úr, küldött számomra egy feljegyzést, amely egy Önnel, az Ön »A dolovai nábob leánya« [című darabjának – K.K.] sorsáról folytatott beszélgetésről szól. Ezen beszélgetés során Ön világos szavakkal kifejezi, hogy a romlottságáról híres Bernhard Buchbinder, korábbi rendőrségi tudósító Budapesten, jelenleg a bécsi színházi piacot uraló szerző, a fent nevezett darabon plágium vétségét követte el” (Kraus 1901: 1) Karl Kraus 1901-ben kelt levele Herczeg Ferenchez egyike azon kevés dokumentumoknak, amelyek a magyar író első drámájának, *A dolovai nábob leányának* plágiumügyét ismertetik. Herczeg *Emlékezéseiben* röviden kifejti, hogyan alakult át a darabja, részben a saját asszisztálásával, a bécsi közönség előtt a Bernhard Buchbinder szerzőségével bemutatott *Die dritte Escadron* [A harmadik lovasszázad] című bohózzattá (Herczeg 1985: 261–265). Az akkoriban színpadi szerzőként és a *Neue Freie Presse* újságírójaként Bécsben dolgozó Buchbinder (Haneman/Singer 1901–1906) Budapesten felkereste Herczeget azzal a szándékkal, hogy *A dolovai nábob leányát* adaptálja a bécsi közönség számára. Az újságíró által javasolt változtatásokat maga Herczeg dolgozta bele a darabjába, többek között az első felvonás utolsó

* A tanulmány témavezetője Kerekes Amália. A szerző elérhetősége: klaudiakmetty@gmail.com.

jelenete kapott új ritmust. A vígjáték átdolgozott formáját azonban elutasította a bécsi Raimundtheater akkori igazgatója, Ernst Josef Gettke (Herczeg 1985: 262–263; Hadamowsky 1988: 740). Egy évvel az átdolgozási munkálatok lezárását követően Herczeg a Raimundtheater színpadán láthatta viszont *A dolovai nábob leánya* egyes elemeit Buchbinder *Die dritte Escadron*-jában (1985: 263). Ugyanakkor Herczeg emlékezéseiben óvatosan fogalmaz a plágium vádjával kapcsolatban:

[R]ögtön tisztában voltam vele, hogy bohózatát az én *Dolovaimból* csinálta. Nem volt kimondottan plágium, B.B. gondosan fölszabdalta, kifordította és átvarrta *A dolovait*, mintegy nadrágot csinált a kabátból. Az új jeleneteket, melyeket a német verzió számára írtam, szó szerint átvette (Herczeg 1985: 263).

Herczeg elbeszélése szerint hónapokkal a bécsi színházlátogatását követően Karl Kraus személyesen kereste fel Budapesten. A *Fackel* író-szerkesztőjének látogatását a magyar fővárosban Herczeg azzal magyarázza, hogy kompromittáló anyagokat keresett Buchbinder ellen, minthogy utóbbi becsületsértés miatt feljelentést tett Kraus ellen, annak egy a *Fackel*-ben róla tett megjegyzésére hivatkozva. Herczeg *Emlékezései* nem utalnak közreműködésre közte és Kraus között, ugyanakkor az affér ismertetésének végén megjegyzi: „Én azonban hiába forgattam a *Fackel* következő számain, az én adaptálómról nem esett több szó” (1985: 264).

Herczeg Ferenc első színdarabjának ellentmondásoktól korántsem mentes ügyében a plágium vádja hol burkoltabb, hol nyíltabb formában kerül elő, holott a két mű között alig fedezhetők fel logikai vagy dramaturgiai párhuzamok. Jelen dolgozat arra vállalkozik, hogy megvizsgálja *A dolovai nábob leánya* és a *Die dritte Escadron* szignifikáns dramaturgiai eltéréseit, és arra keresi a választ, hogy a bécsi és budapesti közönség társadalmi-kulturális elvárási horizontja mennyiben követelte meg Herczeg Ferenc vígjátékának dramaturgiai változtatásait. Az elemzés kiterjed a budapesti és bécsi közönség színházzsociológiai vizsgálatára, a Monarchia két fővárosának színházi topográfiájára, a két darab műfaji sajátosságaira és azok implikációira. A tanulmány továbbá Herczeg Ferenc és Bernhard Buchbinder afférján keresztül kívánja kijelölni az Osztrák–Magyar Monarchia két birodalomfele közötti kulturális átadás főbb tendenciáit, különös tekintettel a kulturális kódok szabad vagy éppen korlátozott befogadására. Ennek leírására a kulturális diffúzió fogalmát és modelljét javasolja, amely a kulturális transzferkutatás elméleti diskurzusába ágyazódik. A választott esettanulmány jellegéből fakadóan a darabok eltérő hadsereg-reprezentációja is helyet kap az elemzésben.

A *kulturális diffúzió* fogalmát a dolgozat a magyar és osztrák nyilvánosságba beágyazott kulturális szimbólumoknak, jeleknek a két birodalomfél, szűkebben vége a két birodalmi főváros lakossága közötti átadhatóságára, átadására alkalmazza. Ezzel a fogalommal a

Monarchia kulturális működésének jellegadó vonására utal, amelyet Csáky fejt ki, elvetve a *kulturális transzfer* kifejezés alkalmazását. Csáky a kultúrát kommunikációs térként [Kommunikationsraum] értelmezi, amely a maga nyitott, dinamikus, performatív karakterével egyfajta köztes térként [Zwischenraum] működik, ahol a különböző kulturális elemek a maguk átmenetiségében, köztes állapotában ragadhatók meg (2010: 105). Ezzel szemben Csáky problematikusnak tartja a kulturális elemek dinamikus mozgására a transzfer fogalmának alkalmazását, minthogy az két zárt, homogén kulturális tömb közötti átvitelt implicál (2010: 249). A tanulmány Csáky kommunikációs térként értelmezett kultúrafogalmát veszi alapul.

A dolgozat felépítése a következő: elsőként az ügy jogtörténeti kontextualizálására kerül sor a korabeli jogi fogalomrendszer, a szerzői jogi törvények és a plágium fogalmának tükrében a két vizsgált kommunikációs térben. Ezt követően Budapest színházi életét tárgyalom, különös tekintettel a színház mint intézmény szerepére a magyar kultúrában, a Nemzeti Színház társadalmi szerepére, közönségére, valamint profiljára. Az ilyen módon meghatározott keretrendszerben elemzem *A dolovai nábob leánya* című drámát, rövid kitekintéssel Herczeg Ferenc drámaírói munkásságára és a vígjáték keletkezéstörténetére. Ezt követően Bécs színházi topográfiája kerül az elemzés homlokterébe, mégpedig a magánszínházak közönsége és profilja a Raimundtheater példáján keresztül. A magánszínházak keretrendszerén belül elemzem Buchbinder *Die dritte Escadron* című drámáját, arra fektetve a hangsúlyt, milyen közönségigényeket igyekezett Buchbinder kielégíteni Herczeg dramaturgiájának megváltoztatásával. A két dráma viszonyának elemzését összegezve tárgyalom a két birodalmi főváros kulturális diffúziójának az ügy által láthatóvá vett tendenciáit. A dolgozat következő nagy egységében a sajtó szerepét tárgyalom a kulturális diffúzió működésében, valamint kitérek az affér harmadik aktorának, Karl Krausnak és a *Fackel* című folyóiratának az ügyben játszott szerepére.

1. Plágium vagy átdolgozás? A századforduló szerzői jogi konstrukciói

Az affér kapcsán mind Herczeg, mind Kraus él a jogtalan átdolgozás vádjával Buchbinder irányába, holott sem az osztrák, sem a magyar birodalomfélben hatályban lévő jogi szabályozás nem alapozta meg a részükről megfogalmazódó vádat. Az 1884-ben a magyar birodalomfélben megszülető, első szerzői jogi törvény kifejezetten szerzőcentrikusnak tekinthető, amely már elnevezésében a szerző jogi védelmét helyezi kilátásba, szemben a francia *propriété intellectuelle* (szellemi tulajdon) vagy az angol *copyright* (másolási jog) elnevezésekben foglalt hangsúlyokkal (T. Szabó 2011: 48). A szellemi alkotások jogáról szóló 1884. évi XVI. magyar törvénycikk külön kategóriában rendelkezik az „írói művekről”, illetve a „színművek,

zeneművek és zenés színművek” csoportjáról (Kenedi 1908: 39, 154). Védendő szellemi produktumként a jogalkotó a művészi forma és gondolat együttesét helyezi védelem alá, ezt nevezi műalkotásnak: „A szerzői jog igazi tárgya eszerint az a tervszerű összetétel, amiben a kész szellemi produktum: a *mű* külsőleg megjelenik. Lényegében tehát a jogtárgy a mű értelmi szövete, vagyis *terve*. (A lényegét itt a *structura* szó jobban kifejezi mint a *planum*)” (Kenedi 1908: 21). Ennek értelmében a szerzőnek szükséges felmutatnia a szellemi alkotás materiális megvalósulási formáját, fizikai hordozóját, vagy legalábbis bizonyítania annak létét (Mezei-Szűcs 2014: 260). Herczeg esetében azonban a legtöbb kifogásolt jelenet éppen a magyar előadásból, illetve annak kiadott szövegváltozatából kimaradt vagy később, a bécsi változathoz írt rész volt (Herczeg 1985: 263–264). Így tehát már a szerzői jog tárgyának meghatározásakor problémásnak ítéltetjük a magyar író helyzetét. Az 1884-es törvény a kéziratok védelmére is kiterjedt korlátozott formában, amelyek felhasználása alkotói felhatalmazás nélkül szintúgy jogsértő volt (Kenedi 1908: 72). Ugyanakkor az *Emlékezések* alapján nem állapítható meg, rendelkezett-e Herczeg másodpéldánnyal az általa készített adaptációról, amelynek első példánya – az emlékezőskötetből rekonstruálhatóan – Buchbinder útján került a Raimundtheater igazgatójához.

Azzal kapcsolatban az emlékezőskötet sem nyújt kapaszkodót, vajon Buchbinder vagy Herczeg készítette-e el a teljes darab német fordítását (Herczeg 1985: 262–263). Az 1884-es törvény szerint Herczeg esetében a következő tényezők állhatnak fenn, amelyek potenciálisan megvalósíthatják a plágium vagy korabeli szóhasználatban a *bitorlás* cselekményét. 1. „Az írói mű jogtalan fordítása más nyelvre.” 2. „A mű jogtalan átdolgozása ugyanabban, vagy más, tiltott műfajban.” 3. „Jogtalan változtatások, kihagyások, toldások vagy javítások a mű címén vagy szövegén.” 4. „A színmű és zenemű jogtalan nyilvános előadása” (Kenedi 1908: 27). Ha Buchbinder készítette a fordítást, az Herczeg beleegyezésével történhetett, hiszen ekkor még – az *Emlékezések* tanúsága szerint – közös céljuknak mutatkozott a darab színpadra állítása Bécsben (Herczeg 1985: 262). A második és a harmadik pont azért mutatkozik problémásnak, mert, ahogyan azt a későbbiekben a művek szoros olvasása kapcsán kifejtem, Buchbinder darabjában alig fedezhetők fel tartalmi és logikai párhuzamok *A dolovai nábob leányával*. A negyedik pont tűnhet a legszorongatóbb tényezőnek Buchbinderre nézve, hiszen a törvény kimondta, hogy „a színművek és zenés színművek, a jogosult beleegyezése nélkül, színpadon akkor sem adhatók elő, ha nyomtatásban megjelentek és áruba bocsáttattak is” (Kenedi 1908: 154). Ugyanakkor itt is fennáll az az imént kifejtett körülmény, hogy a két mű kiadott szövegváltozata kapcsán vitatható a színdarabok között fennálló, szoros kapcsolat.

Az osztrák birodalomfélben 1895. december 26-ától hatályban lévő szerzői jogi törvény, hivatkozva a műalkotások és művészi gondolatok szükségszerű hagyományba ágyazottságára, liberálisabban viszonyult a műalkotások felhasználásához. Szerzői jogi védelem alá ennek megfelelően a művek „csak specifikus megjelenítésmódjukban” [spezifische Darstellungsform] estek. Az adott művek felhasználására újabb művek előállítása céljából az osztrák jogalkotás felhatalmazást adott (Schmidl 1906: 41). A törvény részletesen tárgyalja a feldolgozás [Bearbeitung] egyes módjait. A Buchbinder-adaptációra a következő pont vonatkozhatna a legnagyobb eséllyel:

Egy mű adaptációja bizonyos felhasználási célokra. Az irodalom területéről ide tartoznak: tudományos munkák átdolgozása tudománynépszerűsítés céljából, feldolgozások az ifjúság számára, drámai művek színpadra alkalmazása, népi témájú színművek lokális közegbe helyezése stb. (Schmidl 1906: 42)

Buchbinder azzal a szándékkal kereste fel Herczeget, hogy *A dolovai nábob leányát* a bécsi közönség számára értelmezhető, lokális kódokra ültesse át (Herczeg 1985: 263). Ugyanakkor a törvény ezen feldolgozásforma kapcsán az eredeti mű szerzői jogait korlátlanul fenntartja annak szerzője számára (Schmidl 1906: 43). Teszi ezt azonban a következő kitételrel: „A feldolgozás minden formája az eredeti mű karaktervonásait nyeri el, ha a felhasznált művet annak »sajátos formájában« adja vissza. [...] Hogy ez az előfeltevés fennáll-e vagy sem, esetenként vizsgálándó” (Schmidl 1906: 43). Tehát az osztrák jogalkotó részletesebben szabályozta az irodalmi feldolgozás gyakorlatát, ugyanakkor a feldolgozó nagyobb mozgásteret élvezett. Ami Herczeg esetét az osztrák birodalomfél jogi környezetében szintén megnehezítette volna, az a két színdarab korábban említett, problematikus viszonya.

Jelen dolgozat amellet foglal állást, hogy Buchbinder drámája adaptációnak tekintendő. A jogi szaknyelv az adaptációs folyamat termékére általánosan „származtatott munkaként” hivatkozik (Hutcheon 2006: 89). Linda Hutcheon szerint az adaptált művek befogadásának két fő kognitív aktusa a felismerés és az emlékezés; mindkettő a forrásszövegre vonatkoztatandó. Ennek megfelelően az adaptáció, mint termék, inherens módon „palimpszeszt-jellegű” [palimpsestuous work]. Tehát ha egy művet adaptációnak nevezünk, ezen elnevezéssel deklaráljuk annak egy másik műhöz való, nyilvánvalóan megállapítható kapcsolatát (2006: 4, 6). Az intertextualitás-fókuszú befogadás ugyanakkor csak abban az esetben működhet, ha a befogadó rendelkezik összehasonlítási alappal a forrásművet illetően (2006: 21). *A dolovai nábob leánya* és a *Die dritte Escadron* befogadástörténetét tekintve nem rendelkezünk adatokkal arról, hogy a kortárs recepcióban felmerült-e a két mű rokonítása. Továbbá a művek összevetésének egyedüli kiindulópontja az a kontextus, amelyben Herczeg, illetve Kraus

részéről a nyilvánosság teljes kizárásával elhangzik a plágium vádja. Buchbinder olyannyira átszabta Herczeg darabját, hogy sem a cselekményszöveg, sem a struktúra szintjén nem találunk párhuzamokat, csupán néhány szereplő darabban betöltött funkciója, illetve egyes jelenetek dinamikája feleltethető meg egymásnak. Miért tekinthető Buchbinder darabja mégis adaptációnak?

A válasz éppen a figurák szintjén megfogható párhuzamokban keresendő, méginkább azoknak a cselekmény által megszabott mozgásterében. Hutcheon szerint az adaptáció folyamatának két fő aktusa az adott kontextusra való alkalmazás, illetve a kiemelés. Ezen aktusok az értelmezés és az (újra)alkotás kettős folyamatán belül mennek végbe. A transzkulturális adaptáció során a kontextusváltás a kulturális asszociációk, illetve a nemi és társadalmi szerepek eltérését is maga után vonja (Hutcheon 2006: 20, 145–146). A *Die dritte Escadron* lokális környezetbe helyezése többszörös kontextusváltást követelt meg az adaptálótól, amely egyúttal a befogadók körének beható ismeretét is feltételezi. A dolgozatban felkínált kulturális diffúzió-modell éppen a kiemelést, illetve a kiemelt mozzanatoknak az adott kontextusba való beágyazását kívánja lépésről lépésre leírni. A következőkben azonban ennek a jelentős mértékű átdolgozásnak a kiváltó okaként kívánom föltárni azt a társadalmi hátteret, amely megkövetelte a lokális kulturális kódok játékba hozását a bécsi színpadon.

2. A közönség dramaturgiája. Változó elvárási horizontok a századfordulón

Egy meghatározott korszak színházának történeti rekonstrukciója előfeltételezi az adott társadalmi-politikai miliő rekonstrukcióját. A színházzsociológiai vizsgálat tárgya nem csupán a drámai szöveg, hanem annak megfelelései vagy elhajlásai az aktuális közönség elvárási horizontjához képest (Kühnel/Vavra/Stangler 1987: 346). Volker Klotz a *közönség dramaturgiája* [Dramaturgie des Publikums] (Klotz 1976: 13) kifejezést alkalmazza a színpadi mű és a közönség komplex egymásra hatásának vizsgálatára. Klotz a kifejezés két komponenséből vezeti le azok szoros egymásra utaltságát. A dramaturgiát sokoldalú tevékenységként írja le, amely során a dráma anyagából a szerkesztési eljárásnak köszönhetően létrejön a mű szövege és annak színpadi megvalósulása. A közönség pedig ebben az összefüggésben az az egység, amelynek igényei és részvétele megszabja a dramaturgiai tevékenységet (1976: 13–15). A német *Dramaturgie des Publikums* kifejezés ennek megfelelően magába foglalja a folyamat kétirányú jellegét. Egyrészt vonatkozhat arra a folyamatra, ahogyan a közönség értelmes egészként feldolgozza a színpadon látottakat; Klotz ezt a folyamatot is a dramaturgia tevékenységekörébe sorolja. Másrészt utalhat arra a dramaturgiai kényszerre, hogy a színpadi megvalósításnak legalább részben építenie kell arra

az elvárasi horizontra, amellyel a közönség az előadást fogadja, hogy az végre tudja hajtani a dramaturgiai tevékenység rá eső részét (1976: 17).

Bécs és Budapest világvárossá fejlődésének folyamata alapvetően befolyásolta a színházlátogató közönség összetételét és elvárásrendszerét. Marion Linhardt a következő tényezőkben látja a szórakoztató színház elterjedésének okait a századfordulós Bécsben:

Az ipari termelés erősödése, a Monarchia minden területéről oda irányuló bevándorlás okozta népességgrobbanás, a kisipar társadalmi státuszának a változása az iparosodás miatt, a vállalkozások számának növekedése, a liberális, majd később a konzervatív városvezetés politikai és társadalmi hatásai és ezen politikai vezetőrétegnek a mindenkori konfliktusai a dinasztia érdekeivel, a külvárosok beolvadása a kapcsolódást megteremtő Ringstraße megépítésével, a részint vidékies, részint gyárak és bérkaszárnnyák által formált peremvárosok későbbi elkülönülése új városi struktúrákat alakítottak ki, amelyek alapjaiban határozták meg a „szórakoztató színház” komplex arculatát. (Linhardt 2008: 3)

Mindezen tendenciák felfedezhetőek a századforduló Budapestjén is. A színházi közönség alapvető szerkezetváltása tükröződik a bécsi és budapesti színházi repertoárok paradigmaváltásában. Csáky kimutatja, hogy a századforduló környékén a Monarchia két fővárosában egyaránt 70–80%-os arányban szerepeltek szórakoztató darabok a színházak műsorán (Csáky 1999: 31–32). Ez a jelenség többek között a polgárság térnyerésével magyarázható a közönség soraiban. A korábban leginkább a nemesség és az arisztokrácia privilégiumának számító színházlátogatás fokozatosan népszerűvé vált a polgárság köreiből, amely a századfordulóra műsoralakító erővé lépett elő. Mind Bécsben, mind Budapesten szignifikáns jelentőséget kapott a színház mint közösségi tér a polgárság számára (Takács 2005: 14–15). A polgárság ízlésvilágának térhódításával magyarázható a szórakoztató darabok elterjedése. Minthogy a tragédia hagyományai a múlt reprezentációjához kötöttek, a jelen mint feldolgozható téma kiaknázatlan területként hevert a komikus-szatirikus művek szerzői előtt. Volker Klotz szerint a komikus színjátszás megnövekedett tere abban állt, hogy a társadalmi csoportok konfliktusai és fraternizálásai, kollektív cselekedetek, magatartások és pótcselekvések, valamint csoportspecifikus vágyak és félelmek nyertek reprezentációs teret a kor aktuális társadalmi-politikai-gazdasági változásai tükrében (Klotz 1987: 15–16). A színházlátogató polgárság elvárasi horizontja megragadható a századforduló szórakoztató darabjainak cselekményében is. Az erkölcsi épülést célzó művek egyre inkább átadták a helyüket azoknak daraboknak, amelyekben a polgárság mindennapi problémái, vágyai és értékrendje kapnak helyet (Takács 2005: 14). Csáky példaként hozza fel erre azokat a szórakoztató darabokat, amelyek egyfajta „miliöváltást” ábrázolnak, azaz az alacsonyabb társadalmi rétegből a magasabbba jutást, amely megfelel a polgárság általános felemelkedési vágyának; a társadalmi visszacsúszást pedig boldog végkifejlettel egyenlíti ki a cselekmény

(Csáky 1999: 32). A szórakoztató színdarabok térnyerése a polgárság közönségként való, mind tömegesebb megjelenése mellett ugyanakkor magyarázható a modern nagyvárosok által kínált életformával is, annak minden sajátosságával együtt. A kollektív unalom, amely egyes nagyvárosi társadalmi rétegeket sújtott, nagyban meghatározta a színházi termelést. A pénzzel megszerezhető termékek zavarba ejtő sokasága következtében érzett egyéni bizonytalanság, valamint a városlakók anonimitása és izoláltsága egyaránt vezettek a kollektív unalom kialakulásához. A szórakozás iránti megnövekedett igényt a nagy számban megnyíló színházak és a szórakoztató darabokat előtérbe helyező, nagy hagyományú színházak igyekeztek kielégíteni (Csáky 1999: 273–275). Mindezen hasonlóságok és párhuzamos tendenciák ellenére a vizsgálat tárgyát képező két komikus színdarab meglehetősen eltérő társadalmi-kulturális keretek között került bemutatásra.

3. A színház jelentősége Budapesten

Budapest világvárossá fejlődését jól szemlélteti a 19. század második felében tapasztalható lakosságnövekedés. Míg Buda, Pest és Óbuda egyesítésének évében, 1873-ban 280 000 fő volt a város lakossága, addig 1890-re ez a szám meghaladta a 490 000-et (Kühnel/Vavra/Stangler 1987: 44). Ahogyan később Bécs esetében is látni fogjuk, Budapest kiemelése és társadalmi összetételének a vizsgálata csak kevésbé tekinthető reprezentatívnak a magyar birodalomfél egészére nézve. Gyáni Gábor kimutatja, hogy Budapest sok tekintetben, így a színházi élete terén is egyedülállónak számított a modern polgári viszonyok kialakulása tekintetében a Lajtán inneni területen (Gyáni 2000: 207). Budapest tisztán elhatárolódó, osztálytudatos társadalmában az egyik legfőbb összekötő elemet a színház jelentette (Lukács 2018: 147). A főváros színházlátogató közönségét az arisztokrácia és a nemesség mellett az iparos-kereskedő nagypolgárság és a polgári értelmiség, valamint a kis- és középpolgárság adta (Lukács 2018: 104; Gyáni 2000: 207). Budapest és Bécs színházi repertoárjának alakulását is erősen befolyásolta az elővárosok integrálódása a fővárosokba, amelynek következtében a két város színházainak számolnia kellett az új közönségrétegek ízlésével is (Csáky 1999: 109–110). 1900-ban Budapesten kilenc színház üzemelt (Lukács 2018: 147); az arisztokrácia nemcsak az Operát látogatta, hanem a Nemzeti Színházban és a Népszínházban is törzsközönségnek számított (Lukács 2018: 86; Gyáni 2000: 207). Utóbbi két intézmény közönségének tetemes részét alkotta a hagyományos közép- és felsőközéposztály, valamint a modern polgári középosztály. Előbbit az állami hivatalnokok és városi tisztviselők tették ki, akik közé hivatalt vállalva lassan integrálódott a dzsentri réteg is. Utóbbi egyesítette a burzsoáziát és a polgári értelmiséget (Gyáni 2000: 166). A Vígszínház a tágabb értelemben vett polgárság ízléséhez

igazodott, míg a Magyar Színház és a főként operetteket műsorra tűző Király Színház a kispolgárság igényeihez idomult (Gyáni 2000: 207).

Budapest lakossága számára a színház, túl a fent említett közösségi funkcióin, továbbra is őrizte azt a szerepet, amelyet a reformkor hagyományozott rá, nevezetesen a nemzetépítés, a nemzettudat őrzésének szerepét. Jól kifejezésre juttatja ezt a századforduló társadalmában a színésznők – inkább, mint a színészek – megbecsült, nemzeti közkincs-ként magasztalt pozíciója (Lukács 2018: 147–148). A főváros színházi életét leszűkítve *A dolovai nábob leánya* játszóhelyére, a Nemzeti Színházra (Herczeg 1985: 259, 261) és annak pozíciójára a budapesti színházak között, az előbb említett funkció hangsúlyosabb szerepet kap. Az Osztrák–Magyar Monarchia nemzetiségeinek a századfordulóra létrejövő nemzeti színházai elsősorban a nemzeti identitás proklamációjának tereiként funkcionáltak, ahol a színdarabok nemzeti nyelven íródtak és kerültek színpadra, valamint nemzeti motívumokból és folklór-kincséből építkező zenei darabok kerülhettek bemutatásra (Kühnel/Vavra/Stangler 1987: 209). Szűk egy évtizeddel *A dolovai nábob leánya* 1893-as ősbemutatója előtt, 1884-ben a Nemzeti Színház jelentős arculatváltáson ment keresztül. Ekkor vált el egymástól az addig egy épületben működő operai és drámai tagozat, hogy előbbi új játszóhelyén, az Operaházban kezdje meg működését (Székely 2001: 33). A Nemzeti Színház épületében is számottevő átalakításokat eszközöltek, tűzvédelmi szempontok miatt a férőhelyek számát 1340-ről 851-re csökkentették. Ez a változás az olcsóbb helyeket érintette, így a kevésbé tehetőes közönség legnagyobb része kiszorult a színházból. Az operai tagozat leválása a műsorrend megújulását vonta maga után: 1884-től kezdődően az évi száznyolcvan prózai előadást évi kétszázhatvan váltotta fel (Székely 2001: 31). Az új nézőrétegek bevonását célozta az az intézkedés, hogy a heti hat előadásból csak hármat tartottak fent a bérlettel rendelkező törzsközönség számára, míg a további három előadás megmaradt a nagyközönség számára. Ez a lépés azonban a bemutatók számának növelését követelte meg (Székely 2001: 30–31). A bérletrendszer ugyanakkor szintén hatással volt a repertoár kialakítására, amiről Podmaniczky Frigyes így nyilatkozott: „a kis tisztviselőtől, társadalmi egyletektől és középosztálytól kezdve egészen a főúrig minden csak képzelhető réteg képviselve lévén, egy biztos, művelt s lelkes törzsközönség széles alapját vetette meg” (Székely 2001: 31). Ugyanakkor legnagyobb számban a Nemzeti Kaszinó és az Országos Kaszinó foglalt páholyokat a Nemzeti Színházban, amelynek látogatói, az arisztokrácia, a dzsentrik és az állami tisztviselők ízlésvilágukkal alapvetően hatottak a műsorrend kialakítására (Székely 2001: 31). Az 1880-as évtizedben, Csiky Gergely nevével fémjelezve, teret hódítottak a Nemzeti Színház színpadán az aktuális társadalmi problémákat tematizáló drámák, amelyeket korábban nem látott siker övezett. Ugyanakkor nemcsak a drámák témaválasztása, de maguk a drámaírók is

sok esetben újdonságot jelentettek. A Nemzeti Színház, összefüggésben a megnövekedett darabigénnyel, programszerűen nyitott teret addig ismeretlen fiatal drámaíróknak a tehetségük kibontakoztatására (Székely 2001: 33). Herczeg Ferenc első drámájának bemutatója többek között ennek a törekvésnek is köszönhető. Paulay Ede, aki 1884 óta igazgatta a színházat, Herczeg prózai munkásságának ismeretében kért tőle színdarabot, mire Herczeg még aznap felvitte az igazgatóhoz az évekkel korábban megírt, majd többször átdolgozott *A dolovai nábob leányát*. A darab 1893-ban került bemutatásra, maga Paulay rendezésében, és meghozta Herczeg első színpadi sikerét (Herczeg 1985: 259; P. Müller 2014: 151–152).

Herczeg Ferenc drámaírói karrierje *A dolovai nábob leánya* sikere után az 1896-ban újonnan megnyíló Vígszínházban folytatódott, ahol már szervezettebben integrálódott a színház életébe. A Vígszínház üzleti alapon szerveződő intézmény volt, amelynek alapító részvényesei közé tartozott Herczeg is. Második színpadi bemutatója, a történelmi témájú *Ocskay brigadéros* már a Vígszínházban kapott helyet, megtörve azt a hagyományt, hogy a történelmi drámákat a Nemzeti Színházban mutatják be. A második bemutató sikere nyomán Herczeg 1901-ben bekerült a részvénytársaság igazgatóságába. A Vígszínházban gyakorlati tapasztalatokat szerezhetett azáltal, hogy bekapcsolódott a darabjai rendezésébe (P. Müller 2014: 152). Drámaírói sikerét Németh G. Béla azzal magyarázza, hogy behatóan ismerte közönsége ízlését, és tudatosan épített annak elvárásaira (P. Müller 2014: 155). Pályája első évtizedében, amikor első színdarabját is bemutatják, leginkább a magyar társadalom jellegzetes alakjai, ezen belül a gentry figurája érdekelte. Az ábrázolt társadalmi problémákat Herczeg nem kíséri morális állásfoglalással, ugyanakkor rokonszenve sem veszi el a kritikai álláspont életét (Horváth 1925: 153–154). Németh G. Béla szerint dramaturgiájának legfőbb sikerét az adta, hogy képes volt „úgy mutatni bíráló arcot, hogy azon a fejcsóváló megbocsátás gyönyörködésének mosolya is ott játsszék, és úgy kacagtatni a színpadon [...], hogy közbe-közbe az erkölcsi kritika komolysága is, de elnéző megértése is föltessék” (idézi P. Müller 2014: 155).

A dolovai nábob leánya a Bánság multikulturális közegében játszódó cselekménye ellenére a figurái közt nem vonultat fel a Monarchiára nagyban jellemző, kevert identitású szereplőket, illetve maguk a szereplők között sem tűnnek fel a magyarokon kívül más nemzetiség képviselői. Herczeget a Monarchia társadalmi-kulturális keretrendszerén belül, amely első színdarabjának miliőjét adta, a birodalom, szűkebb értelemben a Magyar Királyság társadalmi problémái érdekelték. *A dolovai nábob leánya* két, a 19. század utolsó évtizedében sürgető társadalmi problémának számító kérdést feszeget: a tisztek házasságát korlátozó kauciónak és a nemesség elszegényedésének, a gentry-réteg kiszélesedésének a kérdését. A darab továbbá olyan társadalmi tendenciákra is utalást tesz, amelyek Monarchia-szerte érzékelhetők voltak;

példaként szolgálhat Bilitzky kadét figurája, aki hercegi családját Aba Sámuel idejéig vezeti vissza, ugyanakkor a család „Aba Samu király óta [...] mindig pillanatnyi pénzzavarban van” (Herczeg 1925: 68). Bilitzkyt egy gazdag, újonnan nemességet szerzett prágai família próbálja megnyerni egyetlen lányuk számára vőlegénynek, ami némi anyagi függetlenséget biztosít a kadétoknak a szülők anyagi szigora mellett (Herczeg 1925: 68–69).

Herczeg *Emlékezéseiben* vígjátékként utal a drámára (Herczeg 1985: 145), ugyanakkor a darab beleillik a 19. század második felének a *középfajú drámáról* szóló drámaelméleti diskurzusába. A középfajú dráma vagy színmű cselekményében egyesíti a komédia és tragédia szerkezeti elemeit. Kialakulása a polgári dráma felvilágosodáskori létrejöttéhez kötődik, a műfaj típus később a francia színpadokon a „jól megcsinált darab” néven elterjedt társadalmi színműként formálódott tovább, majd a 19. század második felében a prózai színpadok legelterjedtebb műfajává vált, többek közt Ibsen, Shaw és Csehov darabjai révén (Székely 1994: 764). A magyar drámaelméletben többek közt Szigligeti Ede foglalkozott a középfajú dráma jellegzetességeivel, és megjelenik nála a műfaj legitimációjának kísérlete is: Szigligeti „széptanilag” is jogosultnak tartja a műfajt a komolyabb figyelemre, amely „valódi műélvezetet” nyújthat. Emellett utal arra, hogy a színházi termelés többségét a korszakban ez a drámatípus adja (Bécsy 2001: 336). Névy László és Szigligeti Ede a középfajú dráma egyik fő jellegzetességének a konfliktus feloldásának módját tartja. Kibékülési drámaként is utalnak a műfajra, amelyben az „erkölcsi eszme a kibékülés”. Névy szerencsés kifejtésű, de komoly hangvételű darabként írja le a tipikus „kibékülési drámát” (Bécsy 2001: 337). *A dolovai nábob leánya* társadalmi érdeklődésével ugyancsak egy, a 19. század utolsó harmadára jellemző tendenciához kötődik. Madarász Flóris 1905-ben írt, *A modern dráma* című tanulmányában kifejti, mely két témacsoport áll a modern drámaírók érdeklődésének középpontjában: „az emberi lélek [...] a társadalmi viszonyok keretében, azok hatásának kitéve” és „maguk a viszonyok” (Bécsy 2001: 354–355). Akár az előbbi, akár az utóbbi adja a modern dráma témáját, Madarász szerint közös jellemzőjük, hogy a külső viszonyoknak kiszolgáltatott embert állítja középpontba, elhagyva minden orientáló perspektívát arra vonatkozóan, hogyan kellene alakulniuk a dolgoknak (Bécsy 2001: 356). Herczeg első színdarabja abban is felmutatja a modern dráma jellemzőit, hogy főhőseinek mozgásterét a konfliktust feloldó végkifejlet ellenére is korlátozzák gazdasági viszonyaik.

A Buchbinder-féle feldolgozással való későbbi összevetés érdekében érdemes röviden tárgyalni a színmű cselekményét. A darab nyitójelenetében a néző értesül a dolovai nábob, Jób Sándor végleges elszegényedéséről, valamint megismeri az új dolovai földesurat, báró Merlin Ágostot, aki az újonnan meggazdagodott pénzarisztokráciát képviseli a műben. Jób Sándor lánya, Vilma,

ismét találkozik régi barátjával, a Dolován állomásozó ezredhez éppen berukkolt Tarján Gida főhadnaggyal. Tarján, nem tudva a Jób család elszegényedéséről, jó parti reményében udvarol Vilmának, leánykérést emleget. Merlin azonban, sejtve Tarján szándékait, csapdát állít a főhadnagynak, és az elrejtőzött Vilma füle hallatára feltárja előtte a dolovai birtok sorsát. Tarján, hogy ne kelljen nyíltan szakítania a lánnyal, átkéreti magát egy boszniai ezredhez, mire Vilma ágynak esik, később pedig megkísérli megmérgezni magát. A lányról való lemondás hatására Tarjánban ébredezni kezd a szerelem érzése, miközben az ezred tisztjei kifejezik rosszallásukat az ügy lezárultának mikéntjével kapcsolatban. Tarján, hogy bizonyítsa lovagiasságát, lefokozását kéri altisztté, hogy kikerülje a tisztek számára a házasodáshoz kötelező kaució megfizetését. Párbajból visszatérve, sebesülten, őrnagyi egyenruhában érkezik meg Vilma és Merlin eljegyzési estélyére, ahol hivatalosan is megkéri a lány kezét, de az kikosarazza. Tarján a vérvesztéstől összeesik, majd több napig eszméletlenül fekszik a Jób házban. Ezalatt összeesküvést szőnek a pár jóakarói: Merlin ráveszi régi szerelmét, Domaházynt, Vilma özvegy nagynénjét, hogy menjen hozzá feleségül, így Vilma felszabadul a házassági ígérete alól. Merlin biztosítja a kaució összegét Tarján számára, így a pár, vállalva a szegénységet, összeházasodhat.

Az anyagi és erkölcsi értelemben is mindig nagyvonalú Jób Sándor és szenvedélyes kártyás sógora, Domaházy figurájával Herczeg egy olyan társadalmi réteget szólít meg, amely a Nemzeti Színház törzsközönségét adta. A nemesség aránya a magyar társadalomban kiugró volt a Monarchia többi nemzetiségéhez viszonyítva. 1848-ban minden 14. magyar lakosra jutott egy nemes, míg az osztrákok esetében ez a szám 353 volt, Csehországban pedig 828. A nemesség legnagyobb hányadát a köznemesség, illetve a gentry-réteg tette ki (Johnston 1972: 337–338). A gentry-réteget a századfordulóra az 1848–1849 után elszegényedett birtokos nemesség adta, akikről az utolsó munkaerőt vontta meg az áprilisi törvényekben szentesített jobbágyszabadítás. Földjeik feladása után rendszerint tisztviselői pozíciót vállalva fokozatosan olvadtak be a polgári értelmiség rétegébe (Kühnel/Vavra/Stangler 1984: 218). A fényűző életformát és az anyagi bőkezűséget szorongatott helyzetében is becsületbeli kötelességének tartó gentry mentalitása olyan nemesi öntudaton nyugodott, amelynek alapját Werbőczy fektette le, kimondva, hogy minden nemes egyazon szabadságot élvezzen (Kühnel/Vavra/Stangler 1984: 48). Jób Sándor sablonszerű, a darab során csak ritkán felbukkanó alakja magába sűríti a magyar nemes minden, a kor köztudatában aktívan jelenlévő vonását. Minthogy a 19. századi magyar önarcképet a nemesség alakította ki (Hanák 1988: 98), a darabban is Jób Sándor képviseli a hamisítatlan magyar karaktert. Ennek az önarcképnek az archetípusa a középkori lovag volt, melynek ideális jellemvonásai az évszázadok során

szignifikáns jelentésváltozáson mentek keresztül. A lovagiasság szinonimájává a 19. századra a nagyvonalúság vált (Hanák 1988: 98). Jób Sándor elszegényedésének utolsó mozzanata a sógorával szemben tanúsított bőkezősége, amikor kifizeti a súlyos kártyafüggő rokon tartozásait. Emellett szó nélkül elnézi nyereszkesdő jószágigazgatói gyarapodását (Herczeg 1925: 10–11).

Ugyan a középkori lovag alakjából levezetett magyarságkép elutasítja a vállalkozó szellemet, az üzletelés iránti hajlamot, a spekulációt (Hanák 1988: 98), Herczeg mégis pozitív figuraként emeli be ennek a karakternek a megtestesítőjét, Merlin bárót a cselekménybe. Merlin Ágost apja építópallér volt Pozsonyban, a család az általa alapított fakereskedő-cégből gazdagodott meg (Herczeg 1925: 11). Merlin tulajdonságai is merőben ellentmondanak a fent vázolt magyarságképnek: a báró anyagi bőkezőséget sosem mutat, a pénzével józanul bánik, nem bocsátkozik szerencsejátékba. Herczeg a korban tradicionális, a nemesség által kialakított magyarságkép mellé tudatosan beemeli a teljesítményorientáltan gondolkodó, az anyagi és a szociális biztonságot célul tűző polgár alakját, akik, viselkedésmintáikat a nemességből véve, szintén a Nemzeti Színház törzsközönségét adták (Kühnel/Vavra/Stangler 1987: 49). Herczeg darabjában a két világnézet nem kerül konfliktusba egymással, inkább a gentrynek a darabban ábrázolt „irreális valósága” (Kühnel/Vavra/Stangler 1984: 218) teljeseedik be a polgárság józan előrelátásának segítségével a darab cselekményterében, amikor Merlin biztosítja a kaució összegét Tarjánának és Vilmának a házassághoz. A darab cselekménytereként felállított irreális valóságról a későbbiekben ejtünk szót bővebben.

Az a társadalmi csoport, amely a legfogékonyabban reagált Herczeg darabjának identifikációs modelljeire és problémafelvetéseire, kétségkívül a Monarchia közös hadseregének tisztikara volt. Míg a bécsi színpadokat az 1860-as években meghódítja a katonaoperett és egyéb, a hadsereget középpontba állító művek, valamint a prózairodalom is foglalkozik a hadsereg témájával, mint például Ferdinand Saar, addig a magyar színpadokon az 1890-es évekig kell várni, mire császári és királyi tiszt irodalmi alkotás főhőse lesz (Hajdu 1999: 20, 23). *A dolovai nábob leánya* az egyik első ilyen mű, amely már elszakad az 1848-as események emlékezte által uralt katonaábrázolástól (Hajdu 1999: 23). Herczeg *Emlékezéseiben* utal a darab recepciójának néhány figyelemreméltó mozzanatára:

Nevezetes, hogy a negyvennyolcas politikusokat sértette a darabom. Egyik vezérük komoly arccal mondta: „Olyan káros intézményt, mint a közös hadsereg, nem szabad népszerűsíteni!” Annál nagyobb népszerűséget szereztem a cs. és kir. hadsereg lovassága körében, azoknak ezentúl én voltam az udvari – vagy hogy stílszerű legyek: az istállópoétájuk (Herczeg 1985: 262).

A közös hadsereg – és általában a Monarchia összes haderejének – tisztikara jelentős szociális változásokon ment keresztül a századfordulóig. Általános tendenciának számított a tisztikar polgárosodása, amely a nemesség arányának visszaszorulásával járt együtt. Ez a tendencia a leglassabb ütemben a lovasságnál érvényesült, ahol a századfordulón még a tisztek több mint fele nemesi származású volt (Hajdu 1999: 137). Ugyanakkor *A dolovai nábob leányában* a nemesség ábrázolása sok tekintetben meglehetősen távol esik a darab tisztképétől, és ez alkalmasint befolyásolhatta a befogadók identifikációs stratégiáit is.

A tiszt és a gentry legszignifikánsabb közös jegye a darabban az irreális, a valódi anyagi helyzetüknek ellentmondó életforma, amelyet a társadalmi csoportjuk kollektív öntudata kényszerít a szereplőkre (Hajdu 1999: 239). Ugyanakkor ennek az irreális valóságnak a fenntartására irányuló okok a két társadalmi csoport esetében merőben mások voltak. A nemesség, amely a magyarság önképét, öntudatát formálta, társadalmi süllyedésében is igyekezett megtartani a neki eredendően járó presztízis külső formáit. A tisztikar ugyanakkor a kiegyezést, illetve a königráti vereséget követően a súlyosan presztízshiányos állapotból az uralkodó támogatásával igyekezett intézményes kiutat keresni (Hajdu 1999: 233). Minthogy erre győztes hadjáratokkal, katonai műveletekkel kevés alkalommal nyílt lehetőség – Bosznia okkupálása nevezhető az egyetlen ilyen alkalomnak, amely jelentősen meg is erősítette a tiszti presztízst (Hajdu 1999: 76) –, az uralkodó fizetésemeléssel, különböző kedvezményekkel igyekezett megszilárdítani a tisztikar presztízst (Hajdu 1999: 233). Bár a darab bemutatója már a tiszti presztízis fénykorára esik, amikor az 1889-es véderővitát követően az első világháború kitöréséig a katonai kiegyezést tematizáló politikai viták elcsendesültek a magyar birodalomfélben (Hajdu 1999: 97–98), a bonyodalmakat okozó egzisztenciális zsákutcák és a rájuk adott reakciók sűrítetten ábrázolják a tiszti presztízis hiányának korszakában felgyülemlett problémákat.

A darab központi témája a kaució, amelyet a nősülni szándékozó tisztnek kell letennie, hogy megkaphassa az engedélyt a házasságra. A kaució intézményének alapjait Mária Terézia fektette le annak érdekében, hogy a letétbe helyezett összeg, földbirtok vagy ingatlan biztosítékkul szolgáljon a tiszti család megélhetésére, még abban az esetben is, ha a család elveszíti a családfőt. A Monarchia hadseregében korlátozták a nők tisztek számát, a csapattisztek mindössze hatoda élhetett házasságban, a megházasodott tisztet azonban kötelezték a középosztályi életszínvonal fenntartására (Hajdu 1999: 243). Mindezek mellett komoly problémát jelentett a fiatal tiszt számára, hogy a fizetése az aggregény-életformához is kevésnek bizonyult. A hadnagyok, főhadnagyok családjai azt szorgalmazták, hogy az első szolgálati években fizessenek a tiszt alapfizetésével nagyjából megegyező családi támogatást, *apanázst*,

hogy a fiuk eleget tudjon tenni a tiszti életforma külsőségeinek. Ezt a tisztek családjainak fele tehette meg (Hajdu 1999: 239, 241). A fiatal tisztek nagy része így a módos családok hajadonjaiban látta az egyetlen esélyt a nősülésre, akiknek a családja képes volt letenni a kauciót, és némi anyagi biztonságot is nyújtott. Hajdu Tibor kimutatja, hogy a magyar társadalomban alapvető ellenszenv fogadta a kaució intézményét és a nős tisztek számbeli korlátozását, minthogy Magyarországon a Monarchia idejében a „kelet-európai házassági minta” érvényesült. Szemben a nyugat-európai modellel, amelynek keleti határaként Bécset szokás tekinteni, és amelynek főbb jellemzői a kései férjhez menés, a kevesebb gyermek vállalása, a válás, valamint legitim létforma a „vénlányság”, addig Magyarországon a korai házasság és gyermekvállalás volt a jellemzőbb modell (Hajdu 1999: 245).

A darab bonyodalmát kezdetben az indokolja, hogy Tarján főhadnagy tudomást szerez arról, hogy a Jób család nem képes fényűző anyagi körülményeket biztosítani Vilma jövődöbeli férjének, de még a kauciót sem képes letenni. Az utolsó két felvonás során késleltetett boldog végkifejlet azonban már a tiszti becsület kérdése miatt kerül veszélybe. Ez pedig Tarján magatartásmódjában két formában jelenik meg: az adott szó megtartásához való görcsös ragaszkodásban, valamint a párbajvállalásban. Tarján, miután Vilmával megváltották szerelemüket, „menyasszonyom”-nak nevezi a lányt, amivel informálisan ugyan, de kifejezi, hogy elhatározta magát a leánykérésre, amit csak a következő jelenetben módosít Merlin báróval beszélgetve (Herczeg 1925: 45–46), amikor Tarján számára egyértelművé válik a Jób család pénztelensége. Ennek ellenére, illetve a darab folyamán Vilma visszaautasításai és a korábbi anyagi megfontolásai ellenére is kész tartani magát adott szavához: amikor bajtársai előtt is nyilvánvalóvá válik, hogy kihátrálása a Vilmával való kapcsolatból anyagi okokra vezethető vissza, azzal tudja megőrizni a becsületesség látszatát, hogy ennek ellenére is hajlandónak mutatkozik kérőként járulni a Jób házhoz. A darab egyik párbaja is ebből a konfliktusból adódik, minthogy Szentirmay százados épp a dicstelen kihátrálási kísérlet miatt vádolja meg Tarjánt nem úriemberhez méltó viselkedéssel. A cselekmény folyamán egy másik, korábban Merlin báró és Tarján közt (Herczeg 1925: 27, 62) egy orfeumi hölgy miatt lezajlott párbajról is értesül a befogadó.

A tisztek, főként Tarján magatartását ilyen mértékben meghatározó becsületkódex fontos szereppel bír a darab társadalmi kontextusának elemzésében. A párbajeseteket vizsgálva az válhat szembetűnővé, hogy a darabban kizárólag nemes és tiszt, valamint tiszt és tiszt között alakul párbaj. A monarchiában az 1877–78-as boszniai válsággal párhuzamosan kezdődött a „párbajdüh” korszaka, amely Hajdu szerint „pszichés összefüggést mutat a boszniai válsággal és véres megoldásával” (Hajdu 1999: 78). Ugyanakkor a párbaj társadalmi szerepei közé

tartozott az egyes társadalmi rétegek, nevezetesen az úri körök határainak kijelölése. Az 1870-es éveket megelőzően nem volt vita arról, hogy csak tiszt, illetve nemesember lehet párbajképes. A polgári réteg azonban, amelynek térnyerése a hadseregen belül a tartalékosbiztosok számát érintette, egyre hangosabban követelte az egyenjogúsítást a párbajképesség tekintetében (Hajdu 1999: 78). Ez a társadalmi nyomás azonban nem jelenik meg *A dolovai nábob leányában*.

Mind a darabban reprezentálódó párbajszokások, mind pedig Tarján végletes ragaszkodása az adott szóhoz, értelmezhetők a tiszti presztízis válságkorszakának hozadékaként. Természetesen ezek a jelenségek elválaszthatatlanok a katonatiszt reprezentációjától, azonban a tény, hogy Herczeg éppen ezeket a viselkedésmintákat emeli cselekményalakító tényezővé, reflektál a tiszteknek azon helyzetére, amely a darab bemutatása előtti évtizedekben a közös hadsereg alapvető egzisztenciális problémái közé tartoztak. Herczeg darabja tehát egy, a bemutató évéig elhúzódó lassú változási folyamat legfőbb egzisztenciális problémáinak és konfliktusainak érzékeny reflexiója.

Az 1866-os königgrätzi vereséget követően az éppen megszülető Osztrák–Magyar Monarchia krónikus tiszthiányban szenvedett: a korábban porosz–német, valamint olasz területekről „importált” tisztek elmaradtak. Az 1868-as hadseregreformban előírt általános hadkötelezettség lebonyolításához minél több tisztre lett volna szükség, ugyanakkor a horvátországi és bánáti Határőrvidék végleges felosztása a tisztek számának csökkenéséhez vezetett (Hajdu 1999: 62–63). A kiegyezést követő két évtizedben a hadsereg finansziális nehézségekkel is küzdött, társadalmi elfogadottsága pedig, különösen a magyar birodalomfélben, az általános hadkötelezettség bevezetése és a kényszerrel végrehajtott első sorozások miatt alacsony volt (Hajdu 1999: 67). Az 1870-es évektől kezdve ugyanakkor zajlott a hadsereg tisztikarának lassú, folyamatos polgárosulása, amely magával vonta a tiszti ideálkép változását is. A tisztikar fokozatosan elvesztette nemesi többségét, a nemesség a legmagasabb arányban a lovasságnál maradt meg (Hajdu 1999: 131). Herczeg maga is egy ilyen fegyvernemet választ, amelyben túlsúlyt képeznek a nemesi származású tisztek, és amelyben egy arisztokrata is képviselteti magát, mégpedig Bilitzky kadét, ami megfelel annak a tendenciának, hogy a magyar arisztokrácia évszázadok óta a huszárezredekbe tömörült (Hajdu 1999: 137).

Mindezek alapján Herczeg darabjában a tiszti presztízis fénykorát megelőző válságkorszak Magyarországa bontakozik ki az ábrázolt hadsereg társadalmi háttereként, amely egyúttal megmagyarázza a tisztek, különösképpen Tarján időnként végletes, görcsös viselkedését. Tarján figuráján keresztül a korszak tisztje is küzd a civil társadalomban elfoglalt pozíciója, valamint az egzisztenciális körülményei javulásáért. Ugyanakkor a darabban megjelenik

Bosznia-Hercegovina is mint a karrierépítés reális tere a veszélyt és a nomád körülményeket vállaló tiszt számára. Bosznia okkupációja több szempontból fordulópontot jelent a tisztek megítélésében: ez volt egyrészt hosszú évek után az első sikeres hadjárat, másrészt pedig az 1870-es évek végén, 1880-as évek elején kibontakozó politikai stabilizációnak, gazdasági fellendülésnek, hosszú békeidőnek köszönhetően meglehetősen javult a tisztek társadalmi megítélése a magyar birodalomfélben (Hajdu 1999: 76).

A dolovai nábob leánya korabeli befogadástörténetében ambivalens módon jelenik meg a két középpontba állított társadalmi csoport ábrázolása iránti érzékenység. Tarján fent vázolt viselkedésmódját több színikritikus a jellemábrázolás következetlenségének tudja be, ahogyan annak a magát katolikus társadalmi és irodalmi folyóiratnak nevező *Magyar Szemle* kritikusa is hangot ad:

Tarjában Herczegh partievadást akart feltüntetni, akit a szerelem megnemesít, de nem tudta indokolni s a vonásokat vegyíteni. Visszaesett a *Gentleman* felfogásába s a partievadász és a szerelmes ember két külön darabra tört s ezzel együtt a karakter igazsága is. Partievadásznak is akarta rajzolni, ez a célzat világos, de szerelmesnek is, mert különben nem lett volna érdekes. (Hoffmann 1893: 144)

Az Athenaeum Kiadó szépirodalmi napilapja, a *Fővárosi Lapok* (Bokor) szerzője megtoldotta a lap hasábjain Herczeg darabját egy általa írott hatodik felvonással (Julius 1893: 592–593), amely reflektál a darab által tematizált társadalmi problémákra, ugyanakkor a „hatodik felvonás” *A dolovai nábob leánya* boldog végkifejletének realiztikusabb, a magyar gentry és katonatiszt kollektív viselkedésformáiban gyökeredző alternatíváját kívánja nyújtani. A szerény körülmények között élő, még a cselédjeit kifizetni sem képes Tarjánné bosszúsan várja haza részeges urát a szegényes vacsorára, aki ezúttal a darabból ismert huszárokkal érkezik, és vendégségre invitálja őket. A jelenetből kiderül, hogy Tarján már nem huszártiszt: „Ne csúfolódj, az irnoknék nem szoktak nagyságos asszonyok lenni, Nem, bizony isten nem. Büszke vagyok rá, hogy magam keresem meg a kenyeret. *Merlintől* mégse kellett a kaució! Hogy is ne, hogy az a »zsindelybáró« feldicsekedhessen vele, hogy ő tart” (Julius 1893: 592). A jelenetek Tarjánék válóperével fejeződnek be, illetve Tarján következő hódításának tervével (Julius 1893: 593). A darab cselekményének illetően újragondolása összefüggésben áll a darabban ábrázolt irreális valóság problematikájával, amelyre a későbbiekben térek ki.

Összegzően szólva a darab civil karaktereiről, Jób Sándor és Merlin báró részletesen elemzett figurája leképezi azt a közönséget, amelyre Herczeg a Nemzeti Színházban számíthatott. A darabbeli cselekményalakító szerepüket tekintve is jelentős eltolódások figyelhetők meg: míg Jób Sándor a tiszteletreméltó nemesi attribútumaival továbbra is őrzi a környezete

megbecsülését, addig Merlin folyamatos közbenjárással és anyagi hozzájárulással egyengeti a szerelmesek útját. Ugyan Jób Sándor figurája kifejezetten ritkán bukkan fel a cselekmény folyamán, nevének, korábbi érdemeinek és tiszteletének visszhangja sokszorosan megjelenik, így a két figura, a nemes és az újonnan nemességet szerzett polgár, azonos súllyal van jelen a darabban.

Vissza kell térnünk azonban a darabban megteremtett irreális valóság problémájára. Herczeg társadalomkritikai éllel ábrázolja a gentry életforma és a tisztí magatartásminták visszásságait, ugyanakkor a boldog végkifejletet ugyanebbe a miliőbe helyezi. Az ábrázolt valóság irreálissá válik, mert mind Tarján, mind Vilma egzisztenciálisan szorongatott helyzetükben továbbra is azokhoz a normákhoz ragaszkodnak, amelyek kritikai éllel kerülnek ábrázolásra a cselekmény folyamán. Tarján korábbi, korántsem biztos egzisztenciája feladásáig, Vilma az érdekházasságig képes elmenni, látszólag az adott szó becsülete, valójában a tiszt és a nemes gögje miatt, Jób Sándort pedig nagyvonalúan tékozló életmódja ellenére továbbra is tisztelet övezi, a bukásában is. Az ábrázolt világ irreálisát az adja, hogy a kritika tárgyává tett viselkedésminták és beállítódások jelentik továbbra is a normát a szereplők számára, valamint a boldog végkifejletnek is teret nyitnak.

4. Bécs színházi topográfiája

Bernhard Buchbinder *Die dritte Escadron* című Herczeg-adaptációjának társadalmi beágyazottsága egy, *A dolovai nábob leánya* társadalmi kontextusától lényegesen eltérő keretrendszer és színházi hagyomány relációjában vizsgálendő. Buchbinder darabjának játszóhelye, a Raimundtheater (Buchbinder 1899: ix), nem rendelkezett azzal a nemzet számára reprezentatív, központi funkcióval mint a Nemzeti Színház. A bécsi színházi miliő felvázolásához érdemes bevonni Marion Linhardt fogalmát, a „színházi topográfiát” [Theatertopographie], amely az adott város színházainak elhelyezkedéséből, az azoknak otthont adó terület társadalmi összetételéből, a közönség városon belüli mobilitásából kiindulva határozza meg az adott színházak közönségét és ennek hatását a repertoár alakítására, az ott bemutatott drámák születésére (Linhardt 2008: 20). Mindezek előtt azonban tekintsük át Bécs potenciális színházlátogató közönségének társadalmi keretrendszerét.

Bécs lakossága és annak permanens növekedése a századfordulón meghaladta a budapesti léptéket. Vizsgált korszakunkon belül, 1890-ben lakossága 817 300 főt tett ki, ugyanakkor ez a szám az elővárosok fővároshoz csatolásával megduplázódott, 1 641 190 főre nőtt. 1910-re Bécs lakossága meghaladta a kétmillió főt. Ugyanakkor ennek a rendkívül intenzíven növekvő lakosságnak a legnagyobb hányadát olyan lakosok tették ki a századforduló idején, akik első

generációs bécsiek vagy éppen maguk is bevándoroltak voltak (Kühnel/Vavra/Stangler 1987: 43). Bécs kulturális, etnikai, illetve vallási pluralizmusának köszönhetően a Monarchia egészének reprezentánsa lett (Kühnel/Vavra/Stangler 1987: 139). Buchbinder a fővárosnak éppen erre a meghatározó jellemvonására épít, amikor a *Die dritte Escadron* huszárszázadát két alkalommal is bécsi állomáshelyre helyezi. Bécs kiemelése és vizsgálata a Monarchia ciszlajtániai területeinek egységes szemléletekor ugyan sok tekintetben nem nevezhető reprezentatívnak, azonban az osztrák birodalomfél színházi működésében meghatározó bemérési pont maradt a főváros. Az osztrák birodalomfél vidéki nagyvárosai, tartományi fővárosai, de még Budapest és a magyar birodalomfél nagyvárosai is repertoárjuk kialakításánál nagy mértékben igazodtak a bécsi színházakhoz. Ez alól a Bécshez való viszonyulás alól éppen a nemzeti színházak képeztek kivételt (Kühnel/Vavra/Stangler 1984: 347).

William M. Johnston három kulturális produktumot nevez meg, amelyeknek fő célja a társadalmi osztályokon átívelő diskurzus megteremtése volt: ezek a tárcarovat, a kávéház és az operett (1972: 124). Érdemes reflektálnunk arra a tényre, hogy Johnston az operett műfaját emeli ki, illetve Csáky *Az operett ideológiája és a bécsi modernség – Kultúrtörténeti tanulmány az osztrák identitásról* (Csáky 1999) című nagyívű munkája óta a kutatás az operett műfaját részesíti előnyben a Monarchia színházi életén belüli kulturális transzferjelenségek vizsgálata során. Ugyanakkor a Monarchia kulturális pluralizmusának reprezentációja nemcsak az operettek révén érhető tetten, hanem, ahogyan a szerző azt kimutatni törekszik, egyes darabok átdolgozásaiban, az adott város lakosságának kulturális kontextusához, elvárási horizontjához való igazításában. Ugyanakkor érdemes bevonni az operett műfajának kultúratudományos elemzéseit is, Volker Klotz megállapítására támaszkodva:

Az operett a neveltető színháznak [Lachtheater] ebbe a hagyományába illeszkedik. Nem más, mint megzenésített bohózat [Schwank]. Eközben olyan, mintha az ellentéte is volna. Az operettből ugyanis hiányzik az a józan részvétlenség, amely egy jövőtlen középosztály külső és belső status quo-ját karikírozva igazolja. (Klotz 1987: 186)

Az operett és a *Die dritte Escadron* műfaját adó bohózat közötti rokonsági kapcsolatokra hivatkozva tehát megalapozottnak érzem az operettkutatás eredményeinek felhasználását is Buchbinder darabjának elemzése során.

A neveltető színház a bécsi közegben társadalmi osztályokat összekötő funkcióval ruházható fel. A színháznak mint intézménynek ez a funkciója visszavezethető a 19. század elejéig, amikor a hatóságok a „kenyeret és cirkuszt” politikája keretében ösztönözni kezdték az alacsonyabb társadalmi rétegek színház iránti érdeklődését. Így a kultúrafogyasztás arisztokratikus privilégiumból egy demokratikusabb szokásmechanizmussá vált a külvárosi színházak

kialakulásával és önálló alakulási folyamatával (Timms 1999: 18). A színházi kultúra ugyanakkor fontos elem volt a bécsiekhez kapcsolódó sztereotípiák, a „phaiákok társadalma” szempontjából. Bécs császárvárosként sosem nélkülözte a fényűzést és a reprezentatív pompát, ugyanakkor a 18. és a 19. század fordulóján más nagyhatalmi központokhoz képest relatíve olcsónak számított Bécsben élni, s a kultúrafogyasztás is szélesebb társadalmi körök számára jelentett realitást. A színház hozzátartozik Bécs önképének másik jelentős eleméhez is, jelesen a „Kulturland Österreich” önmeghatározáshoz. A bécsi klasszika, a barokk és a biedermeier kibontakoztatása, valamint a századfordulós Bécs, a „valcarnagyhatalom” (Bruckmüller 1996: 119–121), mind annak az önreprezentációs formának az elemei, amely középpontba állítja a széleskörű, igényes kultúratermelést és -fogyasztást.

A város multikulturális jellege is beépült a lakosság önmeghatározásába. Egy városban, ahol a fent vázolt mértékben fordulnak meg bevándorolt, idegen hagyományok szerint szocializálódott tömegek, az önstilizáció, az elfedés, az álcázás, a szerepjáték, a valóság megtöbbszöröződése mindennapi tapasztalattá vált. Bécs autosztereotípiái közé tartozik a színház-metafora, a bécsi mentalitás része a világ színpadként való felfogása, ennek megfelelően a színház mint intézmény hallatlan jelentőségnek örvendett a császárvárosban (Timms 1999: 50). A színház a bécsi önreprezentáció sokoldalú szerepe mellett a társadalom újradefiniálásának tereként praktikus szociális funkciókkal is rendelkezett. A színházban a bécsiek orientációs mintákat kaphattak egy bizonyos életforma elsajátítása, mint például az öltözködés, a szalonképes társalgás terén. Ugyanez igaz bizonyos erkölcsi paradigmák, maximák közvetítésére is a színházon keresztül (Timms 1999: 43, 46), amelyre a bohózat esetében is látni fogunk példákat a későbbiek folyamán.

Budapesthez képest Bécs színházi palettáján több, változatos profillal rendelkező színház volt jelen. Az egyes színházaknak megvoltak azok a megcélzott rétegei, akik a közönség tökesúlyát adták, így például a Burgtheatert az udvari körök, az arisztokrácia, illetve a nagypolgárság látogatta, a belső városrészek színházaiban, mint a Theater an der Wien-ben, főképp a jómódú polgárság fordult meg, míg a külvárosi színpadokat túlnyomórészt a közép- és kispolgárság látogatta (Szívós 2001: 235). Ugyanakkor a közönség összetételét meghatározta az adott színház elhelyezkedése. Marion Linhardt kimutatja, hogy az adott színház közönsége javarészt az intézménynek otthont adó kerület lakosságából állt, minthogy a nézők színházak közti mobilitása nem volt jellemző a korszakban (2008: 66). Bizonyos fokú átjárás azonban tetten érhető volt: a belvárosi, nagy presztízsű színházak fenntartottak olcsó jegyeket, melyek többnyire állójegyek voltak, valamint a századfordulón egyes polgári színházak profiljában megjelent egyfajta, a felvilágosodás eszméjében gyökeredző népnevelő szándék, amelynek

köszönhetően biztosítottak olyan napokat, amikor az ipari munkásság is megfizethető áron vehetett színházjegyeket (Szívós 2001: 235). Egy polgár számára nem okozott különösebb gondot egy színházjegy kifizetése; komolyabb akadályt jelenthetett a munkaidő, amely 1890 körül még napi 11–13 óra volt, s nem ritkán hétvégén is dolgozni kellett, főképp délelőttönként, ami megnehezítette a színházlátogatás beillesztését a kis- és középpolgárság napirendjébe, ha hozzáteszük, hogy az előadások általában este hat órakor kezdődtek (Kühnel/Vavra/Stangler 1987: 212).

A Buchbinder *Die dritte Escadron*-ját bemutató Raimundtheater elhelyezkedésének és profiljának vizsgálatával szűkebb keretek közé szoríthatjuk a Herczeg-adaptáció célközönségének meghatározását. A színház létesítése a városbővítés második, 1890 utáni köréhez köthető, amely során a városfal lebontásával a korábban elválasztott elővárosi részeket Bécshez csatolták. A Raimundtheater 1893-ban létesült a Wallgassében, amely a Mariahilf városrész (6. kerület) legkülsőbb pontján feküdt. A korabeli városlakó szemszögéből ez már a város szélének számított (Linhardt 2008: 34–35). Az elhelyezkedés meghatározta a potenciálisan bevonható közönséget: a színház létrehozására felállított Wiener-Volkstheater-Verein a Raimundtheater profilját az „alsóbb néprétegek számára” olcsó jegyekkel szolgáló, népnevelő intézményként körvonalazta (Hadamowsky 1988: 733). Az újonnan létesülő külvárosi privátszínházak, mint a Raimundtheater, után 1898-ban épített Kaiserjubiläums-Stadttheater is élt ezzel a profil-meghatározással, amely reálisan mérte fel, hogy a megcélzott rétegek számára a régebben létesült, patinás külvárosi színházak túl messzire esnek és számukra megfizethetetlenek (Linhardt 2008: 35). A Raimundtheater repertoárjának jelentős részét a magasabb presztízzsel és nagyobb hagyománnyal rendelkező Theater an der Wien-től vette át, míg jegyeit 25%-kal alacsonyabb áron kínálta, mint a belvárosi színház (Linhardt 2008: 53).

A századvégi bécsi színházalapítások (Raimundtheater, Kaiserjubiläums-Stadttheater, Deutsches Volkstheater) ideológiailag motivált létesítéseknek tekinthetők, amelyek törzsközönségként a „népet” [Volk] – értve ezalatt a kis- és középpolgárságot – célozták meg. A nemzeti-konzervatív pártok orientációja fedezhető fel ebben a kiemelésben, odafordulásban, amely egyúttal elhatárolja a csoportot a (többségében zsidó) nagypolgárságtól, valamint az egyre szembetűnőbb politikai erővé formálódó városi munkásságtól is (Linhardt 2008: 78–79). Az alacsony jegyárakkal dolgozó és a népi hagyományokra, nemzeti motívumokra épülő repertoárral a Raimundtheater alapítása a politikai támaszként meghatározott társadalmi rétegnek a „művészeti alkotások iránti kifinomultabb ízlésbeli irányultságát” kívánta támogatni, valamint „ellensúlyozni” a „nép nevelésének és megnevelésének a fókán egyáltalán nem álló népi dalszínházat” (Hadamowsky 1988: 735). A repertoár kialakítása

követte a színházalapítás ideológiájának német nemzeti karakterét: „A következők kerüljenek előadásra: a német népszínház példaadó darabjai és a klasszikusok népi művei, színművek és vígjátékok, bohózatok [Schwank, Posse], népies daljátékok” (Hadamowsky 1988: 736). Habár a színház profiljának egyik alapvetését képezte a zenés darabok, főként az operettek mellőzése, a piac szabályai szerint működő magánszínházként a Raimundtheater vezetése kénytelen volt alkalmazkodni a közízléshez. Az első igazgató, Adam Müller-Guttenbrunn idején a színház még tartani tudta magát a hivatalos direktívához, azonban az 1896-ban bekövetkező direktorváltást követően megválasztott Ernst Josef Gettke alatt már túlsúlyba került az operett és a zenés játék (Linhardt 2008: 86–87).

A plágiummal vádolt szerző, Bernhard Buchbinder, származását és pályáját tekintve mind a magyar, mind az osztrák birodalomfél kulturális termelésébe beágyazódott. A Budapesten született író, színész, újságíró, valamint drámaíró és librettista (írói álnevéen Gustav Klinger) a magyar fővárosban indította el drámaírói karrierjét, valamint itt adta ki *Das kleine Journal* című, német nyelvű hetilapját. Az eredetileg kereskedelmi pályára szánt Buchbindernek korán elhalt szülei helyett kellett egzisztenciális biztonságot nyújtania kisebb testvéreinek. Még Budapesten nagy sikert arat első drámaival, később újságíróként és prózaszerzőként is közkedvelté válik (Haneman/Singer 1901–1906). 1887-ben települ át Bécsbe, ahol többek közt a *Neue Freie Presse* és a *Neues Wiener Journal* munkatársa lesz. Mindeközben folyamatosan dolgozik drámáin, librettókat ír, az operett, a bohózat [Posse, Schwank], a népszínmű [Volksstück] műfajait részesíti előnyben (Bruckmüller-Gruber 1954: 123). A népszerű, az alsó középosztályt megcélzó műfaji kódokhoz való hűsége magyarázható a drámaírói tevékenysége egzisztenciális motivációjával, amely egybevágtott a magánszínházak alapvetően profitorientált repertoáralakításával. Buchbinder több darabjába is bevon a magyarsághoz kötődő, de a Monarchia egészében fellelhető jelenségeket. Ha csak darabjai címét vesszük példaként, találkozhatunk a *Husarenliebe*, illetve a *Vater Deák* című drámákkal (Haneman/Singer 1901–1906), és ezen művek közé tartozik a vizsgálat tárgyát képező *Die dritte Escadron* is.

Herczeg darabjához képest ebben az esetben tudatos műfajváltást figyelhetünk meg, amely a komikus elemekre fektetett hangsúly megnövelésével magyarázható. A *Die dritte Escadron* színlapján a *Schwank* megnevezés szerepel (Buchbinder 1899: 1). A magyarra bohózatként fordítandó Schwank műfaja a vígjátéki hagyományokból merít, ugyanakkor különbséget kell tenni a szintén bohózatként fordított *Posse*, valamint a komédia [Komödie] és vígjáték [Lustspiel] között. A Schwank a farce-hoz vagy a bórleszkhez közel álló, szójátékra, helyzet- és jellemkomikumra építő, könnyed vígjátéki típus, ugyanakkor hiányzik belőle a komédiára jellemző gúny gesztusa. A Possétől a durva, vaskos humor mellőzése különbözteti meg,

ugyanakkor megformáltsága nem éri el az irodalmi igényű humort, amely a vígjáték ismérve (Takács 2005: 241). A századforduló idejére a Schwank műfajmegjelölés márkajelzőként funkcionál, amely egy sémára épülő, azonos tartalmi és dramaturgiai elemeket felvonultató, tömegesen termelődő darabokat jelöl, egyúttal a néző elvárásait is orientálja, amelyekkel a legritkább esetben megy szembe (Takács 2005: 242). Ez a tendencia figyelhető meg Buchbinder esetében is, aki a házasság (*Heirat auf Probe*, *Heiratsschwindler*), illetve a katonaság (*Husarenliebe*, *Die dritte Escadron*) témáit variálja több művében. Mint ahogy később látni fogjuk, a házasság témaköréhez való gyakori visszanyúlás a műfaj sajátosságából eredeztethető, így a hadsereg tematizálásának vonalán kell továbbhaladnunk, ha Buchbinder érdeklődésére, illetve a változtatás motivációira akarunk választ kapni *A dolovai nábob leánya* kapcsán.

A két mű közt csupán néhány cselekménymozzanat, illetve szereplő feleltethető meg egymással. Herczeg emlékirataiban utal arra, hogy a német színpadra átdolgozott verzió tartalmaz egy, számára is igen kedvessé vált jelenetet, amelyet utóbb be akarta építeni a magyar közönség előtt játszott darabba, ám viszontlátva a jelenetet a *Die dritte Escadron*-ban, lemondott erről, félve, hogy őt illetné a plágium vádjával (Herczeg 1985: 263). Ez a jelenet nem más, mint a katonai hierarchia működésének játékos kiforgatása, ahogyan egy több tisztet érintő konfliktus után a tisztek láncolatszerűen az alacsonyabb rangú társukon vezetik le a feszültséget, míg az örvezetőnek nem marad más választása, minthogy megrugdálja a százados lovát (Herczeg 1925: 34–35). Huber hadnagy belépője szintén leképezi Tarján nem várt megjelenését a színen. A szereplők szintjén a Herczeg-dráma női mellékszereplője, Szentirmayné mutat hasonlóságot a *Die dritte Escadron* főhősnőjével, Julie-val, karakán fellépésében, érdekérvényesítő-képességében, a tiszt-férjnek is parancsoló, katonás attitűdjében.

Ezen mozzanatokon kívül a Nemzeti Színházban színre vitt Herczeg-darabtól meglehetősen eltérő cselekmény jött létre. A darab egy bécsi kaszárnyában állomásozó, nem nevesített ezred harmadik huszárszázadát emeli középpontba, amelyben vegyes eloszlásban szolgálnak különféle nemzetiségű tisztek. A százados Vértessy Gáborral él a kaszárnyában egyetlen lánya, Julie is, aki később a századon belül házasodik, Edler főhadnagy lesz a férje. A század feketebáránya, Huber hadnagy, kihasználva Edler szerelmi kalandjának kitudódását menyasszonya, valamint anyósa és apósa előtt, átveszi a vőlegény szerepét tisztársától, ily módon szerevezve magának polgári egzisztenciát, és az esküvőjét követően kilép az ezredből, jogász lesz. A kaució miatt házasodni kénytelen Edler így felszabadul, és elveheti Julie-t, akiért maga Vértessy teszi le a kauciót. A második felvonás már Huber Helenével, a feleségével közös

bécsi polgárlakásán játszódik, azonban mind a feleség, mind annak szülei távol, vidéken időznek. Huber, aki a legényéletet tisztként nem volt képes magáévá tenni, újdonsült férjként átvette Edler régi szeretőjét, valamint duhaj, iszákos életformáját. Ezzel szemben a feleségével látogatóba érkező Edler a férjek mintaképévé vált az erőskezű Julie mellett. A lakásba egyszerre érkezik meg Helene szüleivel, valamint Vértessy, lánya és sógora. A helyzetet bonyolítja, hogy Edler korábbi és Huber jelenlegi szeretője, az özvegy Rosa Blank bosszúvágytól vezérelve szintén megérkezik, mert Huber megcsalta a húgával. A családja előtt Huber igyekszik megőrizni az ideális férj képét, így minden bűnét Edler nyakába varrja. A felvonás végére Julie és Edler kibékíthetetlenül összevész, a két tiszt közt pedig elhangzik egy párbajkihívás. A harmadik felvonás ismét a kaszárnnyában folytatódik, ahol Huber kétségbeesetten könyörög, hogy vegyék vissza a hadseregbe, mert nem bírja elviselni anyósa szeretetteljes rajongását. Vértessy közvetítésével Edler és Julie kibékülnek, azonban az időközben Rosa Blank szeretőjévé lett Vértessy szakítólevelet kap az özvegytől, amelyben felháborodva mozgósítja az egész századot az új szerető elleni bevetésre.

A műfajváltás hatással van a reprezentált csoport, a katonaság funkciójára is a cselekményen belül. A Schwank alapsémája ugyanis a középpolgárság egzisztenciájának és közösségi formációinak mindennapi problémáira, konfliktusaira épül (Klotz 1987: 152, 181). A cselekményt előremozdító bonyodalom forrása a nemek közti érdekellentétek egymásnak feszülése; a férfi a házasságon kívül keresi a sikerélményt, míg a nő törekszik a háztartáson belül tartani a férjtől származó anyagi forrásokat, és megőrizni a tisztességes család látszatát. A materiális és szexuális takarékoság összekapcsolódása a Schwankban mutatja, hogy a műfaj a polgári értékrendre építi a cselekménysémáit (Klotz 1987: 153, 158). A műben egyedül Julie viselkedik az alapsémának megfelelően, habár a férjét alaptalan vádak érik a házasságtöréssel kapcsolatban, míg a valóban megcsalt feleség, Helene, nem vesz észre semmit férje viselkedéséből.

Az anyagi javak tékozlása mellett a férfiak a tiszt polgári család morális hitelét is veszélyeztetik. A Schwank visszatérő motívuma a *pellengér*, amely Volker Klotz elemzése szerint részint a figurák által bensővé tett formában, részint metaforikusan, részint a maga kézzelfoghatóságában jelenik meg az adott darabban (Klotz 1987: 175). Bensővé tett formában láthatjuk Huber szorongásában, aki görcsösen igyekszik elkerülni, hogy tökéletlen polgári életvitele (nem dolgozik, könnyelműen bánik a pénzzel, szeretőket tart) kitudódjon. Klotz a metaforikus megjelenést a szereplők beszűkült mozgásterében látja (Klotz 1987: 175), amely a darabban szintén Huberre vonatkoztatható: miután a családja kis híján rajtakapta, hogy nem éjszakába nyúló munkából, hanem mulatozásból tért haza, megérkezik Rosa Blank, aki

továbbgördíti a bonyodalmat. A kipellengérezés, nyilvános megszégyenítés jelenete azonban már Edlert sújtja, aki Huber és a saját családja előtt veszi át akaratlanul Huber bűneit.

Mindezek után felmerül a kérdés, milyen viszonyban van a műfaji alapsémát mozgató polgári világnézet és a cselekmény háttéréül választott katonai miliő. Érdekes először megvizsgálni a *Die dritte Escadron* cselekményének helyszíneit. A Schwank műfajában a cselekmény terei ugyanúgy sematikusak, mint a cselekmény maga. A legtöbb esetben a terek megválasztása a cselekmény ritmusának fenntartását szolgálja; az első és harmadik felvonás mérsékeltebb tempót követ, ennek megfelelően általában a polgári otthon falai közt zajlik, míg a legtöbb bonyodalmat felvonultató második felvonás külső helyszínen játszódik (Klotz 1987: 169–170, 172). Buchbinder darabjában ez a séma visszájára fordul: itt csupán a második felvonás játszódik a polgári otthonban, míg az azt közrefogó felvonások a laktanyában. Így a laktanya képe a befogadó számára rávetül a polgári otthonéra. A Schwank ugyanis erősen épít a behelyettesítés befogadási stratégiájára. A műfajt képviselő darabok sematikussága, valamint az egyes művek lezáratlansága, amely az egyensúlyi állapot megbomlása után annak ideiglenes visszaállításából mint végkifejletből következik, egyfajta megismételhetőséget, befejezhetetlenséget közvetítenek (Klotz 1987: 172–173). Így a befogadó a darab figyelemmel kísérése során folyamatosan működtetheti a műfaj korábban látott képviselőinek kódjait.

Még látványosabb a polgári élet rávetülése a hadsereg belső működésére a becsület kérdése kapcsán, összevetve a Herczeg-drámában tetten érhető katonai becsületfelfogással. Vértessynek egy Edlerhez intézett megnyilatkozásából kitűnik a polgári és katonai gondolkodásmód konfliktusos volta: „Különben a lányomnak kell igazat adnom. Három hónapja férj, és így viseli magát. Az ember ezzel vár addig, amíg hosszabb ideje lesz házas. Ilyesfajta erkölcstelenséget eltűrök talán a században, de a saját családomban nem” (Buchbinder 1899: 69). A vétek súlya tehát nem a vélelmezett házasságtörésben áll, hanem abban, hogy ki ellen követték el. Julie több megnyilatkozása arra enged következtetni, hogy a becsületről alkotott felfogása alapvetően egy kollektív becsületfogalom, a század kollektív becsülete. Vértessy Julie neveltetéséről a következőket állítja: „A lányomat katonai szellemben neveltem. De kérem, mindez még semmi: a lányomat huszárnak neveltem.” (Buchbinder 1899: 10) Julie ennek megfelelően nyilatkozik az örökölt szellemiségéről: „Azt mondja [Vértessy – K.K.], egy huszárgyerek tudja, mivel tartozik a század becsületének” (Buchbinder 1899: 9). Amikor pedig Huber közeledni próbál Julie-hoz, a lány a következőképp vág vissza: „Mit tehet az ember, ha a tisztfeleségek nem hordhatnak kardot? A katonai becsületérzés azért mégis létezik” (Buchbinder 1899: 69). A Julie által közvetített becsületfelfogás értelmében Edler

becsülete azáltal csorbult, hogy megsértette a Julie-hoz fűződő bajtársias viszonyt, a század belső struktúráját azáltal, hogy a századon kívül keresett (állítólag) örömeit.

Ha Julie és Vértessy becsületfelfogása a katonai logika szerint alakul is, más esetben a polgári logika érvényesül. Jó példa erre Edler és Julie egybekelését követően a családi és szolgálati hierarchia egymásba csúszása. Julie-t hajadonként századoskisasszonynak (Buchbinder 1899: 28) nevezik a tisztek egymás közt, és bár egy főhadnagy felesége lesz, a kapcsolati dinamikájuk Julie fölérendeltségét teszi nyilvánvalóvá. Mindezek mellett Edler családi megbeszélőnivalóikra hivatkozva megtagadja a felettesének járó tiszteletet, és megfeddi a századost a Rosa Blankkal folytatott viszonya miatt (Buchbinder 1899: 68). A katonai hierarchia vezérelte logikát tehát folyamatosan destruálja a polgári erkölcs által vezérelt logika. Ugyanakkor, utalva a korábbi példákra, a katonai logika szintúgy megbontja a polgári értékrend fogalmi hálóját a darabban. Buchbinder nem vezeti következetesen végig egyiket vagy másikat a cselekményén, így problematikussá válik, melyik logika érvényesül inkább a szövegben.

Habár e két fent említett világ logikai konfliktusba kerül egymással a darabban, a tisztek társadalmi helyzetének ábrázolása mégis a két csoport minden korábbinál közelebbi kapcsolatát implicálja. Ellentétben *A dolovai nábob leányával*, a tisztí becsület kérdése – túl a fent tárgyalt párkapcsolati kontextuson – a komikum forrásaként jelenik meg a *Die dritte Escadron*-ban. Az első felvonás harmadik jelenetében, amely Huber belépőjét hivatott előkészíteni, a tisztek jókedvűen emlegetik fel Vértessy százados roppant haragját afelett, hogy Huber huszártiszt léte re leaset a lováról, ráadásul az ezredes szeme láttára (Buchbinder 1899: 6). Vértessy megjelenésekor a következőképp nyilatkozik az esetről: „Az úrnak inkább kerékpárt kéne megülnie, nem lovat. Minthogy a lóról való leesés úgymond becsületbeli ügy. Épp az ezredes előtt kellett ez történnem velem. Miért nem tartotta meg magának ezt az asszonylelkű tisztet a gyalogság? De kérem, ez még semmi. Az én századomhoz küldték. Az én híres századomhoz” (Buchbinder 1899: 12). A cselekmény folyásával komikus jelenetek sorozata bontakozik ki ebből az anekdotából. A látszat és a korábban megszerzett jó hírnév fenntartása a cselekmény további pontjain is megjelenik. A harmadik felvonás ötödik jelenetében Vértessy egy egyéves önkéntes megbüntetését rendeli el:

Vértessy: Tizedes, pofozza meg. De ne most, nekem nem szabad látni.

Huber: Elöttem igazán nem kell feszélyeznie magát, százados úr!

Vértessy: Maga előtt! Inkább Európa előtt! (Buchbinder 1899: 74)

A harmadik század alapvetően pozitív megítélését támasztja alá annak fogadtatása mindkét településen, ahol a cselekmény ideje alatt a század megfordul. A második felvonás négy hónappal az elsőben történtek után veszi fel az események fonalát; a nyitójelenetben értesülünk

róla, hogy a harmadik századot Stockerauba vezényelték. Azonban már a hatodik jelenetben megjelennek Bécsben a századdal együtt mozgó figurák. Vértessy így üdvözlí monológiájában Bécset a visszarukkolás öröme:

A harmadik század berukkolt! Bécs életteli lesz, eltűnik az unalom, az ember újra pezsgőt iszik, nevet, ujjong, énekel, sarkantyúpengést hall, az asszonyok szíve nagyobbakat dobban, és minden utcán, kávéházban, étteremben ujjongva fogják mesélni: szép idők köszöntöttek be, most, hogy a harmadik század újra itt van! (Buchbinder 1899: 43)

Ugyanilyen rajongásról számol be Vértessy a Stockerauból való kivonulásuk kapcsán: „Látniuk kellett volna azt a fájdalmas nyugtalanságot, ahogyan Stockeraut elhagytuk. A nőkön mély bánat tükröződött. De kérem, ez még semmi. Egy asszony megírta nekem, hogy öngyilkos lesz” (Buchbinder 1899: 43–44).

Ha a harmadik századot metonimikus kapcsolatba helyezzük a hadsereg egészével, megállapíthatjuk, hogy Buchbinder darabja a hadsereg, a tisztikar társadalmi elfogadottságának másik fokát ábrázolja implicit módon. Ellentétben Herczeggel, az 1898-ban bemutatott darabjában már a saját és a nézőközönsége tér-időbeli tapasztalataira támaszkodik a tiszti szereplők és a civilekhez való viszony megformálásában. A huszárság megválasztásának jelentőségére ugyan a későbbiekben térünk ki, de itt kell megemlítenünk Hajdu Tibor állítását a huszárok bécsi percepciójáról a századfordulón: „Nincs okunk kétségbe vonni, hogy a magyar huszártisztek presztízse Bécsben is magas volt, Ferenc József környezetében is: az udvartartás egyik fénypontja, a magyar testőrség tisztjeit nagyrészt a husároktól kapta” (Hajdu 1999: 142). Hajdu mindemellett az 1890-es évektől számítja a Monarchiában a tiszti presztízis fénykorát, amely többek közt a tisztikar lassú polgárosulásával függ össze (Hajdu 1999: 98, 131). A tisztek társadalmi háttérének összetétele a századfordulóra arányaiban változik, többségbe kerülnek a polgári származásúak. Megszűnik a nemesség privilegizált pozíciója a kinevezések tekintetében, a tisztek általában iskolázottabbak, rendezettebb anyagi körülmények közt élnek, mindezek következtében mérséklődik a párbajdüh, a tisztikar és a középosztály származásánál, a megváltozott tiszti ideálnál fogva is közelebb kerül egymáshoz (Hajdu 1999: 131, 227–228). Megvizsgálva a darab tisztjeit, felfedezhetünk a polgárosodáshoz kapcsolódó tendenciákat. Huber érdekes kettős pozíciót foglal el a cselekményben: egyszer kilép a hadseregből, hogy polgári foglalkozást űzhessen, majd anyósa miatti kétségbeesésében ismét bevonul. Egy Edlerhez intézett monológiájában kifejti, hogy szülei nagyravágyásból arra kényszerítették, hogy az egyéves önkéntesség után a hadsereg kötelékében maradjon. „Becsvágy, ami az uniformisban éri el a tetőfokát” (Buchbinder 1899: 17). A polgári rétegek uniformis iránti tisztelete újfent a tisztikar presztízsnövekedését támasztja alá. Továbbá a darabban név szerint

említett hat tisztból három polgári származású, három pedig nemesi előtagot visel; aláhúzendő, hogy mindhárom nemesi előtagot viselő tiszt magyar származású (Vértessy, Plényi, Stányi) (Buchbinder 1899: 2). Ha figyelembe vesszük, hogy még a századfordulón is a lovasságban volt a legmagasabb a nemesség aránya (Hajdu 1999: 137), figyelemre méltó, hogy Buchbinder egyenlő arányban szerepeltet polgári és nemesi származású tiszteket a bemutatott huszárszázadban.

A fiatal hadnagyokhoz és Edler főhadnagyhöz képest több szempontból más mintázatokat vélhetünk felfedezni Vértessy megformálásában. Külön alfejezetben térünk ki az alakjában ábrázolt magyarsággépre, azonban tisztként is meglehetősen elkülönül, egy letűnt generáció képviselőjeként tűnik fel. A negyvenes éveiben járó százados nagyjából húsz-huszonöt évvel lehet idősebb a darabban megjelenő fiatal tisztelnél (Buchbinder 1899: 9). Vértessy egyik első jelenetében utalás történik számos párbajesetére; ezzel szemben a darabban elhangzó egyetlen párbajkihívás Edler és Huber között súlytalan marad a cselekményben, csupán a harmadik felvonásban utal vissza rá Huber (Buchbinder 1899: 70) mint megtörtént, de következményekkel nem járó esetre. Annyira nem jár következményekkel, hogy Edler továbbra is haragosan tekint Huberre, akkor is, amikor formálisan elégtételt adtak egymásnak. Vértessy önképéhez még szervesen hozzátartozik a párbajhős képe, míg a fiatalabb tisztek számára ez már látszólag nem bír ekkora jelentőséggel. Vértessy továbbá nem tudja megtestesíteni a *Bildungsbürger* műveltségével rendelkező, új tiszti ideál alakját. Az újonckiképzés során az egyéves önkéntes Karfelddel beszélgetve Vértessy történelmi ismeretei elégtelennek bizonyulnak a filozófiából doktorált újonc előtt:

Vértessy: [...] És kérem, mit csinál egy filozófus egész nap? Merthogy az embernek kell, hogy legyen valami elfoglaltsága, hacsak nem nemesember véletlenül.

Karfeld: Éppen Karthágó bukásáról írok egy munkát.

Vértessy [meglepetten]: Mikor bukott el, kérem?

Huber [bizalmasan Vértessyhez]: Már igen régen, százados úr. Ne kérdezzen többet. Kinevetik az újoncok. (Buchbinder 1899: 74)

Karfeld alakjában a művelt polgár emelkedik be a cselekmény terébe, aki a tartalékos tiszti rang megszerzése felé teszi meg első lépéseit a kiképzésen. Az egyéves önkéntesség intézménye az 1868-as hadseregreformot követően lehetővé tette, hogy középfokú végzettséget szerzett újoncok három helyett csupán egy évet szolgáljanak. Kiváltságaik közé tartozott, hogy csak az egyéves önkénteseket vehették fel tartalékos tiszti iskolába, az önkéntessége leteltétől számított néhány éven belül pedig hadapród őrmesterből tartalékos hadnaggyá válhatott. Ezt követően pedig, ha a tartalékos úgy kívánta, egy tanfolyam elvégzése után hivatásos tisztté léphetett elő. Amennyiben pedig megmaradt tartalékosnak, visszatérhetett polgári foglalkozása üzéséhez. Az

egyéves önkéntesség bevezetésével vonzóvá akarták tenni a tiszti karriert a művelt polgári rétegek számára, ami egyúttal enyhítette a korábbi időszakban fennálló tiszthiányt. A tisztikar és a polgárság összeolvadása ennél a csoportnál érhető a leginkább tetten (Deák 1993: 116).

A bécsi közönség percepciójához alkalmazkodik a Buchbinder által megalkotott hadsereg-metszetnek nemcsak a társadalmi, hanem az etnikai összetétele is. A tisztek, altisztek és közkatonák között a német és magyar nemzeten kívül felbukkan még egy lengyel őrvezető, illetve egy zsidó újonc közkatona is. Ebből a szempontból Herczeg darabjától, amelyben egy Bécshez hasonló multikulturális környezetben, a Bánságban csupán magyar tisztek vonulnak fel, Buchbinder jelentősen eltér. Míg Herczeg alapvetően a tisztikar társadalmi helyzetét érintő problémára reflektál a darabjában, Buchbinder bohózata – amely mellőzi a társadalomkritikai hangvételt – a felszíni hitelesség érdekében a hadsereg egészének mikrostruktúráját emeli be a műbe, amely visszatükrözi a néző hétköznapi tapasztalatait az etnikailag heterogén Bécsben. Ugyanakkor, mint korábban láthattuk, a hitelesség igénye már nem érhető tetten a darab mélyebb rétegeiben, a cselekmény alapsémája továbbra is a polgári értékrendre és viselkedésmintákra épül. A fent elemzett példák alapján tehát azt mondhatjuk, hogy Buchbinder harmadik százada uniformisba bújtatott polgárokból áll, egyedül Julie és Vértessy képviselik hitelesen a katonai viselkedésmintákat. Hogy a korszak sajátosságaiból adódóan tisztikar és polgárság soha nem látott mértékben keveredett egymással, hogy a tisztikar viselkedési mintákat, ideálképeket vesz át a polgárságtól, és hogy mindez Buchbinder darabjában tetten érhető, azzal magyarázható, hogy Buchbinder minél erősebben közelítette a darab cselekményét a közönségét alkotó bécsi közép- és kispolgár mindennapi tapasztalatához. A Schwank műfaji jellegzetességéből adódóan pedig éppen ez a mindennapi polgári tapasztalat alkotta a befogadók elvárási horizontját.

Vértessy figurája esetében az etnikum meghatározóbbnak mutatkozik, mint tiszt volta, amely szintén megerősíti a polgári logika érvényesülését a darabban. Mind a százados egyes megnyilatkozásai, mind a rendezői utasításokban és a fiatalabb tisztek megszólalásaiban megjelenő jellemvonások egy éppen nem nacionalista, de öntudatos magyar nemes képét alkotják meg. Egyetlen megszólalása idézhető csupán, amelynek érvkészlete a nacionalista diskurzushoz köthető: „Mindez azért, mert a magyar huszárszázadomat németekkel töltik fel. Az egész századom germanizálva lett, az egész házam germanizálva lett. A saját lányom ízig-vérig sváb lány” (Buchbinder 1899: 12). Ha a hivatásos tisztek életútját és szocializációját tüzetesebben megvizsgáljuk, azt kell látnunk, hogy a többnyire tízéves korában a szülői házat elhagyó és a Monarchia különböző szegleteiben hadapródiskolában nevelkedő, majd a birodalom legkülönbözőbb pontjain szolgáló tiszteknek nem volt lehetőségük a nemzetiségi

identitásuk kibontakoztatására. Deák István egyenesen azt állítja, hogy a közös hadsereg legtöbb tisztjének valójában nem volt nemzetisége. Szocializációjuk során beléjük nevelték, hogy nem méltó nemzeti érzelmeket táplálni egy, a nemzetiségek felett álló intézmény képviselőjéhez, vagy hogy ez egyenesen árulásnak minősül (Deák 1993: 231).

Mindehhez kapcsolódik még a nyelvhasználat kérdése. Vértessy a rendezői utasítás szerint magyar akcentussal beszél, megnyilatkozásaiban többször, akaratlanul előbukik magyar anyanyelve, felindulásában a „teremtette”, szorongatottságában az „istenem, istenem” indulatszavakkal reagál, olykor pedig nem jut eszébe németül a keresett szó (Buchbinder 1899: 6, 58, 64, 79). Ezen a ponton is megbicsaklik a tisztábrázolás hitelessége, ugyanis a hivatásos tisztek a hadapródiskolába kerülésüktől kezdve német nyelvű képzést kaptak, egymás közt németül érintkeztek, a legmagabiztosabban német nyelven tudták kifejezni magukat (Scheer 2018: 165).

Mindez arra enged következtetni, hogy Vértessy és huszárijai a bécsi közönség magyarság-sztereotípiáit hivatottak felidézni. Ez a törekvés rekonstruálható a darab korabeli kritikáiból is. Buchbindert több oldalról érte kritika a hadsereg ábrázolásának átgondolatlanságáért, hiteltelenségéért (J.R.L. 1899: 12; Danzer 1899: 4; N.N. 1900: 14), ahogyan az többek között a szórakoztató irodalmi, művészeti és társasági hetilap, a *Wiener Salonblatt* (N.N. 1870: 8) hasábjain is megfogalmazódik: „A szerző szemlátomást egyáltalán nem ismeri a hadseregünk lovasságának viszonyait [...]. Akármilyen jól is játszották, a darab huszártisztek plágiumának [Plagiat auf die Husarenofficiere] tetszett” (J.R.L. 1899: 12). Ugyanakkor a kritikusok figyelme, különösen Vértessy jellemzésekor, áttolódott a magyarságát reprezentáló tulajdonságaira, mint a darabban alkalmazott „német–magyar zsargonra” (N.N. 1900: 14). A *Badener Zeitung* regionális hetilap szerzője Buchbinder egy korábbi darabjára hivatkozva, amelyben „társadalmi állapotainkat” tette ábrázolása tárgyává, a „harmadik lovasszázad nemzetiségeinek együttállását” nevezte meg fő komikumforrásként (Talliano 1900: 5). A hetente megjelenő karikatúra- és vicclap, a *Wiener Caricaturen* írója szintén a darabban tetten érhető sokszínű nemzetiségi jelenlétet emeli ki rövid tudósításában (N.N. 1899a: 3). A huszárság mint lovas fegyvernem egyúttal előhívhatta a hagyományos magyar harcmódorhoz kötődő kulturális kódokat is; a hetente megjelenő hírlap, a *Wiener Montags-Post* kritikusa például a husárok harcmódorához hasonlította a darab szerkezetét: „Ahogyan a husárrohamoknál szokás, az első roham volt a legsikeresebb” (N.N. 1899b: 3). Alá kell húznunk azonban, hogy, ellentétben a Herczeg-dráma során elemzett, a magyar nemesség által megalkotott nemzeti önképpel, az osztrák birodalomfél magyarság-sztereotípiái nem vagy csak részben reflektáltak erre az önképre. A korabeli kritikákban is reprezentálódó sztereotípiák

alapvetően a Vormärz „magyarmániájának” [Hungaromanie] még a századfordulón is jelenlévő emlékezetéhez köthetők. A 19. század első harmadában Ausztriában meginduló gazdasági és ipari modernizáció hatására a jelentős társadalmi változásokon átmenő lakosság az agrárprofilú Magyarországra mint az érintetlen természet és az azzal harmóniában élő ember ideális világára tekintett, tehát elsősorban egy paraszti kultúrát vizionált. A magyar rendek emlékezetéhez leginkább az abszolutisztikus törekvéseknek relatív sikerrel ellenállni képes érdekérvényesítő csoport képzele tapadt, a büszke és tette kész magyar nemes képe (Csáky 1999:69).

A korabeli recepcióból ugyancsak kitűnik a darab műfaji meghatározottsága. Számos kritikus név és cím szerint említi azokat a korábbi színpadi műveket vagy egyenesen Schwankokat, amelyekből Buchbinder merített, ugyanakkor a siker alapvető mércéjeként a legtöbb esetben a szórakoztatás fokát és minőségét említik. A kiegyezés éve óta működő „demokratikus orgánus”, a *Neues Wiener Tagblatt* (Paupié 1960: 150) szerzője számba veszi, melyek a darab hagyománykövető, illetve eredeti mozzanatai:

A bohózat [Schwank] lényegi alakja „Gábor százados”, egy jólelkű figura, ugyanakkor egy folyton kérkedő, öreg harcos. Maga a figura nem ismeretlen a számunkra. Ahogyan a katonaként érző leánya sem! [...] Az, hogy az anyós-problematikát a túráradó gyengédség oldaláról göngyölíti fel, mindenesetre egy eredeti ötlet Buchbindertől! (N.N. 1899c: 8)

Az irodalmi- és színikritikákat is közlő vicclap, a *Der Humorist* cikkírója, a nemi szerepek műfajra jellemző sematikus felosztása mellett reflektál a *Die dritte Escadron* katonai és polgári miliőt ellentmondásosan egybejátszó cselekményére is:

[Buchbinder] harmadik lovasszázada egy sereg mókás huszárból áll, akiket szüntelen egyik asszonyszoknya mögül a másik mögé úz a katonai szigor, valamint jól megválogatott, tűzről pattant leányokból, akiknek különösen jól áll az uniformis. A csekély cselekmény alapjául a kaszárnnyak gazdag nyüzsgése szolgál a szalonban, illetve a szalonoké a kaszárnnyában. (Golz 1899: 2)

Buchbinder alapvetően a nyilvános diskurzusból készen vett sztereotípiákat mozgósított mind az egyetlen hangsúlyos magyar figura, mind a katonai miliő ábrázolásához. Társadalomkritikai jelentésalkotásra éppen a műfajból és annak szükségszerű sematikusságából kifolyóan nem törekedett. Ezzel szemben Herczeg esetében a recepcióban hangsúlyos szerepet kapott *Adolovai nábob leánya* újszerűsége, amely „a katona élet” (N.N. 1893a: 173), szorosabb értelemben véve a közös hadsereg tiszt világnak ábrázolásában állt. A magyar birodalomfélben ugyanis az 1890-es években vált először a közös hadsereg tisztje irodalmi alkotás főhőisévé (Hajdu 1999: 20). A kormánypárti, Jókai által szerkesztett *Nemzet* (Buzinkay) tárcaírója a miliőábrázolást emeli ki a darab legsikerültebb pontjaként: „De legjobb benne a katonai légkör képe, mely meglepő újszerűségével és tetszetős realisztikájával hatalmasan

ragadja meg és mindvégig fogva is tartja a néző lelkét. Ebben Herczeg eredeti” (Keszler 1893: 5). Tiszt és dzsentri egzisztenciális szorongatottságai és a társadalomkritikai éllel ábrázolt kollektív viselkedésmintáik a kortárs értelmezők előtt is párhuzamba kerültek. Ugyancsak a *Nemzet* kritikus, Keszler József racionális cselekedetként értékeli Tarján házasságtól való visszatáncolását: „Tarján pedig egy heves vérű és könnyű lelkű katonatiszt, ki szeretett volna gazdagon házasodni, de ki nem megy fejje a falnak, mikor látja, hogy ez lehetetlen” (Keszler 1893: 5). Tarján elhatározását, hogy megválnak tiszti rangjától, és altisztként kéri meg Vilma kezét, hogy felszabaduljon a kaució kötelezettsége alól, „az atillán esett folt kitisztítása”-ként értelmezte a *Fővárosi Lapok* cikkírója (N.N. 1893b: 591). A magyar parlamenti felszólalásokat és eseményeket pontosan követő „társadalmi-irodalmi-művészeti hetilap”, a *Magyar Génusz* (Borostyán 1892: 2) kritikus kiemelte a becsülethez való görcsös ragaszkodást mint a lélekrajz jellegzetességét mind Vilmánál, „kinek nagy szive, nagy lelke, de még nagyobb *önérzete* van”, mind Tarjánnál, aki „meg tud halni a becsületért, de, ha életben marad, azt akarja, hogy gentlemannek tartsák; [...] a szó párbajképes értelmében” (N.N. 1893a: 173).

A két darab kapcsán láthattuk, hogy a Buchbinder-féle adaptáció részben eltérő társadalmi-gazdasági kontextusából, részben a műfaji hagyomány implikációiból adódóan merőben eltérő kulturális kódokat mozgat, mint *A dolovai nábob leánya*. Milyen implikációk tárhatók fel a két darab viszonyából kiindulva a Monarchia kulturális diffúziójának működésére vonatkozóan?

5. Értelmezhető és értelmezhetetlen kulturális kódok. A kulturális diffúzió működése

A kulturális diffúzió működésének leírásához érdemes visszacsatolnunk a tanulmány kultúra-fogalmához, amely Csáky után a kultúrát olyan nyitott kommunikációs térként képzei el, amelyben az észlelés, felhasználás és elsajátítás kollektív folyamatai dinamikusan érvényesülnek (Csáky 2010: 101). Az esettanulmány során feltárt dramaturgiai és tematikus eltérések olyan kulturális kódokra, szimbólumokra vezethetők vissza, amelyek csak az egyik vagy másik vizsgált közönség számára értelmezhetők. A kiinduló kulturális produktum, Herczeg darabja azonban olyan jelrendszert is mozgat, amely értelmezhető a bécsi, más társadalmi összetételű közönség számára. Buchbinder ezekre a kódokra alapozott, ezek funkciójának és jelentőségének megváltoztatásával tette befogadhatóvá adaptációját a bécsi közönség számára.

A Csáky által felvetett episztemológiai problémát (2010: 105) a kulturális transzferkutatásban az *histoire croisée* módszertani irányzatának kidolgozói tematizálták és kísérelték meg feloldani. Az irányzat alapvető célkitűzése „kiutat találni a történelmi komparatiztika és a transzferkutatás végsősoron steril ütköztetéséből” (Werner 2005: 95). Érdemes azonban

kiemelnünk, hogy az *histoire croisée* és a kulturális transzferkutatás elméletének kidolgozói részben azonosak. Michel Espagne és Michael Werner, akiket a kulturális transzferkutatás programjának kidolgozóiként tartanak számon (Espagne/Werner 2004: 254–282), az interkulturális átadás elméletét az addig dominánsnak számító diffúzionista felfogás felváltásának céljából fogalmazták meg. A diffúzionista megközelítés meghatározott kulturális elemek, szimbólumok sporadikus szétterjedését vizsgálja egy adott területi vagy kulturális egység mint kiindulópont felől. Matthias Middell szerint a diffúzionista felfogás sokszor vált eszközzé a kiindulópontként meghatározott kultúra teleologikus felsőbbrendűségének bizonyítására tett kísérletek során (Middell 2016). Werner és Espagne ezzel szemben az idegen kulturális elemek és szimbólumok befogadási folyamatának belső dinamikáját helyezi a vizsgálat középpontjába (Middell 2016). Matthias Middell „aktív, különböző közvetítőcsoportok által érvényesülő elsajátítási folyamat”-ként írja le a kulturális transzfert, „amelyet a fogadó kultúra igényei vezérelnek” (Middell 2016). Az *histoire croisée* elmélete – amelynek kidolgozói közt a fent említett Michael Werner is megjelenik – kontinuitást mutat a kulturális transzferkutatás fogalmával és elméletével, és arra vállalkozik, hogy annak vakfoltjaira reflektáljon.

Az *histoire croisée* a transzferkutatás vakfoltjait a következőkben látja: a transzferkutatás célkitűzéseinek egyike, hogy a kutatás tárgyául választott kultúra homogenitását megkérdőjelezze, és felmutassa annak heterogén jellegét. Ugyanakkor, az *histoire croisée* irányzatának képviselői szerint az adott kultúra által meghatározott fogalmiság és referenciakeret éppen gátolja a kulturális cserefolyamatok objektív leírását (Werner 2005: 99). Felvetik továbbá a Csáky által problematizált fogalomhasználat következményeit is, miszerint a transzferkutatás egyfajta „térített kultúrafogalommal” él, térbeli kulturális egységeket képez meg, ezáltal pedig határokat, határterületeket különít el. Az ilyen módon meghatározott (kulturális) tér így egyfajta objektív keretként tételeződik, amelyen belül a kulturális transzferfolyamatok az emberi közvetítés hatására végbemennek. Ez a megközelítés figyelmen kívül hagyja, hogy a kulturális transzfer folyamata „egyidejűleg számos szociális térben zajlik” (Werner 2005: 100). A fogalomhasználatához kapcsolódóan problematikusként tételeződik az eltérő kulturális beágyazottsággal rendelkező fogalmak – például állam, civilizáció, polgári egzisztencia – egymásnak való megfeleltetése és összeegyeztetése is a transzferkutatásban (Werner 2005: 101).

Az *histoire croisée* a kulturális transzferjelenségek vizsgálatakor a kereszteződés mozzanatára helyezi a hangsúlyt. A keresztezések metszéspontokat hoznak létre, amelyekben „a jelenlévő elemeket különböző mértékben befolyásoló események következhetnek be, azok ellenálló

képességétől, áteresztő képességétől vagy képlékenységtől, illetve környezetétől függően” (Werner/Zimmermann 2007: 12). A köztes térként értett metszéspont tételezése egybevág az érvelésem során mozgatott dinamikus kultúrafogalommal. A dinamikus megközelítés tetten érhető az összehasonlítás mozzanatában is, minthogy a kutatás tárgyait nem pusztán egymáshoz való viszonyuk feltárása érdekében helyezi egymás mellé, hanem azok kölcsönhatásaira, egymásra hatására fókuszál. Az *histoire croisée* továbbá figyelembe veszi a kölcsönhatások szélesebb hatókörét is, és vizsgálata tárgyává teszi a kölcsönhatásban részt vett elemek kihatását közvetlen környezetükre. A kölcsönhatások jellegéből fakadóan szakít a transzferkutatás lineáris, leíró hagyományával, és előtérbe helyezi a kölcsönösség, az oda-visszahatás mozzanatát (Werner/Zimmermann 2007: 11–13).

A kulturális diffúzió modellje a kulturális átadás dinamikus, kölcsönös viszonyának tételezésében kapcsolódik az *histoire croisée* elméleti keretéhez, ugyanakkor a diffúzió fogalma a fent bemutatott keretrendszer által figyelmen kívül hagyott „összevegyülés” [intermixing] (Werner/Zimmermann 2007: 13) jelenségére fókuszál. Az összevegyülés folyamatának vizsgálata során annak az összevegyült elemekre gyakorolt hatása kerül a középpontba: „a hibridizáció eredményének (a keresztezetteknek a) sajátosságát hangsúlyozza, és túlmutat az eredeti elemeken, a közeledés előzetesen azonosított résztvevő entitásain” (Werner/Zimmermann 2007: 13). Az alábbiak során két, egyirányú diffúz folyamat kerül leírásra, ugyanakkor a két, eltérő kulturális szintéren, eltérő irányban lejátszódó összevegyülés egymás utáni bemutatása hivatott leképezni az Osztrák–Magyar Monarchián belül zajló, változatos kulturális átadási folyamatokat.

A kémia tudományából átvett „diffúzió” fogalma, amely a Bárczi–Ország-féle értelmező szótár szerint az érintkező anyagok külső hatás nélküli keveredését írja le, rávetíthető a folyamat egyes lépéseire. Szükséges azonban megemlítenünk, hogy a fogalmat a néprajztudomány, valamint a kulturális antropológia is alkalmazza, mégpedig a „kultúrelem(ek)nek, -jelenség(ek)nek egyik helyről a másikra történő elterjedése, szétszóródása” esetében (Ittész 2016: 68–69). A kulturális antropológia egyik iskolájaként számon tartott kulturális diffúzionizmus az egyes kultúrelemek térbeli szétterjedésének földrajzi határai alapján kultúrköröket határoz meg, amelyeken belül a kulturális átadás irányait és módjait vizsgálja (Kisdi 2012: 74–75). Jelen tanulmány annyiban határolódik el a kulturális antropológia, illetve a néprajztudomány által használt fogalomtól, hogy a kulturális átadásnak egy mikroszintű perspektíváját kínálja fel, ezáltal vizsgálatának fókuszpontja maguknak az egyes kulturális elemek transzformációs fázisaira esik. Ennek érdekében érdemes visszalépni a kémia

tudományából ismert fogalomhasználathoz, hogy a fogalom által implikált folyamatlépések a kulturális átadás folyamatára is alkalmazhatókká váljanak.

A kulturális diffúzió jelensége tehát a következőképp írható le. A kiinduló kommunikációs térben létrejövő kulturális termék a saját társadalmi-politikai kontextusában értelmezhető kódokat termel. Ezek egy része eltérő kommunikációs térben értelmezhetetlen marad, azonban megalkotható a jeleknek egy mindkét fél által értelmezhető közös halmaza, amely paradigmatis, transznacionális jelenségek (pl. ipari-gazdasági modernizáció, urbanizáció, multikulturalitás) folyamanyaként jön létre. A fogadó kommunikációs térben előálló kulturális produktum ezen közös jelekre alapoz, amelyekhez hozzárendeli a saját kommunikációs közegében értelmezhető jeleket.

A jelenség az esettanulmányon keresztül szemléltetve a következő. *A dolovai nábob leánya* gentry- és tisztrepresentációja a magyar nemesség által előállított és formált nemzeti önképre épül. Mint láthattuk, a bécsi közönség sztereotípiái a magyar nemesi rendről egy történelmi habitusból eredő jellemvonásokból táplálkoznak, a magyar nemesi lélektan és magatartásnorma legitim önértelmezései ebben az összefüggésben rejtve maradnak. Merlin báró alakjában azonban megjelenik a bécsi színházlátogató közönség javának értékrendje és habitusa. Buchbinder a polgári normarendszert a műfajváltással drámája cselekményalakító erejévé teszi meg, amely Herczegnél csupán egyetlen figurában volt tetten érhető. A két mű tisztképe is ennek megfelelően módosul. Míg a huszárok *A dolovai nábob leányában* a gentry-réteggel párhuzamba állítva nemesi mivoltukban kapnak jelentőséget, addig a Schwank alapsémáját követő *Die dritte Escadron* harmadik századának fő funkciója a magyarságsztereotípiák előhívása lesz. Ezzel magyarázható, hogy Herczeg a tiszt és gentry-rétegek egzisztenciális szorongatottságának párhuzamba állításához a tiszt presztíz válságához köthető problémakört, jelesül a kaució kérdését választja fő tematikus elemként. Ezzel szemben Buchbinder a polgári dráma cselekményében, részben a műfaji sajátosságoknak köszönhetően, részben a kis- és középpolgárság számára ismerős figurák (pl. az egyéves önkéntes) szerepeltetésével a polgárosuló, presztízse fénykorát élő tisztikart ábrázolja.

Buchbinder a katonai témát feldolgozó Herczeg-darabban felfedezhette azt a színházi hagyományt, amely a bécsi színpadokon már az 1860-as évektől a komikus színház kedvelt alakjává tette a katonát (Hajdu 1999: 20). A Raimundtheater profitorientált repertoáralakításához igazodva Buchbinder Herczeg darabjának katonai miliójét hozzáigazította a már rögzült bécsi hagyományhoz, ami megkövetelte a műfajváltást. A Schwank rögzült sémájához való ragaszkodás eleve kizárta, hogy a *Die dritte Escadron* társadalomkritikai jelentésréteget hordozzon.

A dolovai nábob leányának társadalomkritikai igénye egyrésről a műfajválasztásban, másrésről a magyar színpadon hagyományok nélkül álló, a közös hadsereget középpontba emelő témaválasztásban érhető tetten. A darab ellen a politikai diskurzusban elhangzó érv, mely szerint a közös hadsereget nem lenne szabad káros intézményként a színpadon ábrázolni (Herczeg 1985: 262), rávilágít a hadsereg skizofrén megítélésére a magyar birodalomfél nyilvános diskurzusában. A lovaskatona, a huszár a magyar (nemesi) önkép szervesült eleme, ugyanakkor a kiegyezést követő magyar politikai diskurzusban az ellenzék folyamatos elmarasztalásban részesíti a közös hadsereg intézményét, amikor a germanizáló törekvések esszenciális példajaként állítja be. Ez azt is jelentette, hogy az 1880-as évekre a cs. és kir. hadseregben szolgáló tisztek 14%-át kiadó magyar tisztek (Hajdu 1999: 107) ezen tabusított kategóriába kerültek, és negatív megítélés alá estek a közvélemény szemében. Érdekes módon a hadsereg kettős megítélésének mindkét vonatkozása előfordul Buchbinder darabjában. Vértessy megformálásában épít a nemesi származású magyar lovaskatona sztereotípiájára, amely a bécsi közönség kollektív emlékezetében is élénken él, ha csak a magyar nemesi rend Mária Teréziának tett felajánlására vagy az 1848-49-es szabadságharcra gondolunk (Csáky 2010: 79). Ugyanakkor a bécsi közvélemény előtt sem ismeretlen magyar ellenzéki retorika is megjelenik Vértessynek egyetlen, korábban idézett megszólalásában a hadsereg germanizáló törekvéséről. Buchbinder azonban nem a magyar nemesi önkép autosztereotípiái mentén építette tovább a százados figuráját, hanem a bécsi közönség számára a Vormärz időszakából még jelenlévő, természetközeli és a konvenciók által kevésbé kötött magyar nép sztereotípiái mentén.

6. A sajtó szerepe a kulturális diffúzió működésében a két birodalomfél között

Az úgy harmadik aktora, nevezetesen Karl Kraus szerepének a kontextualizálása kapcsán feltárhatóvá válik a sajtó mint mediális közeg szerepe a két birodalomfél közötti kulturális diffúzió működésében. Csáky a századfordulón a Monarchiában működő szerkesztőségek jelentőségét abban látja, hogy „intellektuális csomópontot” biztosítottak „eltérő kommunikációs terekből érkező személyiségek” számára (2010: 157). Ehhez az intellektuális „összjátékhoz” (2010: 157) különösen termékeny időszaknak bizonyult a két vizsgált darab bemutatásának évtizede: a századfordulón a Monarchia társadalmának ütemes növekedése, illetve az analfabetizmus visszaszorulása kiapadhatatlan mennyiségű új sajtótermék-fogyasztót biztosított az újonnan induló lapok számára. Emellett a korszakban – nem lévén még komolyan elterjedt, egyéb alternatíva – a nyilvános diskurzusban szinte kizárólagos helyet foglaltak el a különféle sajtótermékek a tájékoztatás és véleményformálás terén (Lukács 2018: 219). A

növekvő igénnyel, illetve az új szerzői jogi törvény megszületésével párhuzamosan a vizsgált időszakra felülvizsgálták a nagymértékű folyóirat-alapítást gátló jogi szabályozásokat is. 1874-ben az osztrák birodalomfélben megszüntették az apróhirdetéseket sújtó adót, 1899-ben pedig eltörölték az „újságpecsétet” [Zeitungsstempel], amely az egyes lapszámokra vonatkozó adó megfizetését jelezte az adott szám első oldalán. Az ezáltal a lapkiadó vállalkozóknál maradó összeget legtöbb esetben az adott lap esztétikai profiljának kialakítására fordították. 1894-ben megújították a sajtótörvényt, amely felszámolta a kaució kötelezettségét az újonnan indítandó lapok esetében, illetve jelentősen megkönnyítette a sajtótermékek belföldi terjesztését (Paupié 1960: 12–14).

A közösségi vélemény- és ízlésformálás, amely a korabeli sajtó egyik legfőbb funkciója volt (Timms 1999: 55), eltérő ideológia hangsúlyokkal zajlott Bécsben és Budapesten. Az osztrák birodalomfél fővárosában a nemzetközi sajtó alapjait a liberális gazdasági forma kibontakozása és ezzel párhuzamosan a közlekedési úthálózat kiépítése teremtette meg. Bizonyos, a kormányzattal függési viszonyban nem álló csoportok – főként a nagypolgárság – szélesebb körben férhetett hozzá a kibontakozó lehetőségekhez, így a liberalizmus volt az, amely biztosította a bécsi központú nemzetközi sajtóorgánumokat létrehozó vállalkozók politikai és gazdasági kötetlenségét (Paupié 1960: 132). Az „osztrák liberális sajtó” megnevezés ugyanakkor nem jelöl egy egységes ideológiai bázissal rendelkező sajtóorgánum-csoportot; Kurt Paupié abban látja ennek a politikai irányzatnak a gyengéjét, hogy annyi alirányzatot és részlegesen kapcsolódó gondolkodási áramlatot foglalt magába, hogy az ellehetetlenítette az egység megkonstruálását. Így olvaszthatta magába a „liberális sajtó” a centralista, föderalista, demokrata, konzervatív, balliberális vagy szélsőségesen kapitalista profilú orgánumokat (1960: 132). Paupié szerint a következőképpen érdemes megvonnunk a liberális sajtó fogalomkörét:

Összességében azt mondhatjuk, hogy a liberalizmus a polgárságot – mindenekelőtt a nagypolgárságot – képviselte annak kifejezett individualizmusával és divergáló irányzataival, amely antiklerikális és filozemita irányzatokat és tendenciákat egyesített és juttatott kifejezésre egy sor sajtóorgánumban, amelyeket összegzően liberális sajtónak nevezünk. (1960: 132)

Mindeközben a magyar birodalomfélben, ahogy John Lukács is kiemeli, az éppen kialakuló bulvársajtón kívül a sajtóorgánumok jelentős része átpolitizálódott a századfordulóra (Lukács 2018: 220). A nagyhírű liberális napilapok, mint a *Pesti Napló*, a *Pesti Hirlap*, a *Budapesti Napló* vagy a *Budapesti Hirlap*, veszítettek korábbi jelentőségükből. Ezzel szemben a századfordulós Budapesten működő 22 napilap, ami számszerűen több a bécsi felhozatalnál, javarészt a nacionalista politikai retorikát tette magáévá. John Lukács károsnak tartja azt a tendenciát, hogy a jelzett időszakban minden második magyar sajtóterméket Budapesten

nyomtatták, minthogy a különböző politikai pártok és csoportosulások érdekeit tükrözni kezdő napi- és hetilapokra komoly befolyással volt a magyar parlamenti retorika (Lukács 2018: 220). Ugyanakkor, Csáky érvelését követve, a bécsi és budapesti kommunikációs térben megjelenő ellentétes politikai argumentációk ellenére a két tér sajtó által reprezentált nyilvános diskurzusa korántsem hagyta figyelmen kívül a másik birodalomfél diskurzusainak alakulását (2010: 180). Bécsben a legtöbb kávéházban forgatni lehetett magyar sajtótermékeket (2010: 180), Budapesten pedig közel ötven német periodika volt hozzáférhető (Johnston 1972: 351). A két kommunikációs tér eltérő diszkurzív keretei, de reprezentánsainak folyamatos jelenléte egymás terében a kulturális kódok homogenizációjához járulhattak hozzá, amely jelenség a továbbiakban a fentebb bevont színikritikák alapján kerül tárgyalásra. Minthogy *A dolovai nábob leányára*, illetve a *Die dritte Escadron*ra vonatkozó kritikák közül csak az utóbbiak tematizálják az idegenség, az eltérő kommunikációs térből érkező kódok jelenségét, így a továbbiakban ezen szövegek szolgálnak a közelebbi vizsgálat alapjául.

A vizsgálatba bevont színikritikák, ahogyan fentebb láttuk, interpretációt nyújtanak Buchbinder darabjához, illetve annak szereplőit különféle szempontok, például a hitelesség vagy a szellemesség szerint értelmezik. Ez az interpretáció másodlagos, ha tekintetbe vesszük, hogy Buchbinder darabja maga is Herczeg színművének egyik interpretációja, méghozzá egy olyan szerző értelmezése, aki mind a magyar, mind az osztrák birodalomfél kommunikációs terében otthonosan mozgott. Továbbá maguk a színészek is a Buchbinder által megírt figurák interpretációit nyújtják a színpadi ábrázolás során. Amennyiben a színikritikák hasonlóan értelmezik az *idegent* reprezentáló, más kommunikációs térből átemelt figura hitelességét, a hitelesség fokmérőjeként választott szempontok hozzájárulhatnak az *idegen* attribuálásához, illetve elhelyezéséhez a fogadó kommunikációs térben. Ennek értelmében a színikritika mint zornalisztikai műfaj, illetve tágabb értelemben véve a sajtó működése, kialakítva és hozzárendelve az uralkodó attribútumokat egy fogadott kulturális kódhoz a nyilvános diskurzusban, elősegíti a kiinduló kommunikációs térből származó kulturális kódok értelmezésének homogenizációját.

A *Die dritte Escadron*ról megjelent színikritikákban ismét az *idegent* reprezentáló Vértessy százados alakját értelmező mozzanatokot kell megvizsgálnunk, ezúttal a magyarokról alkotott homogén kép felé mutató elemeket középpontba állítva. Meg kell említenünk, hogy a kritikusok a darab korábban is említett valószerűtlenségével szemben legtöbb esetben a Vértessy alakító Wilhelm Thaller bravúros játékát emelik ki, amelynek segítségével a huszárszázados figurája hitelesként tűnhetett fel a „lehetetlen” cselekmény során (J.R.L. 1899: 12; Danzer 1899: 4; N.N. 1900: 14). Vértessy alakjával kapcsolatban a kritikákban leggyakrabban előforduló jelző a

jóindulatú, jólelkű [guttmütig], amely a legtöbb esetben magyarázatként áll a százados negatív tulajdonságainak felsorolása után. A nemcsak az Osztrák–Magyar Monarchia összes haderejét, hanem egyúttal az „társadalom előkelő és művelt rétegeit” megszólító katonai hetilap, a *Danzers Armee-Zeitung* (Danzer 1896: 2) kritikusa „harapós kedvű, de jóindulatú” figuraként írja le a századost (Danzer 1899: 4). Az 1860-as évek elején alapított mérsékelt liberális hetilap, a *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* (Paupié 1960: 199–200) szerzője szintén hasonló ábrázolásmódot alkalmaz: „A magyar huszárszázados, egy könnyelmű, de alapjában véve jólelkű öreg harcos, Thaller úrban olyan értelmezőre talált, aki a már önmagában derűs figurát nem karikírozta túl, hanem megelégedett annak élethű megformálásával” (N.N. 1899d: 3). A *Neues Wiener Tagblatt* „Gábor századost” a darab „lényegi alakja”-ként értékeli, aki „egy jólelkű figura, ugyanakkor egy folyton kérkedő öreg harcos [Haudegen]” (N.N. 1899c: 8). Mindezek mellett a *Wiener Montags-Post* kritikusa a „magyar Vértessy százados”-ban azt a becsületféltő magatartást emeli ki, amelyet *A dolovai nábob leánya* is tematizál, mind a tiszti, mind a gentry-réteg vonatkozásában: „a veje oldalán harcol, hogy a harmadik század jó hírnevét megóvjá” (N.N. 1899b: 3).

A kritikákban egy irányba mutató attribútumok tehát egy *jólelkű*, ugyanakkor hirtelenharagú, könnyed erkölcsű [*könnyelmű*], kérkedő, a becsületére sokat adó magyar nemes figuráját rajzolják ki, akire a szerzők két ízben is alkalmazzák a *Haudegen* kifejezést, amely egyaránt vonatkozhat „idősebb, harcban járatos, rámenős katonára, harcosra”, valamint „harcias, határozott férfire” (Duden). Mindezen attribútumok a nyilvánosság terében létező több, ellentétes értéktöltetű kodifikált magyarság-sztereotípiák közül egy alapvetően pozitív, az irodalmi hagyományban is jelenlévő magyar-kép szerint homogenizálják a *Die dritte Escadron idegen* figurájának értelmezését a nyilvános diskurzusban. A Kerekes Gábor által osztrák irodalmi művekben összegyűjtött magyarságsztereotípiák közül a kritikák alapján azon pozitív töltetűek aktiválódnak a bohózat kapcsán, mint az életvidám, vigadni tudó magyar ember vagy az előkelő származású, tapasztalt, bátor katona típusai (Kerekes 2008: 282).

Az ügy harmadik aktora, Karl Kraus által képviselt sajtóorgánium ugyanakkor, ahogyan az a folyóirat kiterjedt recepciójában is gyakran megfogalmazódik (Kohn 1966: 24; Stieg 2022: 105, 107; Timms 1999: 64–65), mind célkitűzésében, mind alkalmazott stratégiáiban ellenáll a korabeli sajtóorgánumokra létrejött kategóriákba való besorolásnak. Ennélfogva a kulturális diffúzió jelenségében betöltött szerepe is módosul a korábban felvázoltakhoz képest.

Kraus szatirikus hangvételű folyóírata, a *Fackel* [Fáklya] 1899-ben jelent meg először, mintegy a mindössze huszonöt éves újságíró válaszként az olyan jelentős napilapokkal szerzett tapasztalatokra, mint a *Neue Freie Presse* (Stockhammer 2022: 203, Millner 2022: 271). A

legalapvetőbb különbség, amely megteremtette a *Fackel* eltérő és, mint később látni fogjuk, felettes pozícióját más bécsi sajtóorgánumokhoz képest, az a piaci szempontoktól való teljes függetlensége volt (Timms 1999: 65). Kraus bíráló szerepének etikai alapját az anyagi függetlensége jelentette, amelyet jómódú papírgyáros családja biztosított számára (Prager/Ganahl 2022: 2). Ugyanakkor Edward Timms szerint ez a függetlenség egyúttal izolációval, hosszú távon pedig hatástalansággal járt együtt (1999: 65), hiszen Kraus egymaga folytatott szatirikus hangvételű párbeszédet a beláthatatlan kiterjedésű bécsi napisajttal, azonban a *Fackel* és Kraus személye, éppen a bíráló, kipellengérező megnyilvánulások miatt, hallgatás tárgya volt a bécsi szerkesztőségekben (Stieg 2022: 105).

Kurt Krolop elemzése szerint a *Fackel* történetében felrajzolható egy ív, amelyet a lap programjának, illetve ábrázolásmódjainak időnkénti módosulása ad ki. Krolop az 1899–1904 közé eső fázist a *Fackel* „Kampfblatt”-korszakának nevezi, amelynek legfőbb karakterisztikuma a főszerkesztő Kraus totális elzárkózása bármely vélemény vagy csoportérdek képviselőjétől. A „harcot” pedig a politikai, gazdasági, kulturális életben tetten érhető korrupció ellen hirdette meg (Stieg 2022: 114–115). Edward Timms szerint ugyanakkor ez a „harc” nem abban állt, hogy Kraus

direkt kommentáljon politikai eseményeket, hanem az ideológia és eredménye közötti diszkrépanciát kívánta ábrázolni. [...] Nemcsak tartózkodott minden ideológiai szövetkezéstől, hanem annak mindenkori formájában támadta azokat: a liberalizmust, a klerikalizmust, a cionizmust és az antiszemizmust, a német egység gondolatát és a pánszlávizmust, a doktriner szocialistákat és a pénzsóvár kapitalistákat. (Timms 1999: 75, 66)

Ennek megfelelően a folyóirat indulásától kezdve az „ideologikus gondolkodás nyelve” a támadások keresztüzében állt a *Fackel* hasábjain (Timms 1999: 71), amelyet Kraus szemében a napisajtó által agyonhasznált sablon, közhely, a „frázis” testesített meg (Stieg 2022: 109). Kraus a *Fackel* első számában a „frázis mocsarának lecsapolását” [Trockenlegung des Phrasensumpfes] hirdette meg programjaként (*Fackel* – a továbbiakban F – 1, 1–2). A frázist a szabad gondolkodás kerékkötőjeként jellemezte, amelyen keresztül az olyan, a kollektív gondolkodást befolyásosan alakító napilapok, mint a *Neue Freie Presse* – Kraus legfőbb, csaknem 4500-szor idézett célpontja – válnak Ausztria tényleges irányítóivá (Stieg 2022: 107–108). Zsurnalizmuskritikája olyan nyelvfelfogáson alapul, amely a nyelvet a gondolkodást meghatározó tényezőnek tekinti, amely ezáltal közvetett befolyással van a morálra és a politikára. Ebből az előfeltevésből kiindulva Kraus olyan nyelvhasználatot kért számon a napisajtó előállítóin, amely mellőzi az érzelmi telítettséget, és alapvetően tényekre támaszkodik (Pensold 2022: 293–294).

A *Fackel*ben alkalmazott módszerek, amelyek segítségével Kraus egyoldalú párbeszédbe lépett a bécsi napisajtó egyes számaival és szerzőivel, valamint amelyekkel a bécsi nyilvánosság polemikus eseményeire reflektált, operálnak ezekkel az elvárásokkal. Timms korszakolása szerint 1904-ig a *Fackel* főképp tényfeltáró munkára szorítkozott. Ugyanakkor a jelzett dátumtól kezdve előtérbe kerültek a szatirikus ábrázolásmód változatos és fantáziadús megnyilvánulásai a bécsi közélet jelentős személyiségei kapcsán (1999: 74). A *satíra* esetében, ellentétben a *polémiával*, nem az egyszeri egyén képezi a kritika tárgyát, hanem egy adott téma, amelyet a kipellengérezésre választott egyén, a szimbolikus síkra emelt bécsi közéleti szereplő testesít meg (Timms 1999: 82).

Krausnak a *Fackel*ben ugyancsak előszeretettel alkalmazott módszere volt a szó szerinti idézés, amely szintén visszavezethető a nyelvfelfogásából levezethető igényre a tényekre támaszkodó újságírói nyelv iránt. Mint ahogy azt a kortársak és a Kraus-recepció számos képviselője kiemelik, a szó szerinti idézés egyfajta „szimbolikus bírósági tárgyalás” lefolytatását reprezentálta a *Fackel* hasábjain. A középpontba állított közéleti személyiség – legtöbbször újságíró – szavainak változatlan visszaadásával elítélte önmagát, amihez Kraus nem fűzött kommentárt, a hallgatással mondván ki az ítéletet a „vádlott” nyelvileg elégtelen, avagy ideológiájában leleplezett megszólalásáról (Stieg 2022: 109–110). Ezzel a szatirikus kontextusba helyezett, szimbolikus bírósági tevékenységgel összhangban, Kraus saját személyét is szimbolikus síkra vetítette (Timms 1999: 258), a nyilvánosság lelkiismeretének megtestesüléseként pozícionálta magát, ezáltal legitimálva esztétikai és morális igazságszolgáltatató szerepét (Stieg 2022: 112).

Ugyanakkor Kraus, mint a *Fackel* hasábjain újrakonstruált figura, egyéb funkciókat is betöltött a lap korabeli recepciójában. Gerald Stieg márkajelzésként interpretálja a folyóirat egészére vetítve a *Kraus* nevet, amely egyúttal reklámértékkel is bírt. Robert Müller pedig egyenesen „Én-újságról” [Ich-Zeitung] beszél a *Fackel* kapcsán (Stieg 2022: 105). A folyóiratban megjelenő célok és módszerek, valamint a szerzői gárda végletes szűkössége alapján felmerülhet a kérdés, hogyan helyezhető el a *Fackel* az osztrák sajtóorgánumok között. Stieg a minden egyéb bécsi sajtóorgánummal való radikális szembehelyezkedése okán „anti-médiumként” aposztrofálja a *Fackelt* (Stieg 2022: 107), Caroline Kohn pedig „anti-újságíróként” hivatkozik Krausra (1966: 24). A *Fackel* ezen értelmezéseivel ellentétben, melyek a szembenállás mozzanatát hangsúlyozzák, kiemelhető a predominancia gesztusa is a folyóirat helyezése tekintetében, a *Fackel* „metasajtóként” való értelmezése. Az orgánum „meta”-jellege egyrészt Krausnak arra a módszerére vezethető vissza, ahogyan főszerkesztőként, majd később egyedüli szerzőként szemlélte az osztrák birodalomfél

sajtótermékeit, abból válogatva ki a bevonandó, esetleg szó szerint idézendő szöveghelyeket. Másrészt, a fölérendelt pozíció a sajtótermék korabeli befogadását is meghatározta. Nemcsak Kraus pozicionálta magát a szellemi élet bírójaként, hanem a kortársak is ilyen funkciót tulajdonítottak a *Fackel*nek, ahogyan erről Elias Canetti is tudósít (Stieg 2022: 109). Harmadrészt pedig, a korabeli és az ideálisnak tartott sajtónyelvre való reflexió szintén alapot szolgáltat a „metasajtó” megnevezésnek.

A Kraus és Buchbinder konfliktusokban, vitriolos megnyilvánulásokban és becsületsértési eljárásokban gazdag viszonyát mégis Kraus és a színház kapcsolata felől érdemes megközelíteni. Kraus felfogása a színház jelentőségéről a kultúra egészére nézve szorosan kapcsolódik a korabeli társadalom által őrzött és újonnan kialakított toposzokhoz, amelyek a bécsi színjátszás demokratikus jellegét, ezáltal Bécs Kulturstadt-státuszát hangsúlyozzák (Bruckmüller 1996: 311). A színpadként értett Bécs metaforájához visszanyúlva (Bruckmüller 1996: 121) Kraus a színpad és a világ kapcsolatát koncentrikus körökként képzelte el (Timms 1999: 252), amelyben a színházi kifejezésmód hivatott termométerként jelezni „az élet hőfokát” (F 391–392, 33) az adott kultúrán belül. Habár a nagyra becsüli a színjátszás szerepét, a korabeli bécsi színjátszás új tendenciáiról meglehetősen lesújtó véleménnyel volt. A piacosodó színház változásai és az azt kiszolgáló intézmények, mint a színikritika jelentőségének növekedése, Kraus szemében a kultúrája általános jelző szimptomái (Timms 1999: 252). A *Fackel* szerkesztőjének egyik legismertebb polémiája éppen egy színházi korrupciós botrány Hermann Bahr és a Deutsches Volkstheater akkori igazgatója, Emerich von Bukovics közreműködésével. Kraus feltárta a két, színházi berkekben prominens névnek számító figura közötti megállapodást, miszerint Bahr felmagasztaló kritikákkal segíti fenntartani a színház nézőszámát, cserébe új darabjai helyet kapnak a repertoárban. Az ügy bírósági eljárással és Kraus elítélésével, pénzbüntetés kiszabásával ért véget. Ugyanakkor a színháztörténeti kutatások megerősítették Kraus azon vélekedését, hogy a kritikus és drámaírói szerepkör ilyenén egybecsúszása a századfordulón valóban negatív hatással volt a korszak osztrák és német színjátszására (Timms 1999: 85–86).

Buchbinder figurájában szerencsétlen módon egyesült mindkét, Kraus által nagy hévvel támadott tendencia, amelyeket a századforduló új piaci igényei hívtak elő a kulturális térben. Az újság- és drámaíró alakját elsősorban a *Neues Wiener Journal* szenzációhajhász lapnál végzett publicisztikai, színikritikai tevékenysége (Kohn 1966: 54), másodsorban a Schwank, Posse és Volksposse műfajához kapcsolódó drámaírói munkássága miatt érték megjegyzések a *Fackel* hasábjain. Herczeg Ferenc *Emlékezéseiben* Kraus budapesti látogatását, azzal indokolja, hogy

bizonyítékokat keres B. B., *A dolovai* német adaptálója ellen. [...] A bizonyítékokra azért volna szüksége, mert B. B. följelentést tett ellene becsületsértés és rágalmazás miatt, a *Fackel* ugyanis egyebek közt azt találta írni a kollégáról, hogy darabjaival „rendszeresen be szokta rondítani a bécsi külvárosi színpadokat” (Herczeg 1985: 264).

A jelzett konfliktus forrása ugyanakkor nem egyszeri alkalom volt; a *Fackel* 1900 február végén megjelent 33. füzetében szereplő, Buchbinder által becsületsértésként értelmezett megjegyzés (F 33, 23) egyfajta attribútumként tér vissza a későbbiekben a drámaíró alakjával kapcsolatban, például a 41. füzetben: „Buchbinder úrnak, aki évről évre beszenyezi úgy Bécs, mint egyéb »idegen városok« színpadait, bizony igaza van” (F 41, 23). Az 57., illetve a 208. füzetben pedig már egyfajta *epitheton ornans*ként jelenik meg a vád, tömörített formában: „Bernhard Buchbinder úr [...] a bécsi elővárosi színpadok legaljasabb bemocskolója”, „a leghírhedtebb színházi kontár” (F 57, 26; F 208, 19). Ezen konfliktus példáján jól végigkövethető a folyamat, ahogyan Kraus a szatíra tárgyául választott közéleti személyt szimbolikus figurává emeli: először reflektál a nyilvánosság terében történt aktuális eseményre (például egy színházi bemutatóra), és egy későbbi említés során az aktualitását veszített eseményt ismét az olvasóközönség emlékezetébe idézi az adott figurához kapcsolva. Majd sűrített formában ezt az ily módon konstruált figura jelzőjévé, attribútumává emeli, amely leírja annak – Kraus szerint – legbensőbb lényegét. A jelenség ugyanakkor nem figyelhető meg ilyen tisztán a *Fackel* hasábjain, Kraus előszeretettel lép vissza az értelmezői mellékmondat használatához is, illetve változtatja a fent jelzett stratégiákat; a *Fackelt* rendszeresen követő olvasó fejében azonban a fent példaként hozott attribútumot már egy következő említés során is felidézheti, amely hozzátapad a megkonstruált figurához.

Buchbinder alakja ugyanakkor nemcsak káros esztétikai hatást keltő drámák írójaként szerepel a *Fackel* hasábjain. Kraus előszeretettel hivatkozik rá „a szaglászó”-ként [Schnüffler] (F 57, 26; F 151, 27; F 41, 23), utalva a *Neues Wiener Journal*nál végzett újságírói tevékenységére, illetve az általa írott cikkek karakterére. Az egyik legtöbbször előforduló eset, amely Buchbinder *Fackel*beli alakjához kötődik, az a kulisszatitkokat ígérő cikke, amely az ismert bécsi színésznő, Helene Odilon fürdőszobájába enged betekintést (Buchbinder 1900: 1). Ebben az esetben is megfigyelhető a nyilvánosság teréből történő tudósítás egyre szorosabb hozzárendelése Buchbinder figurájához. Kraus a *Fackel* 34. füzetében reflektál először a publicista cikkére, Buchbindert a Concordia író- és újságíróegyesület bálja kapcsán említve: „Buchbinder úr, aki nemrégiben Odilon asszony fürdőszobájáról írt esszét” (F 34, 26). A 95. füzetben már elliptikusan szerepel az esetre utaló reflexió, Buchbinder alakjához rendelve a „kulisszák körüli szaglászás” [Coulissenschnüffelei] vádját: „Ezidáig a kulisszák körüli

szaglászás gyakorlatát csupán Buchbinder, Landesberg és Stern hírhedt rubrikái ápolták, és Odilon fürdőszobájától [...] ama tény közléséig, hogy Korff úr a merev állógallérja miatt [...] furunkulust kapott” (F 95, 18–19). A 107. füzetben pedig már „a napisajtó és a vicclapok gyalázatos szaglászását” megtestesítendő kerül elő Buchbinder alakja, az Odilon-cikk példászerű említésével:

Nem véletlen, hogy ebben a tárgyban Bernhard Buchbinder neve került elő. Nem csak mint a „műfaj” tipikus képviselője, hanem mint publicista, akinek a szellemi horizontja színházi jelmezekből lett kiszabva, és akinek a rutinja a legintimebb gardróbtitkokban párját ritkítja, nem csak mint az, aki Palmay hízókurájáról épp olyan jól el tud csevegni, mint Odilon fürdőszobájáról... (F 107, 16)

A fentiekből látható, hogy Buchbinder figurája kiválóan alkalmas volt két, a nyilvános diskurzusban létrejövő új és Kraus által fenyegetőnek talált tendencia reprezentálására. Az egyik ilyen tendencia a közszereplők magánéletének, illetve általában a privát szférának a fenyegetettsége a napisajtó „szaglászói” által, ahogyan arról Kraus talán a legnyilvánvalóbban értekezett Buchbinder kapcsán a 42. füzetben: „Ez undorító, Buchbinder úr. A magánéleten, még a hirtelen befejezetten is, kívül kell, hogy maradjon a publicisztikai kíváncsiság. Semmilyen közösségi érdek nem teszi sürgetővé egy szerelmi affér fejtegetését. Hát soha nem fog alábbhagyni ez a mocskos szenzációhajhászás?” (F 42, 30) A másik tendencia pedig, amelyet Buchbinder Kraus szemében képviselt, a tehetségtelen drámaíróknak a korrupt színházi szférában való érvényesülési képessége. A 71. füzetben Kraus a fentebb említett Bahr–Bukovics-esettel állítja párhuzamba implicit módon Buchbinder működését: „A bájos Bernhard Buchbinder úr újságíró és hozzá még poéta is. Darabokat ír a Raimundtheaternek, és kritikákat is ugyanannak. Ennek ellenére nem szólhatjuk meg azért, hogy túláradóan dicsérné ezt a színpadot, épphogy elmarasztalja azt – mióta nem adják a darabjait” (F 71, 29). A *Die dritte Escadron*nak is jut hely a *Fackel* hasábjain, főképp ezen vád kontextusában, mint Buchbinder inkompetenciájának színpadi megtestesülése:

Viszont ha valaki néhány évfolyamot visszalapoz, az beláthatja, hogy a „Die dritte Eskadron”, az „Er und seine Schwester” és a „Spatz” a legtisztább népi költészet mesterművei voltak, amelyek alkotójáról sohasem feltételeznénk, hogy az olyan söpredék szintjére süllyedne, akinek van mersze a nevét adni a „48 Stunden” vagy a „Der Mameluck” színlapjához. (F 151, 27)

A kérdésre, miért állhatott Kraus érdekében feldolgozni a Herczeg–Buchbinder-affért a *Fackel* hasábjain, azzal felelhetünk, hogy Buchbindernek a már aprólékosan kidolgozott *Fackel*beli figurájához könnyen és eredményesen hozzáilleszthető lett volna a szellemi tolvajlás vádja. Buchbinder a fentebb leírt két kortünet állandó reprezentánsaként van jelen a *Fackel*ben, így alakjának továbbépítése már csak a lap felépítésének logikájából is következhet. Annál is

inkább tekinthetjük Buchbinder személyét az ügy feltárásának fő motivációjaként, minthogy Herczeg és Kraus között a vizsgált időszakban csak rövid és töredékes viszony rekonstruálható. A két író közti kapcsolatfelvétel vélhetően éppen az a levelezés (Kraus 1901: 1–5) volt, amikor Kraus a plágiumügy kapcsán felkereste Herczeget. Kraus 1901 és 1905 között keletkezett 5 levelén kívül, amelyet Herczeghez intézett (Szabó 1992: 139), a kapcsolat intenzitása Herczeg két, 1905-ben a *Fackel*-ben megjelent publicisztikájából is kikövetkeztethető.¹ Herczeg *Emlékezései* is arra engednek következtetni, hogy az ismeretség kiindulópontja az affér volt, amelyet követően néhány évig még fennmaradt a dialógus köztük: „A barátság egy neme fejlődött ki köztünk, fölváltva fölkerestük egymást Budapesten és Bécsben, és én néhány cikket írtam a *Fackel*-nak” (Herczeg 1985: 265). Ezek alapján azt mondhatjuk, hogy a két író közti munkakapcsolat 1905-ben volt a legszorosabb, ugyanakkor ezen rövid perióduson túl nem rekonstruálható a két szerző közötti kapcsolattartás. Ahogy arról sincs Herczeg *Emlékezéseinek* szubjektív elbeszélésén kívül egyéb forrásunk, miért nem kapcsolódott hozzá végül Buchbinder *Fackel*-beli figurájához a szellemi tolvajlás vádja:

Egy bécsi találkozásunk alkalmával Kraus megmondta, mi készítette hallgatásra. B. B., mikor megérezte a puskapor szagát, váratlanul megjelent a *Fackel* szerkesztőségében, és ennyit mondott csak: „Gyermekeim vannak!” Azzal meghajolt és elment. Ha nem is volt jó adaptáló, jó emberismerő volt a kolléga, mert ezzel végleg lefegyverezte ellenfelét. Nem hatotta meg, de undort keltett benne az egész dolog iránt. (Herczeg 1985: 264–265)

A *Fackel* működése a kulturális diffúzió modelljében már a sajtóterméknek az adott kommunikációs térben betöltött funkciójából kifolyólag is, amelynek leírására fentebb a *metasajtó* kifejezést ajánlottam, eltér a hagyományos, piaci logika alapján működő sajtóorgánumokétól. Ahogyan azt Buchbinder Kraus által megalkotott figuráján keresztül láthattuk, a *Fackel* is rendelkezett attribuáló funkcióval; ugyanakkor az attribuálás folyamatában jelen esetben nem az eltérő kommunikációs térből érkező jelek kaptak szerepet, hanem a legtöbb esetben Bécs kommunikációs terének ismert szereplői, véleményformálói. Kraus a *Fackel* hasábjain szisztematikusan újraattributálja a bécsi kommunikációs térben már bizonyos attribútumokkal jelenlévő szereplőket, akik valamely címük, rangjuk, származásuk vagy intellektuális eredményük kapcsán vannak jelen a nyilvánosság terében. Így például Bernhard Buchbinder szerepe, akit a bécsi külvárosi hetilapban, a *Montags-Zeitung*-ban „a Raimundtheater közönségének kedves ismerőse”-ként (N.N. 1899e: 1–2) látunk a bécsi kulturális életben, a *Fackel*-ben „a leghírhedtebb színházi kontár”-ként (F 208, 19) értelmeződik újra. A folyóirat *meta*-jellege ezen mozzanatban is tetten érhető, hiszen Kraus mintegy

¹ Vö. Herczeg, „Ranko der Held”, F 177, 17–22; „Bemerkungen zur Krise in Ungarn”, F 186, 2–13.

felülvizsgálja, felülírja az adott kommunikációs tér sajtóorgánumai által kialakított képet egyes közéleti személyiségekről.

Abban egyet kell értenünk Edward Timmsszel, hogy a *Fackel*nek ez az újraattributionáló működés módja szükségszerűen egy izolált rendszerben zajlott (1999: 65), hiszen a folyóirat nem állt termékeny párbeszédben más sajtóorgánumokkal (Kohn 1966: 74). Ugyanakkor hatása mégsem lehet elvetendő, ha csak a *Fackel* első számának közel 30 000 eladott példányára gondolunk (Timms 1999: 20), míg a *Neue Freie Presse* 1901-ben – két évvel a *Fackel* megjelenését követően – átlagosan 55 000 példányban fogyott (Paupié 1960: 144). Tehát feltételezhetjük, hogy Kraus folyóiratának olvasottsága okán a bécsi nyilvánosság terében mozgó szereplők új, legtöbbször elmarasztaló attribútumai hozzárendelődtek az egyes személyeknek a nyilvánosságban kialakított képéhez. Illetve a kulturális diffúzió szempontjából lényegesebb tényezőként felvetendő a *Fackel* széleskörű ismertsége a budapesti fiatal értelmiség körében, ahogyan azt Szabó János Gyergyai Albert memoárjára támaszkodva kimutatja (Szabó 1992: 139). Ennek alapján az affér aktorai kapcsán mindkét irányban megfigyelhető a kulturális diffúzió működése a vizsgálat tárgyául választott két kommunikációs tér között.

A következőkben leírandó kulturális diffúziós folyamat kulcspontja a szatíra mint műfaj, illetve a szatirikus irodalom funkciója a két kommunikációs térben. A bécsi nyilvánosság terében a szatíra hagyománya a kudarcos jozefinista felvilágosodás történelmi-politikai kontextusához vezet vissza, Csáky szerint „kvázi-abszolutisztikus, tekintélyelvű politikai struktúrában gyökeredzik, abban, hogy »lehetetlen vagy reménytelen a társadalmi életben cselekvően vagy hathatósan részt vállalni«” (1999: 101). A *Fackel* tehát egy olyan irodalmi hagyományba ágyazódik a maga kommunikációs terében, amelyben a politikai struktúra a társadalomkritikai megnyilvánulás kerékkötője, ezáltal a szatíra, a travesztia lesz a kritikai megnyilatkozás egyik hathatós retorikai eszköze. Csáky ezt a mozzanatot a „paródiába, a travesztiába való menekülésként” értelmezi (1999: 117).

A kiinduló és a fogadó kommunikációs tér közös halmaza a szorosabb vizsgálat tárgyává tett *Fackel*-cikkek esetében az osztrák-magyar nyilvánosság terének prominens bécsi szereplői, akik természetesen a budapesti olvasók előtt is többségében ismert alakok voltak. Ugyanakkor a *Fackel* retorikája, amely ezen egyéneket sújtotta a hasábjain, más helyi értéket képviselt a fogadó kommunikációs térben. Szalay Károly a magyar szatíra történetét felvázoló tanulmányában a következőképp tárgyalja a szatíra funkcióját a magyar irodalom történetében:

Egy-egy nemzet, népcsoport történelme során más és más mértékben veszt el a szabadságát, szenved méltánytalanságot, megaláztatást. Ugyanakkor egy népen belül is szembenállnak egymással osztályok, érdekcsoportok [...]. Mindez forrása lehet humoros vagy szatirikus, védekező vagy támadó jellegű magatartásnak, kritikai tagadásnak vagy megértő együttérzésnek. Tehát valamiféle minősítésnek, szatirikus ítéletmondásnak vagy humoros rokonszenvyilatkozatnak (Szalay 1978: 5).

Ebben a kontextusban utal a szatirikus irodalomnak az 1850–1867 közötti időszakban a magyar nyilvánosság terében betöltött szerepére. Szalay szerint Jókai a korszakban írott regényeiben találta meg azt a „megfelelő” szatirikus hangot, amely képes volt egy „olyan magatartásformát és szemléletet” kialakítani, „amely óvta a közösségi tudatot és a nemzeti önbecsülést a kétségbeesés korszakában. A nemzeti önvédelem szolgálatába állította a nevettetés művészetét” (Szalay 1978: 5). Habár a kiegyezést követően a politikai helyzet alapjaiban változott meg, nem elhanyagolandó a szatírának ez a kontextusa a magyar birodalomfél kommunikációs terében. Értelmezésem szerint a *Fackel* retorikája, elmarasztaló ítélete az osztrák birodalomfél erkölcsi és intellektuális helyzete felett, a magyar birodalomfélben a meglévő szatirikus hagyománynak ezen funkciójával kapcsolódhatott össze, és ez szerepet játszhatott a *Fackel* magyarországi befogadástörténetében, minthogy a prominens osztrák közszereplők negatív (újra)attribuálása egy, a magyar olvasó számára pozitív értéktöltetű bináris opposíció, nemzeti öntudat megképzését tette lehetővé, különösképp a nemzeti-ellenzéki politikai diskurzusban.

7. Konklúzió

Herczeg Ferenc és Bernhard Buchbinder plágium-afférjának vizsgálata az osztrák és magyar birodalomfél kommunikációs terében alkalmasnak bizonyult a két birodalomfél közötti, mindkét irányba ható kulturális átadás leírására. A kulturális diffúzió jelenségének a leírásával értelmezhetővé vált az egyes elemek funkcióváltása, kiemelődése és háttérbe szorulása az eltérő kommunikációs terek közötti átvitel során. Jelen tanulmány csupán az osztrák és a magyar birodalmi fővárosok kommunikációs terét emelte a középpontba, ezáltal egy vegytiszta modellt létrehozva ezen két kommunikációs tér vizsgálatára. Ugyanakkor gyümölcsözőnek, sőt, szükségesnek mutatkozik az Osztrák–Magyar Monarchia komplex társadalmi-politikai-kulturális struktúrájának beemelése a dolgozat által felkínált modellbe. A kulturális diffúzió modellje továbbgondolható akár a cseh, akár a horvát területek egy-egy választott kommunikációs terének bevonásával, valamint magának a kommunikációs tér fogalmának differenciált használatával, hiszen a Csáky által alkalmazott fogalom kapcsán a szerző maga utal arra, hogy akár egy városon, mint például Bécsen és Budapesten belül is, eltérő, egymással versengő kommunikációs terek létezhetnek egymás mellett (Csáky 2010: 124).

Irodalomjegyzék

- Bokor József: A Pallas nagy lexikona, <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-a-pallas-nagy-lexikona-2>.
- Borostyán Nándor (1892): Hétről hétre. In: Magyar Génusz 1, 2.
- Buzinkay Géza: Kis magyar sajtótörténet, <https://mek.oszk.hu/03100/03157/03157.htm#28>.
- Duden Wörterbuch, <https://www.duden.de/node/63633/revision/1441199>.
- Bárczi Géza/Országgh László: A magyar nyelv értelmező szótára, <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-a-magyar-nyelv-ertelmezo-szotara-1BE8B/d-23F4B/diffuzio-2473B/?list=eyJmaWx0ZXJzIjoeyJNVSI6IFsiTkZPX0xFWF9MZXhpa29ub2tfMUJFOEliXX0sICJxdWVyeSI6ICJkaWZmXHUwMGZhemlhdTAwZjMifQ>.
- Bécsy Tamás: Dráma- és színházelmélet a századvégen. In: Gajdó Tamás (szerk.) (2001): Magyar színháztörténet 1873–1920. Budapest: Magyar Könyvklub, Országos Színházművészeti Múzeum és Intézet, 333–372.
- Bruckmüller, Ernst (1996): Nation Österreich. Kulturelles Bewußtsein und gesellschaftlich-politische Prozesse. Wien, Köln, Graz: Böhlau. <https://doi.org/10.7767/boehlau.9783205119968.fm>
- Bruckmüller, Ernst/Gruber, Christine (szerk.) (1954): Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950. 1. k. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften. <https://doi.org/10.1553/0x0006ddb5>
- Buchbinder, Bernhard (1900): Bei den Wienern. Hinter den Coulissen des Deutschen Theaters in Berlin. In: Neues Wiener Journal 1900. május 25., 1.
- Buchbinder, Bernhard (1899): Die dritte Escadron. Wien: von Tändler, <https://drive.google.com/drive/folders/11ONFIvDfpCShIHKlOS4Jb7k8W32syOy2>
- Csáky, Moritz (2010): Das Gedächtnis der Städte. Kulturelle Verflechtungen – Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa. Wien, Köln, Weimar: Böhlau. <https://doi.org/10.7767/boehlau.9783205790716>
- Csáky Mór (1999): Az operett ideológiája és a bécsi modernség. Kultúrtörténeti tanulmány az osztrák identitásról. Budapest: Európa.
- Danzer, Alphons (1896): Erklärung. In: Danzers Armee-Zeitung 1, 2.
- Danzer, M. Carl (1899): Theater. In: Danzers Armee-Zeitung 7, 4.

- Deák István (1993): Volt egyszer egy tisztikar. A Habsburg-monarchia katonatisztjeinek társadalmi és politikai története 1848–1918. Budapest: Gondolat.
- Espagne, Michel/Werner, Michael (2004): A francia–német kulturális transzferek. In: *Aetas* 3–4, 254–282.
- Golz, A. (1899): Theater und Kunst. In: *Der Humorist* 33, 2–3.
- Gyáni Gábor (2000): A modern kultúra fővárosa. In: Bácskai Vera/Gyáni Gábor/Kubinyi András (szerk.): *Budapest története a kezdetektől 1945-ig*. Budapest: Budapest Főváros Levéltára, 207–209.
- Hadamowsky, Franz (1988): *Wien: Theatergeschichte von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*. Wien, München: Jugend und Volk.
- Hajdu Tibor (1999): Tisztikar és középosztály. Ferenc József magyar tisztjei. Budapest: História, MTA Történettudományi Intézete.
- Hanák Péter (1988): *A Kert és a Műhely*. Budapest: Gondolat.
- Haneman, T. Frederick/Singer, Isidore (1901–1906): Buchbinder Bernhard. In: *Jewish Encyclopedia*, <https://www.jewishencyclopedia.com/articles/3784-buchbinder-bernhard>.
- Herczeg Ferenc (1925): A dolovai nábob leánya. In: Herczeg Ferenc: *A dolovai nábob leánya, A három testőr*. Budapest: Singer és Wolfner Irodalmi Intézet, 1–125.
- Herczeg Ferenc (1985): Herczeg Ferenc emlékezései: A Várhegy, A gótikus ház. Szerk. Németh G. Béla. Budapest: Szépirodalmi.
- Hoffmann Sándor (1893): Nemzeti színház. In: *Magyar Szemle* 12, 143–144.
- Horváth János (1925): Herczeg Ferenc. In: *Irodalomtörténeti Közlemények* 3–4, 153–170.
- Hutcheon, Linda (2006): *A Theory of Adaptation*. New York, London: Routledge.
- Ittész Nóra (2016): *A magyar nyelv nagyszótára*. Budapest: MTA Nyelvtudományi Intézet.
- Johnston, M. William (1972): *The Austrian Mind. An Intellectual and Social History 1848–1938*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Julius (1893): A folytatás. In: *Fővárosi Lapok* 1893. március 11., 592–593.
- J. R. L. (1899): Raimund-Theater. In: *Wiener Salonblatt* 48, 12.
- Kenedi Géza (1908): *A magyar szerzői jog*. Budapest: Athenaeum.
- Kerekes Gábor (2008): *Prag liegt zwischen Galizien und Wien. Das Ungarnbild in der österreichischen Literatur 1890–1945*. Budapest: Ad Librum.
- Keszler József (1893): Színház. In: *Nemzet* 1893. március 11., 5.
- Kisdi Barbara (2012): *A kulturális antropológia története, elméletei és módszerei*. Budapest: Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar.

- Klotz, Volker (1987): Bürgerliches Lachtheater. Komödie–Posse–Schwank–Operette. Hamburg: Rowohlt.
- Klotz, Volker (1976): Dramaturgie des Publikums. Wie Bühne und Publikum aufeinander eingehen, insbesondere bei Raimund, Büchner, Wedekind, Horváth, Gatti und im politischen Agitationstheater. München: Hanser.
- Kohn, Caroline (1966): Karl Kraus. Stuttgart: Metzler. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-99379-3>
- Kraus, Karl (1901): Karl Kraus Herczeg Ferenchez. OSzK Kézirattár, Levelestár 17047-r90384.
- Kühnel, Harry/Vavra, Elisabeth/Stangler, Gottfried (1984): Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs, I, Von der Revolution zur Gründerzeit 1848–1880. Katalógus. Wien: Amt der Niederösterreichischen Landesregierung.
- Kühnel, Harry/Vavra, Elisabeth/Stangler, Gottfried (1987): Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs, II, 1880–1916: Glanz und Elend. Katalógus. Wien: Amt der Niederösterreichischen Landesregierung.
- Linhardt, Marion (2008): Residenzstadt und Metropole: Zu einer kulturellen Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters (1858–1918). Tübingen: Niemeyer. <https://doi.org/10.1515/9783110915891>
- Lukács, John (2018): Budapest 1900. A város és kultúrája. Budapest: Európa.
- Mezei Péter/Szücs Tünde (2014): Die historische Entwicklung des ungarischen Urheberrechts bis zum ersten Gesetzentwurf. In: Acta Iuridica Universitatis Potsdamiensis 1, 239–267.
- Middell, Matthias (2016): Kulturtransfer, Transfers culturels. In: Docupedia-Zeitgeschichte, <https://dx.doi.org/10.14765/zzf.dok.2.702.v1>
- Millner, Alexandra: Literatur und Theater. In: Prager, Katharina/Ganahl, Simon (szerk.) (2022): Karl Kraus-Handbuch. Leben–Werk–Wirkung. Stuttgart: Metzler, 271–288. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05804-1_21
- N.N. (1870): Unser Programm. In: Wiener Salonblatt 1, 8.
- N.N. (1893a): Színház. In: Magyar Génius 11, 173–174.
- N.N. (1893b): A dolovai nábob lánya. In: Fővárosi Lapok 1893. március 11., 590–591.
- N.N. (1899a): Theater Caricaturen. In: Wiener Caricaturen 47, 3.
- N.N. (1899b): Wiener Coulissentratsch. In: Wiener Montags-Post 1899. november 20., 3.
- N.N. (1899c): Theater, Kunst und Literatur. In: Neues Wiener Tagblatt 1899. november 15., 8.
- N.N. (1899d): Theater. In: Wiener Sonn- und Montags-Zeitung 46, 3.
- N.N. (1899e): Rund um die Bühnenwelt. In: Montags-Zeitung 1054, 1–2.

- N.N. (1900): Theater und Kunst. In: Grazer Tagblatt 1900. november 3., 14.
- Paupié, Kurt (1960): Handbuch der österreichischen Pressegeschichte 1848–1959. 1. k.: Wien. Wien, Stuttgart: Braumüller.
- P. Müller Péter (2014): Herczeg Ferenc színházáról. In: Gazdag László/P. Müller Péter (szerk.): „Fenn és lenn”. Tanulmányok Herczeg Ferenc születésének 150. évfordulójára. Pécs: Magyar Történelmi Társulat, Kronosz, 151–164.
- Pensold, Wolfgang: Massenmedien. In: Prager, Katharina/Ganahl, Simon (szerk.) (2022): Karl Kraus-Handbuch. Leben–Werk–Wirkung. Stuttgart: Metzler, 289–3025. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05804-1_22
- Prager, Katharina/Ganahl, Simon: Einleitung. In: uők (szerk.) (2022): Karl Kraus-Handbuch. Leben–Werk–Wirkung. Stuttgart: Metzler, 1–5. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05804-1_1
- Rudnyánszky Gyula (1888): Zászlóbontás. In: Magyar Szemle 1, 1.
- Scheer, Tamara (2018): Konstruktionen von ethnischer Zugehörigkeit und Loyalität in der k.u.k. Armee der Habsburger Monarchie (1868–1914). In: Millner, Alexandra/Teller Katalin (szerk.): Transdifferenz und Transkulturalität: Migration und Alterität in den Literaturen und Kulturen Österreich-Ungarns. Bielefeld: transcript, 155–174. <https://doi.org/10.1515/9783839432488-009>
- Schmidl, Josef (1906): Das österreichische Urheberrecht an Werken der Literatur, Kunst und Photographie. Leipzig: Duncker und Humblot.
- Stieg, Gerald: *Die Fackel*. In: Prager, Katharina/Ganahl, Simon (szerk.) (2022): Karl Kraus-Handbuch. Leben–Werk–Wirkung. Stuttgart: Metzler, 103–122. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05804-1_9
- Stockhammer, Harald: Gerichtsprozesse. In: Prager, Katharina/Ganahl, Simon (szerk.) (2022): Karl Kraus-Handbuch. Leben–Werk–Wirkung. Stuttgart: Metzler, 197–209. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05804-1_15
- Szabó János (1992): Untergehende Monarchie und Satire. Zum Lebenswerk von Karl Kraus. Budapest: Akadémiai.
- Szalay Károly (1978): Szatíra és humor a magyar irodalomban. In: Tiszatáj 8, 3–12.
- Székely György (szerk.) (1994): Magyar színházművészeti lexikon. Budapest: Akadémiai.
- Székely György: A Nemzeti Színház. In: Gajdó Tamás (szerk.) (2001): Magyar színháztörténet 1873–1920. Budapest: Magyar Könyvklub, Országos Színházművészeti Múzeum és Intézet, 19–33.

- Szívós Erika (2001): A „másik Bécs”: az osztrák századforduló változó képe a Schorske utáni történetírásban. In: *Aetas* 3, 224–237.
- Takács Dóra (2005): *Theater in Wien und Budapest um 1900*. Dissz. Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem.
- Talliano, Gustav (1900): Theater. In: *Badener Zeitung* 4, 5.
- Timms, Edward (1999): *Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse. Leben und Werk 1874 bis 1918*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- T. Szabó Levente (2011): A szerzői jog első magyar törvényjavaslatát övező eszmecserék irodalomszociológiája: a modern magyar szerzőség első ideológiái. In: *Erdélyi Társadalom* 9, 1–2, 45–64.
- Werner, Michael (2005): Transfer und Verflechtung. Zwei Perspektiven zum Studium soziokultureller Interaktionen. In: Mitterbauer, Helga/Scherke, Katharina (szerk.): *Entgrenzte Räume. Kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart*. Wien: Passagen, 95–108.
- Werner, Michael/Zimmermann, Bénédicte (2007): Túl az összehasonlítás: *histoire croisée* és a reflexivitás kihívása. In: *Korall* 28–29, 5–30.