

Tarjányi Eszter

## Regénybe rejtett operett

Kosztolányi Pacsirtája – a lélektani regény  
és a népszerű műfaj szimbiózisa

**Absztrakt.** A századfordulós operett az utóbbi évtizedekben egyre feltűnőbb érdeklődést vált ki. E fellendülő kutatás nézőpontjából válik észrevehetővé Kosztolányi *Pacsirta* című regényének az operettel létesített különleges viszonya. Két zenés művel is kapcsolatba lép a regény: a hatodik fejezetben *A gésákat* nézik a szerepelők, Lehár Ferenc *Pacsirtája* pedig a szüzsé hátteréhez kínál értelmezői keretet. Nem összehasonlító értelmezés a dolgozat célja, hanem a regény ironikus operettszerűségének a bemutatása. A XX. századba lépve a szabályosabb műfajszerűséget a populáris műfajok kezdik képviselni, ellentétben az újszerűsége vonatkozó elvárásoknak megfelelni kívánó, a műfajidegen eredetiséget szem előtt tartó művekkel. Kosztolányi lélektani regénye az operettre rájátszó elbeszélésmódjával és más populáris zeneművek felidézésével a könnyűzene műfaji stabilitást adó lehetőségét használja ki, egyszerre nyitva a médiumok közötti és műfajok közötti összefüggésrendre.

*A pacsirták legtöbbjük jó, egy néhány közülük kitűnő énekes. Daluk nem áll sok szakaszból, de rendkívül gazdag fordulatokban, változatokban; egyes hangokat százféleképpen olvasztanak újra meg újra egy egészé. [...] Bennük [...] megvan az a tehetség, hogy idegen dalokat elsajátíthassanak: a steppében az ott lakozó pacsirták lényegileg mind ugyanazt éneklék, mert egyik a másiktól tanul és kölcsönöz.<sup>1</sup>*

31

### A populáris művészetek és a műfajok

Az operett újból fénykorát éli. Ez a népszerűség azonban már nem a századforduló körüli évek utózenéje, hanem sokkal inkább irodalomszociológiai, amely a kritikai kultúrakutatás (*cultural studies*) néven alakuló diszciplína értelmében társadalomtörténeti háttérrel néz szembe a műfaj népszerűségét biztosító, sikerét felröppentő történeti, társadalmi tendenciákkal. Vagyis valójában nem az operett maga immár az érdekes, hanem az a kulturális közeg, ami lehetővé tette a fellendülését. A műfaj világgépe, ideológiája és ennek térségi viszonylatai váltak megfajított izgalmat kiváltó kérdéssé.<sup>2</sup> Ahogy az újabb értelmezések bemutatják, az operett szerepet vállalt az etnikailag sokszínű

1 BREHM Alfréd, *Az állatok világa*, IV, Madarak, I., szerk. CHERNEL István, Budapest: Légrédy testvérek, 1902, 219.

2 Camille CRITTENDEN, *Johann Strauss and Vienna: Operetta and the Politics of Popular Culture*, Cambridge University Press, 2006, 2. skk.

népesség kollektív identitásának kialakításában, így az Osztrák-Magyar Monarchia emblemikus műfajává válhatott. Nem meglepő hát, hogy a birodalom szétesésével nosztalgikus felhangok társulhattak hozzá. Az újabb érdeklődés hátterében pedig akár az egyvelegszerű európai kultúra történeti előzményének a feltárása is állhat.

A kritikai kultúrakutatás hátterére alapozott tanulmányok (pl. Csáky Móric: *Az operett ideológiája és a bécsi modernség*, Camille Crittenden: *Johann Strauss and Vienna: Operetta and the Politics of Popular Culture*) a tömegművészetben ideológiai megnyilvánulást figyeltek meg, és ezért ennek a népszerű műfajnak a társadalom- és ideológiatörténeti jelentőségét vizsgálták. E felülről induló kutatás nézőpontjából válik észrevehetővé Kosztolányi *Pacsirta* című, 1924-ben könyv alakban, 1923-ban a Nyugat és az Ellenzék lapjain folytatásokban megjelent<sup>3</sup> regényének az operettel létesített különleges kapcsolata. A lélektani regényként behatárolt mű és az operett keveredéséből újfajta hibrid műfaj született: A giccsre hajlamos zsánerrel szimbiozisba állított regényben a lélektan érzelmi jellegének ironikus átalakítása tűnik elő.

A műfajelmélet az utóbbi évtizedekben kiemelt érdeklődéssel fordul a populáris műfajok felé. Talán nem véletlenül a filmelmélet válik a műfajelméleti kutatások egyik fő ösztönzőjévé. A műfajfilm (műfaji film, zsánerfilm) ugyanis egyértelműen jelezheti azt, hogy a tömegművészetekben a befogadói beidegződések kiszolgálása érdekében, az elvárások kényszerítő ereje miatt a műfaji kategóriák egyre fontosabbakká, kidolgozottabbakká és végiggondoltabbakká válnak. Míg a modernség, az újdonság lázában égve, éppen a hagyományos zsánerek fel lazításában, az innovációban érdekelt, addig a populáris műfajok – a szabályokhoz ragaszkodó, a szerzői eredetiséget nem annyira szem előtt tartó, a befogadót ilyen szempontból meglepni nem kívánó sajátosságuk miatt – a szabályosabb műfajiság alapján állnak. A befogadót passzív, fogyasztói szerepre kényszerítő vonásaik miatt jobban alkalmazkodnak a konvenciórendszerhez.<sup>4</sup> A Kosztolányi-regény az ún. magaskultúrára jellemző poétikai újszerűség kívánalmának úgy tesz eleget, hogy összekeveri az operettre jellemző kódokat és sablonokat, vagyis e könnyű műfaj hagyományát éppen nem hagyományosan, hanem az értelmezői szabadság kitágítása érdekében alkalmazza.

Az újabb időkben kialakuló népszerű műfajokon belüli tagoltság<sup>5</sup> arra utal, hogy öndefiníciós, önlegitimáló célzattal is társulva a népszerű kultúra inkább fontosnak tartja az árnyaltabb műfaji definiálást, mint a magukat szórakoztatónak és népszerűnek nem beállító művek, amelyeknek a műfaját a XX. század felé haladva egyre nehezebb az adott tradíció alapján meghatározni. Míg a populárisnak nevezett művek esetében a műfaj pontos meghatározása/meghatározhatósága szinte már követelménnyé lép elő, addig a hagyományosan magasművészetnek tartott kategória esetében a műfaji egyértelműség szinte

3 A regény megjelenési adataira nézve ld. a kritikai kiadás jegyzeteit: KOSZTOLÁNYI, *Pacsirta*, s. a. r. BUCSICS Katalin, Pozsony: Kalligram, 2013, 675–679.

4 Hasonló véleményt formált: BĀRĀNY Tibor, *Magasművészet és tömegkultúra: nem létező értékkülönbségek nyomában = A művészettől a tömegkultúráig*, szerk. OLAY Csaba – WEISS János, Budapest: L'Harmattan, 2014, 54–55.

5 Pl. detektívtörténet: jogi krimi, rendőrségi krimi, politikai krimi, a bírósági dráma, „kemény krimi” azaz hardboiled krimi – science fiction: keményvonalas, azaz hard science fiction, soft science, cyberpunk, steampunk, clockpunk, biopunk, diesel-punk, retro-futurizmus stb.

már gyanússá válik, hiszen nem megfelelést jelent, hanem rájátszásjellegű kölcsönöz az adott műnek.

A népszerű kultúrára jellemző rajongói tábor olvasásmódjának egyik fontos vonása, a sikerműfajok bizonyos jól bevált elemeinek átvitele más népszerű műfajokba – a *genre shifting*<sup>6</sup> – könnyen tetten érhető a Kosztolányi-regény szüzséjének és jellemeinek az alakításában. Az operett sajátosságai egyszerre nyújtanak viszonyítási pontot, támasztékot, ugyanakkor ellenpontozzák is a regény menetét. Vagyis nem használja ki a már bevált és sikeres konvenciókat a könnyű fogyaszthatóság érdekében, hanem olyan kontextusba helyezi, amellyel azok újfajta értelemmel tudnak feltöltődni.

Persze a kétfajta kulturális hagyomány, a népszerű és az ún. magasművészet, szétválasztása manapság már egyáltalán nem olyan könnyű feladat, mint ahogy korábban elképzelhető volt. A határok elmosódtak, a megkülönböztetés hagyományos alapjai bizonytalanokká váltak, az oda-vissza történő átjátszások lényegében eltörlik a megkülönböztetés alapjait. A pontos körülírás helyett inkább a közmegegyezés és a sikeresség mértéke válik mérőföldkővé. Sok esetben éppen az emlékeztető, a rájátszós tendencia nehezíti meg a besorolást. Annak eldöntése például, hogy Rejtő Jenő regényei ponyvák-e vagy csak rájátszanak a ponyvára, Tarantino *Ponyvaregény (Pulp Fiction)* című kultuszfilmjének a nézőpontjából különösen nehézvé válik.

Maga az operett is olyan műfajnak tartható, amelyet hagyományosan a populáris kultúrához szokás sorolni. Nem akar eredetinek és egyedinek látszani, bátran felvállalja az epigon jellegét, hiszen egy magasabb rendű műfajt, az operát utánoz, azt a polgári, a szórakozni vágyó közönség igényeihez alkalmazza és sablonossá teszi. Ahogy Hermann Broch kijelentette, az operett, ez a „merő hülyeséggé laposodott utánzat”<sup>7</sup> azért válthat ki az utóbbi időben fokozott érdeklődést, mert utánzat volta erős önreflexiót takar. Legalábbis Csáky Móric azért is találta újrafelfedezésre érdemesnek a bécsi operettet, mert az ironikus és önparodisztikus vonásban a Monarchia társadalmi problémáinak szórakoztató módú és önanalitikus feldolgozását vette észre.

Csáky Móric gondolatmenetében az operett lényegében a bahtyini karneváliságból ismert parodisztikusság újabb kori alappéldájaként is érthető. Cukormázba borítja, giccses feloldozással szépíti a világot úgy, hogy tudja, a megszépítés nem valódi, csak a *happy end*hez szükséges kellék. Túlzásaival, sablonjaival, léhaságával és kliséivel szinte jelzi, hogy csak *placebo*. Az utóbbi évtizedek kutatásaiban az operett önmaga behatároltságáról tudó, értelmetlenségeivel, halandzsáival ezt az önismerő jellemvonását jelző műfajként írható le, amely nemcsak saját maga értelemalkotó technikáira, hanem korának társadalmi kérdéseire is reflektál.

A Kosztolányi-regény ironikus operettszerűsége tehát egyszerre műfajstabilizáló, ugyanakkor a XX. századba érve a már rangos példákkal rendelkező lélektani regény műfajfogalmát megújító lehetőség, amely a populáris kultúra termékének önreflektáló jellegét önmaga jelentésképzésének a kitágítása érdekében használja fel.

6 John STOREY, *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*, Athens: The University of Georgia Press, 2006, 163.

7 Idézi: Csáky Móric, *Az operett ideológiája és a bécsi modernség*, ford. Orosz Magdolna, Pál Károly, Zalán Péter, Budapest: Európa, 1999, 27–28.

## „Jaj, mily sekély a mélység / és mily mély a sekélység” – Kosztolányi véleménye az operetről

Nem biztos, hogy szükséges felmérni az életrajzi szerző véleményét ahhoz, hogy egy művét újabb szempontok segítségével lehessen megvilágítani. Mégis érdemes vázlatosan az olyannyira kárhóztatott szerzői szándék, az *intentional fallacy*<sup>8</sup> csapdájába belemenni, hiszen az életrajzi szerző véleményének a bemutatása – még ha nem is szolgálhat alapvető támasztékul és valószínűleg szándékszerűnek sem tekinthető – jelentős bázist képezhet a regény operettszerűségének a feltérképezéséhez.

Hogy Kosztolányi mit gondolt valójában az operetről, nem állapítható meg teljes egyértelműséggel, ugyanis változott a véleménye. A körülírás azért is nehézkes, mert más előítéletek tapadtak hajdanában és ma ehhez a jellegzetesen századfordulós színpadi műfajhoz. Kosztolányi véleményét tehát olyan összetevők is befolyásolhatták, amelyet ma már kevésbé lehet érzékelni. Ennek pedig nem lényegtelen összetevője, hogy az Osztrák-Magyar Monarchia megszűnte átlényegítette a Habsburg-világ légkörét konzerváló operettek felhangjait, a nosztalgia innentől kezdődően erősen felnagyította a jelentőségét ennek a többnyire alkalmi, aktuális kérdésekre reflektáló műfajnak. A hajdani sokszínű kulturális kavalkád emlékének felidézőjévé vált.

Kosztolányi nem fejtette ki egyértelműen nézetét, de többször is említette írásaiban – levelében, publicisztikájában – az operettet. Ezek a szövegei viszont többféle nézőpontot alkalmaznak, ezért értelmezésre szorulnak. Korábban mintha inkább elutasító lett volna. Ennek mértékét azonban nehéz pontosan megállapítani, mert véleményét előadásokhoz kötött alkalmi publicisztikákban fejtette csak ki. Lehetséges, hogy nem is magával a műfajjal szemben érzett ellenszenvet nyilvánult meg ezekben, hanem az adott mű előadása kedvetlenítette el. A *Dollárkirálynő* Király Színházbeli bemutatójáról szólva például megjegyzi: „cselekményről beszélni ugyan egy operettnél kissé idejétmúlt dolog, de hogy ennyire semmi se legyen egy lengő kosztüm mögött, az operettnyelven szólva is – shocking”.<sup>9</sup> Lehár Ferenc *Luxemburg gróffjának* a bemutatójáról sem a lelkesedés hangján ír, amikor Lehár kifáradását és Puccinittól tanult dallamvezetését figyeli meg és Offenbach-hal szembesíti.<sup>10</sup>

Az 1910-es évek második felétől kezdve azonban érzékelhető az átalakulás, mintha kezdené felkelteni figyelmét a műfaj. Első jele ennek egy Csáth Gézának válaszó levele. Csáth 1916. július 12-én kelt levelében említette barátjának, hogy

volna egy nagyszerű operett-thémám amelyet veled szeretnék kidolgozni. – N. B. A librettot együtt írnod, a verseket te, a zenét én. De nagyon félek, hogy elme-séled a barátaidnak és elkapják az orrunk elől. Azaz egy napon azon veszed

8 A kifejezés W. K. Wimsatt, Jr. és Monroe C. Beardsley által írt, 1946-ban megjelent tanulmány címében jelent meg, majd a *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry* (University of Kentucky Press, 1954) című könyv első fejezeteként vált elterjedtté, annyira, hogy a leghangsúlyosabb elutasításává vált a szerzői szándék értelmezésközpontú alkalmazásának.

9 KOSZTOLÁNYI Dezső, A. M. Willner – Grünbaum – Leo Fall. *A dollárkirálynő a Király Színházban* = Uő, *Színházi esték*, s. a. r. RÉZ Pál, Budapest: Szépirodalmi, 1978, I, 821.

10 Uo., 823–824.

észre magad, hogy a színlapon hirdetik a mi témánkat. Azt mondhatom, hogy páratlanul kitűnő dolog és az operettben egy új lépést jelentene a műfaj számára. Világ-cikk lenne belőle – ezt tudom. / Vajon számíthatok-e teljes titoktartásodra? / Küldd el levélben becsületszavadat és akkor küldöm a témát és a darab vázlatát. A szövegekönyv még a nyáron elkészülhetne. / Még csak egyet róla. Nem volt még ilyen! Annyira kitűnő, mulattató, mulatságos és mégis mélyen költői. Zenésítésre pedig azért alkalmas, mert általánosan ismert történet, be van idegezve reá a közönség és az új relációk, a mese teljessége is alkalmas reá, hogy a közönségben már meglévő emlékeket hatalmas erővel ébressze fel és nagy figyelmet, érdeklődést keltsen.<sup>11</sup>

Kosztolányi bizakodóan állt hozzá az ötlethez, ahogy válaszában kifejti:

[az] operett-terv igen tetszik nekem, szívesen és pontosan dolgozom veled, ezennel pedig férfi becsületszavam küldöm neked, hogy soha senkinek se szólok róla, sem a sujet-t nem árulom el senkinek. Pontosán és kedvvel dolgozom. Rendelkezz velem.<sup>12</sup>

Majd a bekezdés végéhez hozzáfűzte: „Szeretnék pénzt szerezni vele.” Ezt a pénzszerzésre vonatkozó kitévelt azért érdemes idézni, mert utalhat esetleg arra, hogy Kosztolányi valóban komolyan vette a dolgot. Az őszinteségét mutathatja, vagyis azt, hogy kedvező véleményével nem csak a súlyosan morfinista barátját, unokatestvérét akarta biztatni, élet- és munkakedvvel felvillanyozni. Jelezheti, hogy a közös operettszerzést nem pusztán munkaterápiaként értékelte. A Csáth Géza által tervezett operetről és Kosztolányi hozzá szánt librettójáról és verséről azonban ennél többet nem tudunk.

Ekkortól kezdve Kosztolányi egyre inkább figyelemre érdemes, megújítható formanyelvvel rendelkező műfajnak tekintette az operettet. Két publicisztikájából lehet következtetni erre. Talán nem véletlenül éppen a *Pacsirta* megírása<sup>13</sup> előtti és alatti időszakban születtek ezek, jelezve, hogy a szerző tudatosan is végiggondolta ennek az újabban létrejött zenés, színpadi műfajnak a teherbírását és lehetőségeit mielőtt regényében értelemadó szereppel ruházta volna fel. Publicisztikái mellett talán még *A bábjátékos* című darabja (1922) is az átalakuló véleménye jelzéseként értékelhető, amely a színpadi művészet szerepköreit (komikus, hősnő, komikusprimadonna, parasztlány, katona) eleveníti meg. A Komikus néven feltűnő szereplő mintha a két operetről szóló írásának metaforikusan esszenciális kivonatát adná vissza.<sup>14</sup>

11 Idézi: DÉR Zoltán, *Az árny zarándoka (Csáth Géza emlékei)*, Szabadka: Életjel (Minitűrök 6), 1969, 55–56. (Csáth Géza levelére Kiczenko Judit hívta fel a figyelmet – köszönet érte.)

12 Kosztolányi levele Csáth Gézának, 1916. július 20. = Uő, *Levelek – Naplók*, s. a. r. Réz Pál, Budapest: Osiris, 1996, 379.

13 A *Pacsirta* megírásának az idejét 1922 és 1923 ősze közötti időszakra teszi a kritikai kiadás (KOSZTOLÁNYI, *Pacsirta*, 711.).

14 „És énekek: / A valóról, / Hősről-hórlól, / Költészetről, / Konflilórlól, / Hús berekről, / Emberekről, / Mesebéli, / Siberekről. / Új csudáról, / Valutáról. / Az okosról, / A butáról. / Jóról, rosszról, / Baisse-ről, hausse-ről, / Amely eljön, / Mindig rosszkor. / Majomszörről, / Szkunkszról, fezről: / Hausse-ről, baisse-ről, / Mert most ez köll. / Túlszárnyalom Rabindranath / Tagorét, / És forr bennem az isteni / Habarék, / Megdöglenek nélkülem a / Kabarék” (*Lucifer a katedrán. Kosztolányi Dezső színpadi játéka*, s. a. r. Réz Pál, Budapest: Balassi, 1997, 108–109.)

Noha több írásában is említi, központi témául két, a Színházi Életben megjelent cikkében tér ki rá 1921-ben és 1923-ban.<sup>15</sup> Az operetről, ahogy a kabaréről szólva is, Kosztolányi ekkor már megértő hangon, nem olyan lekezelően írt, mint korábban, hanem az újfajta történelmi szituációhoz illő vonásait emelte ki:

Ez a pajkos, ugrifüles műfaj, melynek létjogosultsága az, hogy korlátlan, és nincs kerete, szabálya a szabálytalanság, erkölcsse a léha könnyűvérűség, hagyománya az, hogy nincs hagyománya [...] az utóbbi évek alatt alig észrevehetően átalakult, megtelt tartalommal, érzelmességgel, szomorúsággal. [...] Operettíróink nem léha emberek többé, a léhaságot átengedik a drámaíróknak.<sup>16</sup>

Ebben *Az új operett* című cikkében is Offenbachot emlegeti, de itt a műfajt már Karinthy Frigyes *Így írtok ti* című gyűjteményével vonja párhuzamba, és a fejlődési soron belül az angol operett (Gilbert és Sullivan Japánban játszódó operettjét, a *Mikádót* példaként felhozva) jelentőségét emeli ki. Vagyis, ahogy a későbbiekben a lehangsúlyosabban Csáky Móric, ő is észrevette az operett (ön)parodisztikus jellegét. Az 1923-ban a Színházi Életben megjelent cikkében pedig szinte már a műfaj apológiáját fogalmazza meg. Soraiból az tűnik ki, hogy mintha az operettet tartaná a háborús korszak és a dekadencia adekvát műfajának, az értelmetlen motívumok halmazává vált romos múlt mementójának, a zagyvaságot és a kiüresedett jelölőket látványra rendező formának:

36

Miért kicsinyítik? Ma már senkinek sincs joga vállon veregetni, s becéző, babusgató szóval illetni. Ez a mi tépett hanyatló korunk zenés-rózsás kavargása, az erkölcsi kétségek, elvetélt fájdalmak, korcs örömök farsangja, közvetlen a hamvazószerda előtt. Egykor öreg szüleink ifjúságában, még piciny volt, de most óriásivá nőtt [...] menj az operettszínházba. Ott eléd tárul minden, ami még megmaradt a múltból, évezredek lelkéből, zene és tánc, tragédia és bohózat, pásztorleányok szallagos bojtja és apacsok véres kendője, csupa történelmi roncs, emlék és jelkép [...] Formája talán könnyed, de a jelen mélységes mélyét fejezi ki. [...] Ragyogó tömegművészet.<sup>17</sup>

Nemcsak az operett utánzó és parodisztikus jellegét értékelte tehát, nemcsak a játékos önreflektáló volta miatt vélte egyre jelentőségteljesebbé váló műfajnak, hanem a historiográfiája is felkeltette a figyelmét. Az operettben a történetiség újfajta felfogását látta meg, amelyet a dekoratív elemekre szétesett, értelmetlenné vált múltkép jelentett. Egy olyan fajta történelemfilozófia körvonalai rajzolódnak Kosztolányi operetről írott sorainak a háttérben, amely a kollektív emlékezetbe rögzült archetipusok játékos felidézésével fejezi ki a lemondást a Hegelnél még „ész csele” által tételezett célelvűségről. A regényben ez leginkább Vajkay Ákos heraldikai és genealógiai szenvedélyében ölt testet. A gésák regénybeli előadásának epizódjában<sup>18</sup> az általa képviselt tör-

15 *Az új operett* a Színházi Élet 1921. február 6-i számában, az *Operett* című szintén itt, az 1923. június 17–23-i számban jelent meg először.

16 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Az új operett* = Uő, *Színházi esték*, s. a. r. RÉZ Pá, Budapest: Szépirodalmi, 1978, II, 752–754.

17 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Operett* = Uő, *Az élet primadonnái*, s. a. r. URBÁN László, Budapest: Palatinus, 1997, 153, 155.

18 KOSZTOLÁNYI, *Pacsirta*, 217.

ténetiség és az operett kitaláltsága lesz egymás mellé rendelhetővé, egymást ellentételező, de ugyanakkor értelmező múltképpé. A történeti hűség *versus* hűtlenség különbsége a sárszegi fikcióban – különösen mivel Vajkay fejében szembesül csak – devalválódik.

A regény egyszerre nyílik a zenés-táncos színpadi műfaj felé – a cselekménybe felvéve egy operett-előadást és rájátszva egy másik operetre –, ugyanakkor a műfaj fülbemászó zeneiségével is átítatja a cselekményszöveget.

A *Pacsirtában* nemcsak a címszereplő énekesmadárról kapott becenevének a magyarázata szolgálja a zenei vonatkozást, hanem az is, hogy ennek a műfajnak egy példánya (*A gésák*) megvilágosító központi szerepet kap, sőt a szereplők műveltségi és mentalitásbeli jellemzését is a századforduló divatos műdalai, nótái szolgálják. Vajkainé a *Hullámozó Balatont* tudja csak kívülről elzongorázni, Vajkay kedvenc nótája a *Cserebogár, sárga cserebogár*. A könnyűzene az emlékezet tudaton kívüli, ösztönös és válogatás nélküli működéseként szinte tudatfolyamszerű narrációként is jelentkezik. A fülbemászó melódia valami régiebb, otthonosabb és még a jelenhez képest harmonikusabb világ emlékeztetőjeként jelenik meg. Ebben a regényben különösen a populáris zene kap kiemelt szerepet, bár Vajkayné még Beethovent is lepötyögi a családi zongorán, de hangsúlyosan ehhez már kottára van szüksége.

Elsősorban az énekesmadárról elnevezett Pacsirta jelzi a zeneiség jelentőségét, akinek valódi neve végig nem mondódik ki a regényben, és akiről tudható, hogy beceneve onnan ered, hogy gyerekként gyakran énekelt, de felnőve már leszokott róla. A világot meghittséggel körítő zene így tehát eltávozott a világából, de becenevében örök mementóként él. A fülbemászó, a jelentésről leváló, pusztán a dallamuk miatt hatásos nóták azt szolgálják, hogy a zene a múltbeli, a verbalizálásra törő értelemmel megérthetetlen világ jelzése lehessen. A múltmegőrző emlékezés ösztönös jellegére utal. A Vajkay Ákos fülébe ragadó kuplé (*Vun-Csi dala*) viszont a rádöbbenést, a kimondhatatlan létprobléma kimondását és tudatosítását segíti elő.

Az operett zenei jellege átítatja a regényt többszörösen is. Sidney Jones *A gésák* című operettje központi szerepben, szinte a regény közepén jelenik meg. A másik operett viszont rejtett. Lehár Ferencnek a *Pacsirta* című operettjének a hatását és áthasonító felhasználására még nem figyelt fel a Kosztolányi-irodalom.

Először az angol, másodsor viszont a magyar operett kontextusában vizsgálom meg a szöveget.

## A *Gésák* mint a banalitás kimondásának a lehetősége

A regényben magában is szerepel tehát egy operett: *A Gésák* (!). Az ötödik fejezet végén még a színlapot is mellékeli a szöveg, amellyel fontosságát és dokumentumszerűen referenciális voltát jelzi. A hatodik fejezet pedig végig az operett előadása köré szövődik. A tizenhárom fejezetből álló regénynek majdnem a közepén helyezkedik el ez a rész, ami jelezheti, hogy szerkezetileg is értelemadó központi szerepet tölt be.

A kritikai kiadás alaposan bemutatta a történeti hátteret, kitért a hazai előadásokra is. Tudható, hogy a Sidney Jones és Owen Hall által írt angol operettet 1896-ban mutatták be Londonban és 1897. október 16-án Budapesten. Népszerű, gyakran játszott darab lehetett, mert hazánkban a századik előadá-

sára 1899-ben került sor.<sup>19</sup> Thúróczy Gergely a későbbi előadások érdekességére is kitért, ami valószínűleg felkelthette a színházi életre figyelő, napi publicisztikáiban gyakran a színi előadásokról író, felesége révén a színházi élet belső viszonyaiban is tájékozódó Kosztolányi figyelmét:

Első ránézésre furcsának hat, hogy Weiner István *Medvetáncza* egy *Gésák* című operett táncbetétje. Sydney Jones operettjének többedszeri felújítása során a színreállító úgy gondolta 1912-ben, hogy valamivel föl kellene dobni az akkor másfél évtizedes színpadi művet. Az *Alexander's Ragtime Bandre* esett a választás, ami fölöttébb szerencsésnek bizonyult, mivelhogy a kuplé pillanatok alatt slágerré vált Pesten, számtalan kottakiadásban jelent meg. És nem is akárcsak kettőse táncolta-énekelte az operettben duóvá alakított számot, hanem a kor két szupersztárja: Fedák Sári és Rátkai Márton (annak rendje-módja szerint – kimonóban). [...] ez a pesti gésa-medvetánc jelenség egy napjainkban divatos fogalom, a multikulturalizmus majd évszázados meglétére figyelmeztet. Mert ugyebár az eredeti amerikai néger zenére írott *Alexander's Ragtime Band* egy orosz birodalmi zsidó, Irving Berlin szerzeménye, melyet egy angol zeneszerző, Sydney Jones japán témájú operettjében a beregszászi Fedák Sári vitt sikerre Pesten... És hogy még teljesebb legyen a kép *Gésák*-ügyben, s ne legyen két-ségünk a pesti humor életrealitásáról, még egy érdekesség. Az eredetileg *Gésák*, vagy egy japáni teaház története (mellesleg Kosztolányi *Pacsirtájában* is szereplő) operett paródiájaként egy régi színlap tanúsága szerint *A Gézák*, vagy: *egy tabáni kávéház története* c. opus is megszületett...<sup>20</sup>

38

Az idézett tanulmány közre is adja a darab előadásaiban elhangzó *Medvetánc*-kuplé szövegét, ami most abból a szempontból lehet érdekes, hogy kiderül mi a Vun-Csi és Mimóza által énekelt duett refrénje. Ez pedig az a „Cserebogár, cserebogár” sor, ami Kosztolányi regényében is feltűnik Vajkay Ákos kedvenc nótájaként. Az operett 1912 utáni előadásaiban szereplő kuplé szinte már groteszk stílusegyvelegét tehát még az is jelzi, hogy egy rendkívül népszerű – Czinka Pannának is tulajdonított, gyakran cigányzeneként is játszott<sup>21</sup> – népies műdal fő motívumát, amely egyébként Petőfi *Szülőföldemen* című versének is a refrénjét adta, tette meg egy Japánban játszódó operettben elhangzó és ragtime zenei stílusára építő dal vissza-visszatérő elemévé.

Egy másik tanulmány, miután a paródia szerzőjét is megnevezi (Oroszi Antal), *A gésák* című darabot a nipponizmus – vagy más néven japonizmus – divatjának a kontextusában mutatja be. A felületesen japánkodó, a zenét és a kultúrát autentikusságában nem bemutató darabként értelmezi a Kosztolányi által is emlegetett *Mikádóval* egyetemben, míg Puccini *Pillangókisasszony* című operáját (amelynek a hazai ősbemutatója 1906. május 12-én volt az Operaházban) már zeneileg és színpadképileg is az autentikusságra törő művek egyikeként írja le:

A párizsi Folies-Bergère-ben vagy a barcelonai Teatro Eldoradóban japán akrobatákat és balett-pantomimet láthatott a nagyérdemű, s angol, francia, spanyol

19 KOSZTOLÁNYI, *Pacsirta*, 761.

20 THURÓCZY Gergely, „Ha jó az éjszaka, mulatni kell!”. *Kuplékavalkád*, Napút, IX. évf., 2007/2, 9–10.

21 PÁVAI István, *A cserebogár-nóta népköltészeti és népzenei vonatkozásai = Folklor és irodalom*, szerk. SZEMERKÉNYI Ágnes, Budapest: Akadémiai, 2005, 292.



és olasz földön is születtek Japánban játszódó történetet bemutató operettek és vígoperák, természetesen egytől egyig európaiak tollából. Saint-Saëns *La Princesse jaune*-ja (*A sárga hercegnő* - 1872), Messager *Madame Chrysanthème*-ja (1893), Mascagni *Irise* (1898), Gilbert & Sullivan *The Mikadója* (*A mikadó* – 1885) és Sidney Jones *The Geishája* (*A gésa* – 1896) ugyanazt a színes, mesebeli világot mutatja be, melyet – valódi japán emberek hiányában – a közönség a legyezőkről és vázákról ismert. A darabok zenei világa, ahogy színpadi megjelenítésük is, még igen messze járt az autenticitástól. A zeneszerzők nem is próbáltak egy-két eredeti japán, vagy épp nem japán, csupán pentaton dallamnál többet beültetni a zenei anyagba, a hangszerelésben a keleti dobokon kívül más nem jelezte a művek tematikáját. Báró Raimund von Stillfrednek a bécsi világkiállításon elhangzott véleménye szerint a bécsi valcer és a japán zene közti nagyfokú hasonlóság abban rejlik, hogy mindkettő képes lábunkat mozgásra indítani – az előbbi táncre, míg az utóbbi menekülésre készítet. A történet példázza, hogy hiába volt divatban a század második felében Japán zenés színdarabok által való megjelenítése, zenei anyaguk nem segítette a nézőt az igazi japán zene megismerésében, és a XX. század elejéig nem is érdeklődött iránta. // Az európai tendenciának megfelelően a magyar közönség is komikus figurákként ismerhette meg először a „lebegő világ” vázákról és legyezőkről kopírozott lakóit.<sup>22</sup>

Hazánkban *A gésák* (a regénybeli cím tipográfiája átvette az angolos nagybetűs címjelölést: *A Gésák*) tehát reprezentatív, Japánt európai nézőpontú sztereotípiákban bemutató műnek számított a század elején, amelyet mindenki ismerhetett, ha nem is a színpadról, de legalább hírből. Kosztolányi valószínűleg éppen a műfajra jellemző felületességet megtestesítő volta miatt ezt a maga korában rendkívül népszerű, a hazai köztudatban több nemzet kultúráját átfogó és összezagyváló, mesésen – azaz nem autentikus voltában – egzotikus operettet helyezte regénye értelemképző központjába. Az is lényeges, hogy angol operetről van szó, hiszen Kosztolányi *Az új operett* című, 1921-ben írt cikkében ezt a fajta zeneművet léhasága miatt külön kiemelte a műfaj példái közül.<sup>23</sup>

A regény terjedelmének és cselekményének körülbelül a közepén előadott angol operettet a szöveg minden értelmezője kiemelten kezelte. Szegedy-Maszák Mihály meg egyenesen belső értelemképző magként értette, olyan *mise en abyme* jellegű belső tükörként, „amely kinagyítja Sárszeg fogyatékoságát”.<sup>24</sup> E szerint a regény hatodik fejezete, amelyben – a téma-összefoglaló alcíme szerint – „Vajkayék a Gésák sárszegi előadását nézik végig” egy operett segítségével kívánja önmaga világképzetét kifejezni. Az operettből idézett részlet valóban megfelel annak, hogy a vidéki parlagiasságra tett utalásként, a befogadó közeg jellemzéseként lehessen érteni, hiszen maga a szöveg is erre irányítja a figyelmet: „Sárszeg is csúf volt, csúf, csúf...”<sup>25</sup> Az operett műfaja felől olvasva ennek a résznek – a hatodik fejezetnek – még inkább előtűnik központi szerepe, a regény egészét szintetizáló jellege.

22 DÉNES Mirjam, *A pillangó-effektus, avagy a komédiából tragédiává lett Japán a magyar színpadon*, Színház, XLV. évf., 2012. május, 40–41.

23 KOSZTOLÁNYI, *Az új operett*, 753.

24 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi Dezső*, Pozsony: Kalligram, 2011, 239–240.

25 KOSZTOLÁNYI, *Pacsirta*, 245.

Ha *mise en abyme* jellegű szerkezetként, vagyis olyan belső tükörként értjük, amely metaforikus kapcsolatban áll a regény egészével, tehát lényegében ez a rész értelmezheti az egészet, akkor *A gésák* szövegekönyvéből idézett rész – Vun-Csi kupléja – a regényben nemcsak a sárszegi világ csúfságának, hanem még az elhallgatott, az elfojtott tény (az, hogy Pacsirta csúnya) kimondásaként is működik. Hiszen itt a japán teaházban játszódó történetben a kínai tincsről éneklő az egyik szereplő, hogy csúf és, hogy „hess vele”,<sup>26</sup> azaz a regény fő problémáját – Pacsirtára utaló és személye elhárításának elfojtott vágyát – áttételesen mondja ki.

Nagyon fontos dologban azonban eltér a hazai színpadon előadott operettől a regénybeli. Kosztolányi művében Vun-Csi éneklő a betétet, a kínai tincs csúfságát hangsúlyozó dalocskát („Csúf, csúf, csakugyan /A kínai tincs”), amelyet az operett dalainak magyarra fordított kiadásában az énekkar adott elő.<sup>27</sup> Ez pedig nagyon fontos változtatás, mert így másként értékelődik a kimondás.

Lehet, hogy egy Kosztolányi által látott előadáson így adták elő, hiszen az operettek meglehetősen szabadon alkalmazták a helyi színpadi viszonyokhoz. Az is lehet, hogy a szerző tévedett, nem emlékezett jól a darabra, bár Vun-Csi dalát – Makai Emil és Fáy Béla fordításában – pontosan idézi. Az is lehet, hogy Kosztolányi az angol szöveg ismeretében tulajdonította Vun-Csinek ezt a kuplét. A „Chin Chin Chinaman” kezdetű halandzsavers az angol nyelvű librettóban ugyanis – ahogy a regényben – Wun-Hi éneklő, a kar csak válaszképpen megismétli.<sup>28</sup> Az angol verzióban Wun-Hi azonban nem a saját csúfságát éneklő meg, hanem körülbelül azt, hogy szomorú, mert fél, hogy a rossz gazdasági viszonyok miatt be kell majd zárnia az üzletét.

40

A legvalószínűbb azonban, hogy Kosztolányi irodalmi érzéke diktálta a magyar szövegekönyvben a kórus által előadott dal Vun-Csi énekeként történő átírását. Ez az apró változtatás ugyanis gyökeresen átalakítja a jelentéktelennek és bugyutának tűnő kuplé kontextusát és jól illik az operett alapvetően önmaga világát parodizáló sajátosságához. A regényben a csúnyság kimondása így Rostand *Cyrano de Bergerac* (1897) című sikerdarabjának híres orronológjához hasonlítható kontextusba kerül, de természetesen annak figyelemfelhívó és kissé olcsó szellemeskedése nélkül.

A magyar szövegekönyvben ez a dalocska csúfolódásként hangzik el, hiszen a Japánban játszódó világban a kórus a japán nézőpontot képviseli. A kar a kínai származású teaház tulajdonosáról éneklő, hogy csúf. Így a dal magyar verziója – eltérően az eredetitől – az idegenséget gúnyolja, hiszen egy másfajta kultúra különleges hajviselési szokására tett megjegyzésként működik, még ha némi megértő felhang is szövődik bele („Node volt s van-e nép / Hol ilyesmi nincs?”). Kosztolányinál viszont önmagáról éneklő a japán teaházat működtető kínai szereplő, hogy csúnya és idegen a hajviselete, s ezzel együtt

26 Uo., 241–242.

27 *A Magyar Színház műsorán A „gésák” vagy egy Japán teaház története. Énekes játék három felvonásban.* Írta: Owen HALL. Fordította: Makai Emil és Fáy J. Béla. Zenéjét szerezte: Sidney JONES, Budapest: Weisz Márton kiadása, é. n. [1898]. I. n. [3. felvonás 21. ének] (OSZK).

28 *Songs of the Geisha; a Story of a Tea House*, Words by Owen HALL, music by Sidney JONES, lyrics by Harry GREENBANK, New York: Chasmar-Winchell Press, 1896, 25. (<http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.32044040567778;view=1up;seq=29>)

ő maga is. Így pedig a szöveg nem az idegenszerűség kicsúfolását jelenti, hanem önértelmező gesztussá válik. A kuplészerű dalocska a magyar regényben önreflektáló és öndiagnosztizáló kontextusba kerül, amelynek a jelentőségét csak növeli a későbbi fejezetben betöltött szerepe.

Vajkay Ákosnak Orosz Olga romlottsága körül járó gondolatait tereli el a dal lánya csúfságának a tudatosítása irányába. A dalocska ugyanis a kilencedik fejezet végén újra felidéződik, amikor Vajkay részegen a kanmurból hazafelé tart.

Ákos, amint a Petőfi-uccába fordult, füttyörészni próbálta a Mimóza dalát, de nem tudta. Erre a Vun-Csi dalát dúdolgatta, a tréfás kínai kuplét, mely így kezdődik: Csúf, csúf csakugyan...<sup>29</sup>

Itt is a szöveg „kínai kuplé”-nak nevezi a magyar nyelvű szövegekben a kar által előadott, és így a nem regénybeli, hanem az előadott, a hazai színpadi összefüggésben inkább japánnak nevezhető kuplét. Majd hazaérve – a tizedik fejezetben – ki is mondja a kis kuplé által sugallt bizonyosságot:

Azt mondtuk, hogy majd jobb lesz minden. De mindig rosszabb lesz [...]

– Miért?

– Miért? – kérdezte Ákos is, majd egészen csöndesen mondta. – Azért, mert csunya.

Elhangzott, először. Utána csönd támadt. Kopár hallgatás kongott közöttük.

Az asszony fölugrott. Nem, mégsem így képzelte el ezt. Mikor a leányáról beszélgettek, és kíméletesen kerülgették a kérdést, azt gondolta, hogy egyszer majd csakugyan rátérnek részletesebben [...], de nem ily nyíltan, nem ily durva egyszerűséggel...<sup>30</sup>

Vajkay Ákos fülében cseng vissza ez a dalocska, amelynek a szerepe a család fő létproblémájának a kimondása. Az operett funkciója így ebben a regényben a tudatosítás, a regénybeli „valóság” ilyen különös, operett-stílusú kimondása. A belső reflexió a regényben egy alapvetően reflektív, önmaga hülyeségéről tudó epigonműfaj segítségével jön létre. Az angol – tehát hangsúlyosan nem monarchiabeli operett –, amely erős kontrasztként Japánban játszódik, a monarchiabeli sárszegi előadásában a felületes kulturáltságot, a helyi identitástudatból való kitörés (ahol nem illik Pacsirta csúnyaságára megjegyzéseket tenni, sem szánakozni rajta) lehetőségét sűríti magába. Távlatot ad, ez a távlat azonban csak mesterkélt lehet, hiszen semmiféle megoldást nem kínál, csak az idegenséget, a dolgok össze nem illőségét, végleges összeilleszthetlenségét, megoldhatatlanságát fejezi ki.

Az operettekben kiegyenlítődnek a konfliktusok. Mindig boldogan kell, hogy befejeződjön a történet, a *happy end* alapvető műfaji kellék. A meseszerű megoldások semmiféle tragikumot nem engedélyeznek. A könnyedség karikatúra jelleget kölcsönöz a giccyszerűen harmonikussá rendeződött világképnek. Az által, hogy a *Pacsirtában* egy ilyen műfajú butácska operett dalocska mondja ki a megoldhatatlan létproblémát, a sárszegi világ és Vajkayék boldogtalanságát, éles kontraszt képződik. A halandzsaverszerű butuska kuplé tartalma lételméleti jelentőséget nyer.

29 KOSZTOLÁNYI, *Pacsirta*, 375.

30 *Uo.*, 412–413.

## A regény rejtett háttere: Lehár Ferenc *Pacsirta* című operettje

A *gésák* mellett egy másik operett is beleszövődik a regénybe. Ez azonban nem olyan egyértelmű, mint az angol dalmű esetében, hiszen a szöveg maga nem nevezi meg, de azért nagyon fontos, a regény operettszerűségét esszenciálisan jelző elem. Kosztolányi regényének a címe Lehár Ferencnek *Pacsirta* – németül *Wo die Lerche singt* – címen ismert operettjét idézi fel, amelynek az ősbemutatója 1918. február 1-jén volt a Király Színházban. Mivel a regénynek ez a vonatkozása kevésbé feltárt, érdemes alaposabban bemutatni ezt a Lehár-darabot és hátterét.

Ez is – ahogy *A gésák* – a korszak egyik sikerdarabja volt; feltűnő reklám, hírverés körítette. A kor lapjai folyamatosan értesítettek az előkészületekről, majd a bemutatóról. Különösen felcsigázta az érdeklődést, hogy ekkoriban Lehár Ferenc már világhírű sztárnak számított, aki maga dirigálta a bemutatót. Ez a műve azért is került a figyelem középpontjába, mert az ősbemutatója a tervek ellenére,<sup>31</sup> nem Bécsben volt, hanem Pesten. A szerző korai darabja óta nem volt erre példa, utoljára 1899-ben volt Budapesten Lehár-ősbemutató, amikor az összesen tíz előadást megért *Kukucska* című operettet adták elő. A bécsi ősbemutató hozzátartozott a nemzetközi hírnévhez. Ezt az operettjét tehát nemcsak a témája miatt, hanem a hazai ősbemutatója miatt is szárnyára vette a hírverés:

42

A pénteki Lehár-bemutatót [...] rendkívüli színházi eseménnyé avatja az a körülmény, hogy „A pacsirta” minden más színpadot megelőzve legelőször Budapesten kerül előadásra. A Király-színházból indul külföldi diadalútjára Lehár új műve, a budapesti előadás, a magyar színészek alakítása lesz a minta, amely után a kontinens operettszínpadán „A pacsirta”-t játszani fogják. A magyar „ősbemutató” [...] azonkívül lehetővé teszi, hogy az új Lehár-operett színes, levegős meséje eredeti mivoltában kerüljön a közönség elé. Lehár ugyanis ezúttal izzigvériig magyar operettet írt. Magyar a zenéje, magyar a témája és magyar a szövege is, a kitűnő Martos Ferenc munkája, amelyet a budapesti siker után bizonyára nem mernek majd annyira a formájából kivetkőztetni a bécsi szöveg-átdolgozók, ahogyan ezt már sok más magyar operettel megtették<sup>32</sup>

A kor reprezentatív lapja, a Színházi Élet – amelynek Kosztolányi rendszeres szerzője volt – 1918 elején több beharangozó cikkben hangsúlyozta a darab magyar jellegét. Az 1918. évi hatodik számban pedig meg is jelent az első komolyabb tartalmi összefoglalás. A lap előző számában egy Kosztolányiról készült karikatúra és egy róla szóló három versszakos versike is található a Petőfi Társaságbeli tagságára utalva. Az 1918. évi 3. szám pedig Koszto-

---

31 Erről egy 1916-ban megjelent interjújában beszélt Lehár: „Most hangszerelem *Ahol a pacsirta dalol* című operettemet, amelynek komponálásával már teljesen készen vagyok. Ennek librettóját Martos Ferencről kaptam. Nagyon szép és poétikus könyv, igazán kedvemre való. [...] Bécsben ez a darab is az An der Wiennek van szánva.” „*Csillagok bolondja*” a *Népoperában*. *Beszélgetés Lehár Ferencsel*, Színházi Élet, V. évf. 1916. nov. 12-től nov. 19-ig, 40. sz.

32 *Utazás „A Pacsirta” körül*, Színházi Élet, 1918. február 3-tól február 10-ig, 6. sz., 17.

lányiné Harnos Ilona – aki a „Modern Színpad tagja” – fényképét közölte a belső borítón.

A darab a hazai ősbemutató és a hazai téma mellett – a tudósítások szerint – még azért is nagy feltűnést keltett, mert eltért az operettek sablonjaitól. A szerelmesek ugyanis nem lesznek a végén egymáséi, hanem mindenki visszatér a saját korábbi párjához. Nem boldogtalan ugyan a zárlat, de semmiképpen sem felelt meg a műfaji klisé által gerjesztett elvárásnak.

Kosztolányi pár évvel később *Az új operett* című publicisztikájában ugyanazt az újabb jelenséget, a boldog befejezéstől eltávolodó műfaji variánst figyelte meg.

Lehár a *Pacsirtával* már elindította azt a folyamatot, ami aztán az utolsó négy operettjében teljesedett ki. A *Pacsirtában* még mindenki megtalálta a maga párját, még ha a kissé megunt régit is, de a *Paganini*, *A cárevics*, a Japánban játszódó *A mosoly országa* és a *Giuditta* című operettjei már mind lemondással végződtek. A kortársi kritika is regisztrálta a *Pacsirtában* az újfajta cselekményvezetést, a szilárdnak érzett műfaji konvenció áthágását:

Ez a mollakkordban elcsendülő befejezés egészen újszerű az operett-irodalomban, ahol majdnem kizárólag olyan operettek szerepelnek, amelyekben a szerelmes szívek egymásra találhatnak és a főszereplők házasságával ér véget a mese. Mint mindenben ebben is eltér a sablontól „A pacsirta” és a Király Színházban akadtak kételkedők, akik már azt javasolták, hogy változtassák meg ezt a befejezést.<sup>33</sup>

A cikk ez után hangsúlyozza, hogy Kacsóh Pongrác *János vitéze* után ebben az operettben tűnik fel először a magyar falu és a „falusi erkölcsöknek glorifikálása”. A korabeli lelkendező kritikákból az is kiderül, hogy Lehár darabja azért is különleges volt a maga nemében, mert még azzal is felborította az operett-sablont, hogy egyszerre két primadonnát alkalmazott. A Színházi Élet egyik beharangozója külön hangsúlyozta a darabnak ezt a rendhagyó jellegét. Tehát nem egy primadonna és egy énekes-táncos szubrett főszereplő kettősére épült, hanem megkettőződtek a szerepkörök, két egyenrangú primadonna (Az ősbemutatón Kosáry Emmy és Dömötör Ilona játszott) és két egyenrangú bonviván (Király Ernő és Nádor Jenő) szerepelt benne. A híradásokból az is kitűnik, hogy Lehár főként magyaros dallamokat komponált, de az operettek nemzetek feletti, az ábrázolt világot stílusegyveleggé összegyűró tendenciájának is eleget tett azzal, hogy a színpadon az akkoriban divatosá vált foxtrottot is előadták, ami valószínűleg furcsa kontrasztot képezhetett a magyar vidék idealizálásával és főleg a csárdásra épülő dallamvezetéssel.

Martos Ferenc librettója Charlotte Karoline Birch-Pfeiffer (1800–1868) *Dorf und Stadt* (1847) című drámájának az átdolgozása, amely Berthold Auerbach (1812–1882) *Die Frau Professorin* (1846) című – az ún. *Dorfgeschichte* műfajának egyik alapvető – elbeszélése után készült. A magyar vidék idealizálása tehát német irodalmi minták alapzatára épült.

<sup>33</sup> Lehár-premier a Királyban, Színházi Élet, 1918. január 27-től február 3-ig, 5. sz., 16–17.

A korabeli – különösen a német – nézőközönség számára tehát éppen nem az eredeti cselekményvezetésével tűnt ki, de az operettek esetében ez a már egyszer bevált történeteket és sablonokat újrafelhasználó fogás – a már említett *genre shifting* – megszokott eljárás volt. Ez is hozzájárult a színpadi műfaj önmaga megcsináltságáról tudó, rájátszó és ezt a nézőközönség számára is jelző jellegéhez.

Az operett cselekménye a Színházi Élet egyik rövidebb összefoglalójában:

A falu valahol lent van a Bánátban, buzatermő földek országában. Ott éldegél Török Pál gazduram, meg a leánya, a szépséges Juliska, aki mátkája Bodrogi Pistának, a szép szál legénynek. Kóborlásai közben a faluba vetődik Zápolya Sándor, a híres budapesti festőművész, aki le akarja festeni Juliskát, hogy ezzel a gyönyörű arcképpel díjat nyerhessen a tárlaton. Festés közben diskurálni is kell a modellel és nem lehet csodálni, hogy a diskurálásból lassanként – mint az már történni szokott – szerelem fejlődik. A szép falusi lány egyszerű naivsága, tiszta szive, angyali szépsége annyira meghódítják a piktort, hogy a kedvéért szakít a barátnőjével, Garami Vilma színésznővel, aki féltékenységtől üzve utána jött a falusi magányba. Juliskának is megtetszik az előkelő művész, aki még hozzá csillogó képekben festi le szavakkal a nagyvárosi élet örömeit és feledve a derék vőlegényt, elhatározza, hogy elmegy Zápolyával Budapestre. Pali bácsi világért sem hagyja egyedül menni a lányát, inkább otthagyja a gazdaságát és velük megy ő is. // A második felvonás adja a színes, nagy kontrasztot. A színhely Zápolya János pazarul berendezett műterme, ahol pezsdülő nagyvilági élet folyik. Juliska is egészen nagyvilági nő lett, a festő kitanította mindenre, amit uri dámának tudni illik és a kis falusi lány nagyszerűen érti, hogyan kell a tanultakat felhasználni. Csakhogy a szerelem nem maradhat zavartalan. Garami Vilma sehogy se tud belenyugodni, hogy az ő helyét egy falusi kislány foglalja el és ezer fortéllyal igyekszik visszahódítani Zápolya János szívét. Közben a kis Juliska is belátja, hogy a rangos élet, a fény és ragyogás nem illik az ő ártatlan kedélyéhez. A szabad mezőhöz, az ég kékjéhez, a bánáti buzaföldekhez szokott pacsirta nem találja helyét az aranyos kalitkában. Feladja hát a küzdelmet, annál is inkább, mert belátta, hogy a festő szerelme sem állhatatos és visszatér egyszerű falujába. // Garami Vilma elérte a célját, győzedelmeskedett, Török Juliska pedig egy nagy csalódással gazdagabban visszatérve, kezét nyújtja megbékélt régi mátkájának, a derék Bodrogi Pistának. // Ez „A pacsirta” meséje.<sup>34</sup>

A következő, a Színházi Élet hetedik száma teljes egészében az operetthez kapcsolódik. A címlapján ez található: „Pacsirta-szám”. Benne hosszú, tizen-négyszáz oldalas, az ősbemutatóról szóló, a szerző megnevezése nélküli – de feltehetően a bemutató utáni banketten is résztvevő, a lap alapító-szerkesztője, Incze Sándor által írt – lelkesült hangú beszámoló található, amely még részletesebben, jelenetről jelenetre, dalszövegekkel és fényképekkel is illusztrálva meséli el a cselekményt.<sup>35</sup> A húsvéti – a március 31-től április 7-ig, „Kosáry-Album” megjelölésű 14. – szám pedig a címlapon „»A pacsirta« teljes szövegével” felirattal reklámozta magát.

<sup>34</sup> *Lehár-premier a Királyban*, 16–17.

<sup>35</sup> *Pacsirta. Lehár premier (!) a Király-színházban*, Színházi Élet, 1918. február 10-től február 17-ig, 7. sz.

Az operett első előadásának ez a rendkívül alapos bemutatása ma azért lehet érdekes, mert észrevehetővé teszi, hogy a cselekménye a századfordulós regény több emlékfoszlányát, szinte sablonná dermedt elemét magába sűrítette. Valószínűleg e miatt az operettek hangvételtől idegen intellektuálisabb vonása miatt nem a fő közönségsiker arató Lehár-operettként tartják számon. Például az ábrázolás kérdésének művészregényből származó motívuma jelenik meg benne, amikor Zápolya Sándor, a festő küzd a *termékeny pillanattal*. Juliska arcképét festi és csak a darab végére találja meg a lány pillantásában „azt a valamit, amit eddig hiába keresett”, hogy aztán a festőállványhoz állva befejezhesse a képet, és talán ezzel összefüggésben, szakíthasson a modellel. Művészetével megfoghatóvá és így magáévá téve a modellt, megoldódhatóvá vált a konfliktus.

A *Dorfgeschichte* jellemzője a vidék és a város ellentétbe állítása, a vidékről felkerült szereplőnek a városban a föld, a falusi élet iránti nosztalgiája, a vidéki élet idealizálása. Ahogy Gárdonyi Géza az *Az öreg tekintetes* című regényében szereplő Csurgó Károly méheket nevel a pesti erkélyen, úgy a Lehár-operettben Török Pál az erkélyt búzával veti be, az operett végén pedig le is aratja a termést.

A Lehár-operett cselekményének a sablonja sokban összecseng a Kosztolányi-regény menetével. Azonban a címszereplőnek – ellentétben Kosztolányiéval – neve is van, ő Török Juliska, a vidéki lány.

A kétféle ideál, a kettős primadonnaszerep, a természetes és szende vidéki lány, a jó háziasszonynak készülő Juliska és ellentéte, a városi színésznő féltékenykedése, szintén a századfordulóra már gyakori témává váló szembeállító klisé idézi meg.<sup>36</sup> Szinte Bovaryné – aki a regény egy fontos jelenetében férjével és Leonnal Donizetti operáját, a *Lammermoori Luciát* nézi – lehetőségét és vágyát konkretizálja és vetíti ki a két ellentétes figurába. A Lehár-operettben Pacsirta és Garami Vilma kontrasztba állítása Kosztolányi regényében is megjelenik, csakhogy itt az Orosz Olga és Pacsirta közötti különbség nem teljesen az operettben szembeállított nők vetélkedése szerint formálódik. A városias romlottság és a falusi ártatlanság különbségét itt a szép-rút ellentét írja át. A regény is alkalmazza az erkölcsös ártatlanság és a szívtipró vamp alakjának értékszembeállítását, csak itt a két nő (Pacsirta és Orosz Olga) egymásmellé rendelése nem egy operettbe illő féltékenységi jelentbe, drámai jellegű konfliktus-szituációba ágyazódik, hanem a két nő pusztán Vajkay Ákos gondolatcsapongásában válik egymás mellé rendelhetővé, és csak ilyen asszociatív módon összehasonlíthatóvá.

Az operett története – Martos Ferenc korábbi librettóitól (*Bob herceg, Gül baba, Leányvásár, Szibill*) eltérően – a magyar faluból kiszakadás kérdését dolgozta fel. Lehárnál a címszereplő a történetben végig jelen van, Kosztolányinál viszont a falu inkább csak egy menekülési útvonal végcélja lehetne. Pacsirta itt a cselekmény háttérben áll, szereplőként csak az elején és a végén kerül elő. Míg az operettbeli Pacsirtának a dalolása a fő vonzereje

36 Pl. Kemény Zsigmond *Férj és nő* című 1852-es regényében Norbert Eliz és Zörey Jolana, Jókai *A kőszívű ember fiaiban* Liedenwall Edit és Alphonsine, *Az arany emberben* Noémi és Tímea, a *Beszterce ostromában* Apolka és Estella, *A gólyakalifában* Etelka és Silvia vagy a Kasszirő.

a szépsége mellett, addig a regénybeli esetében éppen az énekhang hiánya jelzi az önazonosság elvesztését. A Lehár-operett német címe (*Wo die Lerche singt*) is ezt jelzi, csakhogy a dalműben nem a múltbeli létteljességhez, hanem a vidéki élet ősharmóniájához kötődik a pacsirtaszerű énekléssel metaforizált harmonikus identitástudat. Mindkét műben megjelenik a kitörési lehetőségek hiányát jelképező kalitka, csakhogy a regényben Pacsirta nem pacsirtát, hanem kopott és borzas, színevesztett galambot hozott benne haza. A Kosztolányi regényében a becenév nem találó, hanem ironikus, hiszen a könnyedséget, a vidámságot és vele a csinoságot kifejező énekesmadár neve csak torzulásában érthető ide. A Vajkay-lány hajdani éneklő mivoltától, a vágyott létformától elidegenedő sajátosságára figyelmeztet.

A séma viszont megegyező. Mind a két mű lényegében hazatérés-, hazatalálás-történet. A Kosztolányi-regény utolsó mondata ezt szinte már ironizálva hangsúlyozza is („A mi kis madarunk [...] hazarepült.”). A címszereplő mindkét műben elmegy, majd a végén visszatér az eredeti közegébe, csak ellenkező az irány, a regénybeli Pacsirta kisvárosból megy vidékre, az operettbeli viszont faluból megy nagyvárosba. Az elutazás sem az operettben, sem a regényben nem hoz megnyugtató megoldást, a hazatalálás-motívum inkább csak befejező szerkezeti elemként működhet, hiszen nem szüntetheti meg sem elvágódást, sem az idegenségérzetet.

## Az operett mint kifejezőeszköz

46

József Attila Halász Gábornak írt híres levelében a proletársors motívumainak megjelenését a verseiben formaként értelmezte, amellyel a sivárság érzetét kifejezhetővé tette.<sup>37</sup> Sőtér István pedig az öreg Jókai témaválasztásáról írva a – gyakran a Zola-féle naturalizmus hatásaként emlegetett – proletárnyomor megjelenítését egyes kései Jókai-regényekben (pl. *Gazdag szegények*) az elvágódó romantika sajátos kifejezőeszközeként mutatta be.<sup>38</sup>

A proletárnyomor helyett Kosztolányi regénye a giccsesen cukros operettet használja a reménytelen keserűség kifejezéséhez. Az operett itt – minden műfaji attribútumaival együtt – olyan formanyelv, amelyben nem az operett maga az érdekes, hanem az, ami a műfajisága segítségével elmondható. A *Pacsirtában* a lét abszurditását egy alapvetően a léthazugságra épülő és ezt a sajátosságát önmagáról tudó – Csáky Móric könyvében leginkább erre a jellemvonására kihegyezett – műfaj fejezi ki.

A Kosztolányi-regény mintha ironikusan kicsinyítve, a hasonlóságokat hiányként is elmélyítve írná át, olvasztaná magában az operetteket. A japán világtól idegen kínai szereplőnek, Vun-Csinak a vonásait Vajkay Ákos a sárszegi világból kilógó, onnan elvágódó Ijas Miklós arcába nézve fedezi fel.<sup>39</sup> E könnyű színpadi műfajnak a cselekménye mindig a szerelem körül forog, a

37 HALÁSZ Gábor, *József Attila Összes versei megjelenése alkalmából* = Uő, *Tiltakozó nemzedék*, Budapest: Magvető, 1981, 800–801.

38 SÓTÉR István, *Jókai útja* = Uő, *Félkör*, Budapest: Szépirodalmi, 1979, 469.

39 KOSZTOLÁNYI, *Pacsirta*, 269.: „Emlékeztetett kicsit Vun-Csi arcára, mely sárgára volt mázolja, vastag festékkal és álarcot viselt. Mintha álarc lenne Miklós arcán is. Csakhogy keményebb álarc, kővé vált fájdalomtól.”



regény viszont éppen mindenfajta szerelem lehetőségének a hiányát jeleníti meg. A regény világán belül Zányi Imre és Orosz Olga szerelmi szálában merülhetne fel ez a tematika, de a szöveg ezt csak gúnyosan jelzi, a pletyka-éhes nézőközönség szempontjából láttatja.

Míg *A gésáknak* a Sárszegegről nézett Japán egzotikussága, addig a Lehár-operettnak az ősharmóniát jelképező bánáti falucskájával szembeállított budapesti művészvilág idegenszerűsége lehetne a regénybeli városka világát ellensúlyozó támpont. Ijas Miklós vágyképe, kitörési kísérletként felsejlő terve a Lehár-operett művészvilágában elevenedik meg, de egyáltalán nem idealizált módon. Míg *A gésákban* a fő gésa, Mimóza – ez a kissé Cso-Cso-szánra emlékeztető nőalak – a bukott nő figurája a meghatározó, addig a Lehár-operettnél a falusi ártatlanság jelképe, a címszereplő Pacsirta válik mértékadóvá a másik nőtípussal történő szembesítésben.

A két operett utalásrendszerével felfegyverkezve a Kosztolányi-regény áttételesen idézi meg az Osztrák-Magyar Monarchia légkörét, amelynek az operett egyik reprezentatív jelképévé vált. A különböző nemzeti motívumokat (valcert, csárdást, mazurkát stb.) nemzetek feletti céllal alkalmazó zenés műfajt az újabb értelmezők egyértelműen az etnikailag sokszínű népesség kollektív identitásának kialakítása szempontjából tartják ideologikumot meghatározónak. A regény viszont sokatmondóan két hangsúlyosan nem bécsi operett segítségével idézi fel a Monarchia világát, eltávolítva ezzel a direkt megfeleltetés példázatos lehetőségétől.

Kosztolányi *Pacsirtáját* lélektani regényként helyezte a magyar irodalmi kánon a XX. századi irodalom élmezőnyébe. Az operettszerűsége ezt a lélektaniséget módosítja, hiszen ez a zenés színpadi műfaj talán a legkevésbé lélektani jellegű a színpadi műfajok palettáján, mivel nem egyénnel, hanem típusokkal, szerepkörökkel (primadonna, szubrett, bonviván, táncoskomikus) dolgozik. Az operettek megszépített álmvilágával történő szembesítésben a sárszegi világ másfajta fiktív terepmentet jelez, amelyben a lélektaniséget immár reflektált és ironikus módon nevezhető csak meghatározónak.

A Kosztolányi-regény eljárása Gombrowicz *Operettjével* (1966) is párhuzamba hozható, amelynek az elején a lengyel származású író vallomások formájú bevezetőjében megjegyzi, hogy

Mindig is bámulatba ejtett az operett [...] a maga isteni idiotizmusával, mennyei szklerózisával [...]. Az operett monumentális idiotizmusa, mely a történelem monumentális pátoszával párosul, az operettmaszk, mely mögött az emberiség neveltsége, fájdalomtól eltorzult arca vérzik [...].<sup>40</sup>

Csak hogy Kosztolányi nem műfajparódia-szerű átírásban, nem színpadi előadásra szánt műben, nem címmé tett mivoltában hangsúlyozva használja ki a műfajt, nem az abszurd cselekmény- és szituációalkotással jelzi az átlényegítést, mint Gombrowicz, hanem a két megidézett operett értelmező háttérrel alkot a lélektani regény eljárásmódjaival élő szövegben. Mintha a Kosztolányi-regény ezzel a giccszerű, a banalitással operáló műfajjal kívánná értelmezni

40 Witold GOMBROWICZ, *Operett*, ford. Eörsi István és Pályi András = Uő, *Drámák*, Budapest: Európa, 1984, 181.

az egyáltalán nem giccyszerű és nem banális világát. Az egzisztenciálfilozófiai értelmű autentikus lét lehetetlenségét az inautentikus létformákat (operettbe illő szerepköröket) szerepeltető operett mondja ki, és ezzel a regény megfosztja magát a kimondásban rejlő mindenféle tudálékoskodó és lélekboncolgató pátoasz lehetőségétől.

## Irodalom

- A Magyar Színház műsorán A „gésák” vagy egy Japán teaház története. Énekes játék három felvonásban.* Írta: Owen HALL. Fordította: Makai Emil és Fái J. Béla. Zenéjét szerezte: Sidney JONES, Budapest: Weisz Márton kiadása, é. n. [1898] (OSzK).
- BÁRÁNY Tibor, *Magasművészet és tömegkultúra: nem létező értékkülönbségek nyomában = A művésztől a tömegkultúráig*, szerk. OLAY Csaba – WEISS János, Budapest: L'Harmattan, 2014.
- BREHM Alfréd, *Az állatok világa*, IV, Madarak, I, szerk. CHERNEL István, Budapest: Légrády testvérek, 1902.
- CRITTENDEN, Camille, *Johann Strauss and Vienna: Operetta and the Politics of Popular Culture*, Cambridge University Press, 2006<sup>2</sup>.
- CSÁKY Móric, *Az operett ideológiája és a bécsi modernség*, ford. Orosz Magdolna, Pál Károly, Zalán Péter, Budapest: Európa, 1999.
- „Csillagok bolondja” a Népoperában. *Beszélgetés Lehár Ferencsel*, Színházi Élet, V. évf. 1916. nov. 12-től nov. 19-ig, 40. sz.
- DÉNES Mirjam, *A pillangó-effektus, avagy a komédiából tragédiává lett Japán a magyar színpadon*, Színház, XLV. évf., 2012. május.
- DÉR Zoltán, *Az árny zarándoka (Csáth Géza emlékei)*, Szabadka: Életjel (Miniaturák 6), 1969.
- GOMBROWICZ, Witold, *Operett*, ford. Eörsi István és Pályi András = Uő, *Drámák*, Budapest: Európa, 1984.
- HALÁSZ Gábor, *József Attila Összes versei megjelenése alkalmából = Uő, Tiltakozó nemzedék*, Budapest: Magvető, 1981.
- KOSZTOLÁNYI, *Pacsirta*, s. a. r. BUCSICS Katalin, Pozsony: Kalligram, 2013.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *A. M. Willner – Grünbaum – Leo Fall. A dollárkirálynő a Király Színházban* = Uő, *Színházi esték*, s. a. r. RÉZ Pál, Budapest: Szépirodalmi, I, 1978.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Levelek – Naplók*, s. a. r. RÉZ Pál, Budapest: Osiris, 1996.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Az új operett* = Uő, *Színházi esték*, s. a. r. RÉZ Pál, Budapest: Szépirodalmi, II, 1978.
- KOSZTOLÁNYI Dezső: *Operett* = Uő, *Az élet primadonnái*, s. a. r. URBÁN László, Budapest: Palatinus, 1997.
- Lehár-premier a Királyban*, Színházi Élet, 1918. január 27-től február 3-ig, 5. sz.
- Lucifer a katedrán. Kosztolányi Dezső színpadi játéka*, s. a. r. RÉZ Pál, Budapest: Balassi, 1997.
- Pacsirta. Lehár premier (!) a Király-színházban*, Színházi Élet, 1918. február 10-től február 17-ig, 7. sz.
- PÁVAI István, *A cserebogár-nóta népköltészeti és népzenei vonatkozásai = Folklor és irodalom*, szerk. SZEMERKÉNYI Ágnes, Budapest: Akadémiai, 2005.
- Songs of the Geisha; a Story of a Tea House*, words by Owen HALL, music by Sidney JONES, lyrics by Harry GREENBANK, New York: Chasmar-Winchell Press, 1896. (<http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.32044040567778;view=1up;seq=29>)
- SÖTÉR István, *Jókai útja* = Uő, *Félkör*, Budapest: Szépirodalmi, 1979.

- STOREY, John, *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*, Athens: The University of Georgia Press, 2006<sup>4</sup>.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi Dezső*, Pozsony: Kalligram, 2011.
- THURÓCZY Gergely, „Ha jó az éjszaka, mulatni kell!”. *Kuplénkavalkád*, Napút, IX. évf., 2007/2.
- Utazás „A Pacsirta” körül*, Színházi Élet, 1918. február 3-tól február 10-ig, 6. sz.
- WIMSATT, Jr., W. K. – BEARDSLEY, Monroe C., *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, University of Kentucky Press, 1954.

### **Hidden operettas in a novel**

The study examines the genre of operetta in Dezső Kosztolányi's novel *Pacsirta* (Skylark) from a new perspective, mainly from the cultural research of the genre. Two different operettas play a role in shaping the novel: Sidney Jones' *The Geisha* and Ferenc Lehár's *The Skylark*. The study is not a typical comparative analysis, rather it examines the ironic similarities in both genres. It also concentrates on how the genre of popular culture can provide a basis for the psychological novel.

*Keywords:* Dezső Kosztolányi's *Skylark*, popular culture, popular genres, operetta, psychological novel

Tarjányi Eszter  
Pázmány Péter Katolikus Egyetem  
Bölcsészettudományi Kar, Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet  
2087 Piliscsaba, Egyetem u. 1.  
tarjanyi.eszter@btk.ppke.hu

