

„MERT A BERTA, MERT A BERTA NAGY LIBA”

A kabarédal/kuplé szociológiája és poétikája

1

A kuplé, a versszövegnek és a zenének ez a sajátos, művészetten inneni és újságíráson túli elegye a maga idejében, a 20. század első felében, főleg első két évtizedében roppant népszerű szórakoztatóipari termék volt. „Könnyű műfaj”: léha, csacska szövegek, felületi kellemesség, vélhetnénk róla. Kétségkívül, így is jellemezhető e műfaj. De kognitív szerepe nem becsülhető le. A tudástermelés, -tárolás és -megosztás speciális formája volt ez, a nagyvárosi, „modern” ember érzületének és tapasztalatainak egyszerre kifejezője és elrejtője, s mindenekelőtt: mentális önmeghatározás. Ennek a gyarló, esendő, de a modern élet dinamikájába belekényszerült embernek a nagy költészet (például Ady nagy versei), az aktuális és nívós filozófia (Böhm Károlytól Palágyi Menyhérten át, mondjuk a fiatal Lukács Györgyig és Zalai Béláig), vagy a matematika nagyjai túl „jók” voltak, túl mélyek, inkább csak tisztelhető, semmint élvezhető napi fogyasztásra alkalmasok. A „modern”, nagyvárosi ember másban ismert önmagára, önértését (ha tetszik: önféltreértését) másféle tapasztalat-artikuláció szolgálta. Olyan, amelyik (ön)kritikus volt, s ugyanakkor önerősítő, amely éppígytlétét affirmálta. Azaz olyan önmeghatározást adott, amely számára „hiteles” (ismerős) volt, de amelyben feszélyezettség nélkül mozogni is tudott. A kuplé, emeljük föl bár az egekbe, vagy hangsúlyozzuk esendőségét, a modern életviszonyok különös, legitim mentális földolgozását végezte el.

Innen van, hogy tévednek azok, akik a kuplékat a nagy költészet magasában igyekeznek elhelyezni, de tévednek azok is, akik csak valami efemer, érdektelen „léhaságot” ismernek föl benne. Ennek a „léhaságnak” tétje volt, s ez a tét visszamenőleg, retrospektíve is fontossá teszi a műfajt, megértését pedig a történetírói kötelességek (s lehetőségek!) közé helyezi.

A kuplé sok mindent megmutat a korról és a kor „modern” emberéről, sokszor többet és lényegesebbet, mint az át nem világitott, de sokszor ma is szajkózott politikai lözungok.

2

A kupléknak, tágabban: a kabarék világának van egy nosztalgiákat ébresztő, ma is eleven legendáriuma, s van egy, e művekből (szövegekből) elvonható történeti szemantikája. A legendásításnak is sok tanulsága lehet, retrospektíve is, „aktuálisan” is, de a történész számára, aki egy elmúlt kor gondolkodását igyekszik megérteni, s aki így, e megértésen keresztül igyekszik fölmérni az ember történetileg változó intellektuális/mentális lehetőségeit, elsősorban a művek tanulsága érdekli. Az eredmény talán kevésbé csillogó, s nem a nosztalgia lehetőségét, hanem a történeti megértést szolgálja, de alighanem ez a termékenyebb gyakorlat. S ez becsüli meg jobban az egykori teljesítményt, az egykori kollektív önmegértési igyekezetet is.

Az *intézmény*. A kabaré (nyelvi származását őrző idiómában: a *cabarette*) – mint intézmény és mint műfaj is – a kávéházi létforma (egyik) fejleménye. A kávéház, minden nívóbeli különbség ellenére, végső soron a kötetlen, „szabad” nyilvános tér sajátos formája volt. A „mindenki” számára elérhető olcsó hely, amely a társas együttlét trécselő, szórakoztató funkcióját a társadalmi reprezentációval egyesítette. Mint ilyen, a reprezentációra nem igazán alkalmas lakásviszonyok következményeként jött létre, az otthonosság illúzióját adta, és a korszerűnek érzett miliót szolgáltatva az érintkezéshez – egyszerre volt olcsó szórakozási, fogyasztási és érintkezési tér. Lényege szerint sok mindent pótol, és a kávéházi időzés idejére egyesítette a társadalom amúgy nagyon különböző nívón élő rétegeit. Egy-egy kávéházban a rá jellemző speciális rekrutáció logikája szerint mint „vendég” a felső középosztálybeliek rendszeresen érintkeztek a középosztállyal, sőt az az alattiak csoportjaival, s a vendégek külön társadalmi csoportot alkottak. (Elkülönültek a kávéházakból „fölül” vagy „alul” kilógó, kiszoruló populációtól.) S mivel a kávéház egyik, figyelmen kívül nem hagyható funkciója a szórakozás volt, a szórakozási lehetőségek lehetőség szerinti bővítése a fogyasztóképes vendégkör méretét is alakította. Az, amit önállósult formájában mint műsorszámot, mint kabarédalt (kuplét) ismert meg a közönség, eredetileg a választék pereméről önálló műfajjá és intézménnyé izmosodó választékbővítésként tűnt föl. Egy kuplé – énekelt vers – előadása első lépésben könnyen megvalósítható produkció volt: egy kis szabad tér (dobogó), egy zongora és egy énekes már komplett műsort jelentett. S egy ilyen produkció jelentkezése szinte magától értetődő volt. A magyar kultúra erősen irodalmias szerkezetű hagyományt képviselt, a folklór (és a városiak tapasztalatában a folklórt helyettesítő irodalmi népiesség, a műdal) szinte tálcán kínálta az aktuális életkörülmények versszerű feldolgozását. Az embert körülvevő világ eseményeinek „versben” való elbeszélését. S hogy ebből a „népies”, premodern hagyományból a gyakorlatban mégis valami – látszólag merőben más – verbális önkifejezés lett, annak több, egymást erősítő és színező oka is fölismerhető. (1) Bár a megszólalás mintája jól érzékelhetően az irodalmi népiességben gyökerezett, s erre kondicionálta a városiakat az iskolai oktatás is, ám a „modern” nagyváros lakóinak mindennapi élete, mentális tapasztalatai, kifejezésre törekvő élményei és érzelmei éppen az addig általános premodern, paraszti világ élményeitől és tapasztalataitól különültek el, és keresték kifejeződéssüket. (2) Az elkülönülés igénye nagyon mélyről fakad. Bár a 20. század első éveiben a felnőtt fővárosi lakosok nagyon jelentős százaléka vidéki születésű volt, vidékről került föl Budapestre, s Budapest szülőttei jórészt csak az ő gyerekeik lettek, a fővárosi és a vidéki életforma, a mindennapi élet dinamikája nagyon erősen különbözött. A különbségélményt fokozta a pestiek etnikai és nyelvi „idegensége” is, mely éppen a hagyományos, premodern társadalommal szemben volt jól érzékelhető. (3) A saját, „új” tapasztalatok verbalizációt igényeltek, hiszen ezek – a nagyvárosi élet addig máshol nem is tapasztalható élményei – addig nem sűrűsödtek kész, könnyen fölidézhető mintákba. A tapasztalatok kifejezése kognitív szükséglet (is) volt. (4) A modernizáció, amely egyrészt feladat, másrészt lehetőség is volt, a modernitás „magasabbrendűségéből” nyerte igazolását. S ebben az igazolási processzusban erősítő motívumként jött számításba, hogy a saját, modern tapasztalat kifejezésére való törekvés nyugati, a magyar viszonyokhoz képest lényegesen fejlettebb, „modernebb” mintákkal, például a francia és német kabarék analóg gyakorlatával is igazolódott. Azaz ha ők is csinálják, ők is élnek ezzel a tapasztalat-feldolgozási móddal, nálunk sem bűn egy ilyesféle önértelmező gyakorlat kialakítása. S (5) ennek az új gyakorlatnak is létezett már saját, ezt a gyakorlatot előkészítő részahagyománya. Az előzményekből két szál minden különbség ellenére nagyon fontos. Az egyik az *élclapok* önironikus, egyszerre kritikai és affirmatív *önértelmező* gyakorlata. A másik: egyes lapok, például *A Hét* alkalmi *szezonverseinek* rendszeres valóságleíró és -ma-

gyarázó gyakorlata. E versek mellől persze hiányzott még a zene, ezek nem énekelt, hanem „csak” olvasott versek, de a valóságértelmezés frissessége, aktualitása, a fejleményekhez való viszonyulása már csaknem azonos a kuplék szövegalkotói módjával. Olykor még a szerzők személye, például Heltai Jenő, Szép Ernő is azonos. A kupléknak a szövegalkotáshoz volt hová visszanyúlniuk.

Mindezek ismeretében nem is meglepő, hogy a 20. század első éveitől megjelenik az az intézménytípus, amelyet már kabarének lehetett nevezni. Méghozzá széles spektrumban. A klasszikus, reprezentatív kabarék száma nem volt túl nagy, a legnívósabb, legismertebb nagy kabarék száma legföljebb fél tucat lehetett, a kabaréfunkciójú kávéházak, a *sántánok* s hasonlók száma azonban igen nagy, szinte számba vehetetlen volt. A nevesebb Tarka Színpad (1901–), a Fővárosi Cabaret vagy más néven: Budapesti Cabaret Bonbonnière (1907–), a Modern Színház Cabaret (1907–) s a talán legnevezetesebb, a Nagy Endre nevével összeforrott Modern Színpad (Nagy Endre Cabaréja) az Andrásy út 69-ben, vagy Medgyaszay Vilma Kabaréja (1912–) csak a jéghegy csúcsai voltak. (Nota bene: az „igazi” kabarék műsorában természetesen nem csak a kuplék szerepeltek; prózai jeleneteket is előadtak – ezek történeti szemantikai vizsgálata legalább annyira tanulságos lenne, mint a kupléké. A szövegkorpusz terjedelme és összegyűjtése azonban jóval nagyobb és körülényesebb munkát kívánna.)

Szövegírók és zeneszerzők. A kabarédalok/kuplék sajátossága, hogy a szöveg és a zene, ha nem is mindig azonos értékű (hol az egyik, hol a másik a jobb), nagyon nagy mértékben egymásra utaltak. Ezek már nem olvasásra szánt versek, és nem is szövegtől független, „önálló” dallamok. Hatásuk általában szöveg és zene együttes eredménye. A kabaré közönsége, de még az otthoni házi muzsikáló is, zenés verseket hallgatott, és a dallam hozzátartozott a poénhoz. A sikert a kettő együtt érte el. A kuplék alkotói így szinte mindig párban léptek föl. A műfaj speciális jellegzetességeiből fakad, hogy a szerzőgárda is műfajspecifikus vonásokat mutat. A „költők”, a kupléírók – bár köztük olykor a legnagyobbakkal is találkozunk – jellegzetes vonulatot alkotnak. A 20. század első két évtizedének vonulat-meghatározó kupléírói így nem is Ady, Babits vagy Kosztolányi, hanem egy speciális észjárás és alkotásmód paradigmátikus alkotói. Heltai Jenő, Szép Ernő, Gábor Andor, olykor – kevesebb műszámmal, vagy kevesebb igazi sikerdarabbal – Nagy Endre vagy (horribile dictu) Emőd Tamás. A modern magyar költészethez viszonyítva az is föltűnő, hogy a kupléírók elég nagy száma költőként „csak” harmadik-negyedik vonalbeli, nemritkán csak verselgető újságíró. A dallamok szerzői között ugyancsak megfigyelhető a „könnyűlovasság” dominanciája. A kuplék zeneszerzői között olyanok, mint Bartók, Kodály, Dohnányi vagy egyáltalán nem, vagy csak véletlenszerűen, alkalmilag fordulnak elő. A kuplék zeneszerzői más jellegű alkotók: Kálmán Imre, Huszka Jenő, Hetényi-Heidelberg Albert, Szirmai Albert, Zerkovitz Béla, Reinitz Béla, Nádor Mihály s mások. Ezek magas szinten dolgozó, professzionális zenészek, sikeresek, egy részük operettszerzőként is „örökzöld” slágerek alkotója. Az operettdalok és a kuplék közötti, kimutatható összefüggés, azt kell mondanunk, nem pusztán valami zenei perszonálunió meglétére utal. Az operettek és a kuplék összefüggése, összetartozása mélyebb, genetikai rokonságra vall. A szakmailag nagyon is nehéz „könnyű műfaj” összetartozása ez.

A könnyed, léha szövegek és a könnyű, fülbemászó dallamok egymásra találása több, mint törvénytörő fejlemény. A műfaj *sine qua non*-ja, jellegképző sajátossága.

Egyenes következményeként annak, hogy a kuplékban a tapasztalatok elsődleges – hozzávetőleges – feldolgozása történt meg. Egyszerre kísérlet ez a kifejezésre és a fogyaszthatóságra. Itt a tartósság, pláne az „örökkévalóság” nem cél és követelmény, legfeljebb szerencse kérdése. A kuplé, az is, ami ma is él, az aktuális jelennek szól. (Hogy mentálisan többnyire így is előkészített valamit, az annak jellegéből következik. A szöveg, ha szerencséje lesz, több lesz annál, amit közvetlenül ambicionált. De a kiforrott nagy költészet maradványaként, éppen az alkotói helyzetből következően, nem illeti meg.)

Az *előadók*. Minden műnek vannak legalábbis lehetnek előadói. A versek elszavalhatók, a dalok elénekelhetők stb. Mű és előadó összekapcsolódása nem szükségképpen. Legföljebb az az elv érvényesül, hogy a kvalitásos előadóművész kvalitásos művet keres magának. A kuplék esetében ez a viszony némileg más. Egy-egy kuplé sikeréhez, sikerre viteléhez *szövegíró, zeneszerző* és *előadó* szerencsés egymásra találására is szükség volt. A kabarétörténet tanúsága szerint a kuplé hatástörténetének szerves része volt az előadó – pontosabban az előadó személyisége – is. Kuplét természetesen nagyon sokan énekeltek, változó színvonalú, „névtelen” előadók is. Egyik részük az adott korban nagyon is ismert és megbecsült volt, csak mára lettek „névtelenek”, elfeledettek. A legsikeresebb kuplék esetében azonban egy nagyon szoros korreláció tapintható ki. A sikert a szerzők és az előadó együtt vívták ki. Medgyaszay Vilma vagy Nagy Endre személyisége, „előadóművészete” kuplé-konstituáló erő volt. (Ez az összefüggés máshol, más kultúrákban is jól fölismerhető. Yvette Guilbert például szerves értékképző eleme volt a francia kabarétörténetnek, sőt – közvetett hatása révén – még akár a magyarnak is, amely számára mintát adott.)

Az előadóművészeknek ez a fontos szerepe persze legalább annyira a műfaj – a kuplé – gyöngeségének, mint erejének jele. Az előadó személyisége, úgy látszik, pótol valamit, amit a kuplé inkább csak jelezni tud, de nem dolgoz ki teljesen. Van a kupléban valami hiány, valami odaértendő, amit csak az előadó személyisége tud pótolni, teljessé tenni.

4

A kabarédal szövegének fölépítése többnyire „egyszerű”. (1) Az újdonság elmesélése, erős, versszerű stilizációval, sűrítve, mégis a mesélés szabadságának és redundanciájának élményével. (2) A történet kulcspontjának – lényeges elemének – identifikációja és megnevezése. S (3) egy, az elbeszélthez való új viszonyulás kialakítása. A kuplé paradoxona: a kuplé per definitionem „léha”, de mindig állást foglaló. A nem morálisan felfogott „igazság” kimondása, alkalmazott nietzschei filozófia ez a populáris regiszterben. Ugyanezt a műfaj egyik nagyja, Gábor Andor konvencionálisabban, de nem kevésbé találóan úgy határozta meg, mint „újságírást a színpadon”. A hatáskeresztjezők ugyancsak „egyszerűek”: a versszerűség kötöttsége, összefogó ereje, valamint a ritmikai és kiemelő funkciójú ismétlés (amely lehet betű- és hangcsoportok ismétlése), de lehet jelentéses szövegrészek, például szavak megismétlése, vagy akár a kétféle ismétlés kombinációja is). A szöveg „üzenete” is, az alkalmazott hatáskeresztjezők is erőteljesek, *nem* az olvasó, hanem a produkciót itt és most *hallgató* percepciójához igazodók. A szöveget „mindjárt” érteni kell, hatása csak az azonnali értés esetén jön létre. (Hogy a kuplénak is van egy rejtettebb, csak idővel, a percepció megismétlődése során létrejövő jelentésdimenziója is, más kérdés. Ezt azok, akikre hatott, sem mindig értették meg, s a kuplé hatása sokszor csak az előadói személyiség varázsának függvényeként valósult meg.)

Az egyik paradigmatis korai magyar kabarédal a *Dal a moziról* (1907). Ennek szövegét Heltai Jenő írta, sikere átütő erejű volt, s bizonyos értelemben ma is élő. Kialakított egy új viszonyulást a folyó élet új, még értelmezetlen fejleményeihez, s – egyáltalán nem utolsósorban – nyelvvalakító tényező is lett. A „mozi” szó megteremtője és elterjesztője.

Ez a dal a „léhaság” mesterműve, de relevanciája szociológiai. Habitusalakító. A dal szüziséje roppant egyszerű: megjelent és elterjedt egy új, szórakoztató technikai lelemény, a „projectograph”, és ez szórakozási lehetőséget ad – egyebek közt a fiataloknak is. A történet, rövidre fogva: egy „hencegő legényke” meghívja „Bertát” mozgóképet nézni, s ez a program ismétlődik, s a nézőtéri sötétség leple alatt a két fiatal között ez-az meg is történik. Hogy mi, azt a kuplé nem mondja ki, de az utalások eléggé „kétértelműek” (vagy inkább:

nagyon is egy irányba mutatók) ahhoz, hogy a hallgatók tudják, mi történt. Nem maga a következmény az érdekes, az maga a banalitás, hanem az utalások rendszere és a mindehhez való viszonyulás. A kuplé egyik rétege és stádiuma klasszikus hírvers: a technikai lelemény használatának jelzésszerű bemutatása. A „fess legényke” így szól a lányhoz: „Szép kisasszony, / Tartson vélem, ha lehet, / Jöjjön a projectographba / Nézni mozgóképeket”. A technikai lelemény és a program új, de már mindennapos tapasztalat volt, benne volt a levegőben, a kuplé csak fölidézta a közös tapasztalatot. De a fölidezéshez mindjárt egy lehetséges viszonyulás is társult, s e viszonyulás során a szereplő lány és maga a program is új, identifikáló nevet kap. A jelenség belép a tapasztalat terébe, és részt vesz a habitus alakulásában – alakítja azt. A „legényke” invitálására ugyanis markáns és összetett elbeszélői szólam válaszol. „Mert a Berta, mert a Berta nagy liba, / Hát elment a mozi-mozi-mozi moziba” (Ant. 264.). Ami e szólamban azonnal szembeötlik, az az ismétléseknek mint retorikai alakzatoknak a nagyon erős jelenléte. Többféle ismétléssel is találkozunk itt. Már a „mert a Berta” szókapcsolat is sajátos betű/hang- és egyben ritmikai ismétlés, mely úgy fejt ki hatását, hogy az M/B váltás következtében az ismétlés természetesnek és szövegbe belesimulónak tetszik, valójában pedig nagyon is kemény ismétlődés. Majd e frazéma megismétlése kétszeres ismétlődéssé változtatja azt, s így hangsúlyossá teszi ezt a szókapcsolatot. Ezzel azonban még nem értünk az ismétlődési alakzatok végére. Megjelenik ugyanis egy nyitott végű szó, egy neologizmus, a *mozi-*, de a szót kikerekítő befejező szótag helyett a lezáratlanul hagyott mozi szó még háromszor, összesen tehát négyszer ismétlődik. A projectographot megnevező neologizmus így óhatatlanul bevésződik, rögzül. S mindez csak részben az ismétlődések eredménye, a szóban forgó két sor logikai szerkezetét nagyon kemény szillogizmusok alakítják ki. Már a mondatnyitó „Mert” szó is egy következtetési sorba állítja be a mondandót – amit a *Mert a Berta* szókapcsolat megismétlése, majd a második sort nyitó, ’tehát’ értelmű *hát* szó újabb következtetési láncolatba kapcsol bele. És e szillogizmussor nagyon erős ritmikai (tehát figyelemfelhívó, poétikai) szerepet is kap és érvényesít. Közben pedig az új fejleményhez való viszonyulás is alakot ölt, megneveződik – Bertáról megtudjuk, hogy „nagy liba”, sőt azt is, hogy ezért megy el az immár mozivá átlényegülő projectographba. Nyelvtörténetileg a *mozi* szó a nagy truváj, a kuplé által megszületvén egy fontos, intézményjelölő magyar szó. A modern habitus alakulása szempontjából azonban legalább ilyen jelentőségű a másik szóválasztás is: Bertának „nagy libaként” való megnevezése. Ebben ugyanis nagy szemantikai potenciál ölt alakot, a „modern” egyik önkritikája, személyiségtörténetre lefordított minősítése. S ebben a „libában” észrevétlenül nagyon jellegzetes szemantikai mozzanatok összegződnek, miközben egy szociológiai-szociálpszichológiai profil is kirajzolódik. A „liba” itt viszonyulásvezérlő motívummá alakul, a megjelölt személyiségképlet *pejoratív*, ugyanakkor mégis *súlytalan* minősítése az, ami orientál, alakítja a személyközi viszonyokban való elhelyezkedés modern, informális lehetőségeit. (Ez, bár ítélkezik, viszonylagosít is; földolja az addig érvényes rideg valláserkölcsi stigmát.) Az, hogy Heltai magyar (és jellegzetesen magyaros) megnevezést kreált a projectographnak, nagy nyelvi fegyvertény. De az, hogy egyben orientálni tudta a modern, hétköznapi viszonyok közt való mozgást, az semmivel nem kisebb habitustörténeti teljesítmény.

A két teljesítmény összefonódása együtt magyarázza a kuplé sikerét. Megnevezés és orientáció: ez mutatja a *Dal a moziról* összetett szerepét.

Az, hogy a kuplé sejtető, „kétértelmű” utalásokkal a sötét nézőtérrel lezajló szexuális játék létét és eredményét is érzékelteti, csak pikáns fűszer a kuplé fogyasztásához. Jelzi, hogy hol húzódtott a határ, ami e témakörben kijelölte a nyilvános beszéd lehetőségeit. S ez természetesen a „valláserkölcsi” vagy akár a „polgári” képmutatás megbontásaként is értelmezhető (ez is egyféle mentális kielégülést adott a fogyasztóknak), s így tágította a legitim, nyilvános szókimondás határait. De fenntartott egy praktikus ítélőpozíciót.

A „gömbö-, gömbölyödni” kezdő Berta a kuplé zárlatában megkapja a minősítését: „Így van az, ha, így van az, ha egy liba / Sokat jár a mozi-, mozi-, mozi-, moziba!”

A kuplé, mint Heltai szóban forgó műve is jelzi, a lebegtetett kettősség műfaja. Kimond és elrejt, nyit és zár egyszerre, s a műfaj gondolkodástörténeti szerepét éppen ez a szétválaszthatatlan, egymást föltételező kettősség mutatja meg.

A kuplék egyik vonulata, nem is véletlenül, a szexualitás iránti (elnyomhatóan) igény elrejtésének és kimondásának társadalmilag legitim módját kereste, és tematizálta újra és újra. A kettősség e szövegekben általános, de nem egyformán látszik. Két példát érdemes e körből itt is kiemelni. Az egyik a *Tűzoltó-dal*, a másik a *Háromtól hatig*. Mindkettő szövegét, talán nem is véletlenül, Heltai írta. Az új létrán a magasba emelkedő, s ott egy ablak mögött „örökre” eltűnő tűzoltók példája alapeset. Szexuális konnotációja direkt megfogalmazások nélkül is nyilvánvaló. De a vágy, amely a tűzoltókat mozgatja, s egy-egy ablak mögött eltűnteti őket, a tagadhatatlan erotikus motivációval együtt is a *szabadságba vezető szerelem*, azaz a személyiségbe inkorporálódó szabadságvágy erejét példázza. Mondhatnánk, a téma pikáns, de mégis „tisztá” földolgozása. Legalább annyira az önkiteljesítő emberi szabadságvágy érhető benne tetten, mint amennyire a kimondani nem illő „testiség”. A *Háromtól hatig* viszont már a hipokrita „polgári” erkölcs üzemszerű működtetésének meglehetősen nyílt megverselése. A félrelépő asszonyka megszervezett találkáinak rutinja jelenik meg benne. S amikor az unalomba fulladó kapcsolat „végre” befejeződik, nem maga a viszony változik meg, a háromtól hatig terjedő időt továbbra is ki kell tölteni valahogy. A félrelépés, az illegitim kapcsolat immár az élet szerves, senkit meg nem botránkoztató része. Erről már a kuplé is szabadon, sőt nyíltan szólhat – a kuplé nem leleplezendő titkot, hanem rutinszerű napi gyakorlatot tesz a nyilvános megbeszélés tárgyává. A kabarédal szövege persze nem konkrét, néven nevezett pár történetét adja elő, hanem „fikciót”, de olyan fikciót, amelynek realitása, hétköznapisága immár senkit nem lep meg, a kapcsolatot is, a róla való beszédet is mindenki természetesnek veszi. Nem maga a tény a képmutató, hanem csak a ténynek a fikció általánosságába emelése.

De éppen erre volt szükség.

A modern, nagyvárosi szexuális gyakorlat mentális feldolgozását és hallgatólagos elismerését éppen ez a kupléban megjelenített gyakorlat jelzi a legvilágosabban. A képmutatás a szexuális élet természetes társadalmi formája lett. (A háttérben persze ott van a valláserkölcsi tiltás, de azt már e körben senki nem veszi komolyan.) A kuplék végigelemzésével a szexualitás „modern” történetének igen nagy és változatos katalógusát kapnánk meg, és csak idő kérdése, hogy e katalógus mikorra készül el. A nyersanyag a kuplékban már együtt van hozzá.

A modern nagyvárosi élet szociológiája és mentalitástörténete a kuplékban egyébként is gazdag és sokrétű anyagon ad hírt magáról. S ez, azt kell mondanunk, így természetes. Ezekről a problémákról valahogy s valahol beszélni kellett, s ugyanakkor a legérzékenyebb pontokat valahogy – a kibeszélés igényével összhangban – el is kellett rejtteni. Pontosabban: meg kellett találni a kibeszélés és az elrejtés gyakorlatának azt a módját és formáját, amely a legitimitás formái között mindkét funkciót egyszerre valósította meg. Az egyensúlyt, a két komponens megfelelő adagolását persze nem mindig volt könnyű el- és megtalálni, de a kuplé igazi funkciója alighanem ennek az aránynak a kikísérletezése, a legitim tematizáció megvalósítása volt.

A nagyvárosi, modern mentalitás alakulástörténete, kivált a 20. század első két évtizedében, e speciális szövegtípusban érhető legkönnyebben tetten. Az anyag oly bőséges és oly sokrétű, hogy itt, egy tanulmány szűk keretei között ízelítőt sem igen lehet belőle adni. De hogy mily változatos az anyag, s mily, egymástól olyannyira eltérő világ jelenik meg bennük, néhány, szinte találmorra választott példa is megmutatja.

Mindenekelőtt: a kuplék sorozatából, előzetes tervezés nélkül is, kirajzolódik egy kis

magyar társadalomtörténet. Hangoltsága „szubjektív”, érződik rajta a személyes viszonyulás – aki beszél, maga is e történet részese. A hallgatók előtt éppen ez a személyes érintettség hitelesíti a szöveget. De ez a kép, hangsúlyozott szubjektivitása ellenére, alapvetően tárgyias – az elbeszélő is, a hallgató is ugyanabban a közegben élt, a tapasztalatok közösek, s így, legalábbis lényeges pontokon, meg nem hamisíthatók. Egy példa: a dinamikus fejlődő, modernizálódó Budapestről a történetírás hosszu ideig idealizáló képet rajzolt, az „eredményeket” hangsúlyozta. Így mindig a körutak kiépülése, nagy, soklakásos bérházak megszületése, az öt-hat szobás nagy „polgári” lakások jelenléte kapott hangsúlyt. A budapesti lakásviszonyok azonban e képnél összetettebbek voltak, sokan igen rossz körülmények között éltek, dívott például az „ágybérlés” gyakorlata is. (Ilyenkor a bérlő nem egy szobát, hanem csak egyetlen ágyat tudott bérelni.) A gyerek József Attilát például egy ilyen ágybérlő, bizonyos Tittel Margit tisztviselő lány tanította meg „verset írni”. S mi mindebben a poén? A lakásviszonyok anomáliáit, nem kis részben, a kuplék mondták ki. Gábor Andor 1915-ben írott „drámai költeménye”, *A poloska* szinte himnusz a poloskákhoz: „Minden fokosnak nyele van, / Minden egésznek fele van, / A sarkvidéknek tele van, / S az ágy polossal tele van, / ó kis polosok” (Ant. 245.). Az érdekes itt nem is az, hogy a poloskák kuplétárgyak lettek, hanem az, hogy *lehettek*. A kupléíró és hallgatói között közös tapasztalati tér húzódtott meg. Az igazi téma nem a poloskák testi léte volt, hanem a hozzájuk való ierikus viszony kialakítása. A feladat, és ehhez járult hozzá a kuplé is, a viszony finomhangolása, kritikussá, de mégis elfogadhatóvá hangszerezése.

Érdekes, többféleképpen is értelmezhető a patkányok kupléba emelése is. A *Ballada a három patkányról*, Heltai 1910-ben írott remek kupléja (zenéjét Hetényi-Heidelberg Albert szerezte) duplafenekű történet. A patkányok jelenléte szociológiai realitás volt, s így versbe kerülésük történeti forrásként is fölhasználható. Az első strófa első fele mintegy földrajzilag is szituálja jelenlétüket: „Ott, ahol a Ferencváros / Hinti báját szerteszt / Egy pazar nagy pince mélyén / Három patkány éldegélt” (Ant. 262.).

E tény közlése persze aligha lehetett bárki számára is revelatív újdonság. De Heltai meseszerűvé alakítja bemutatásukat, kedves, pozitív karakterisztikát vázol föl róluk: „Három patkány, három testvér / Pajkos, fürge és bohó, / Mint az ifjúsághoz illik / Folyton éhes és mohó”. Hogy ez a népmesei tónus ez esetben éppen patkányok kapcsán hangzik föl, abban persze már önmagában is van némi groteszk vonás – az ironia, játékoság és a közvetlen realitástól való elemelés gesztusa. Ez a „ballada” nem a patkányokkal kapcsolatos szokásos anomáliákat meséli el, itt a patkányok szerepeltetése csak lehetőség valami más jellegű „tragikus” – balladai hangoltságú – történet elbeszéléséhez. Itt maguk a patkányok lesznek a ballada szereplői. A történet, rövidre fogva, az: a három patkány közül kettő elpusztult, mert a csemegék (sajt, illetve ananász), amiket megdézsmáltak bolti kiruccanásaik során – hamisak voltak. Azaz: a minőségrontás áldozatai lettek. Ez, tetszik vagy sem, már alkalmazott kapitalizmuskritika, itt a piaci gyakorlat durva, de – tudható – nem ritka megsértése lepleződik le. A poén azonban a harmadik patkány sorsában ölt alakot. Ő ugyanis bánatában öngyilkos akart lenni, s ezért a boltban „háromért” patkánymerget vásárolt – ám máig él, mert a méreg is hamisítva volt. Ezzel a három patkány „balladája” a feje tetejére állítva mutatja be az üzleti viszonyokat. A patkánytörténetből pedig a népmesei tónus érvényesítésének eredményeként a gazdasági üzleti realitások kritikája lett. Az üzleti svindli – játékos, kedves, meseszerű – leleplezése. Kis magyar kapitalizmustörténet a 20. század első évtizedeiből.

E pontról két irányba is tovább vitt a kuplék logikája. Az egyik utat *A kávé* című dal jelzi, amelyet ugyancsak Gábor Andor írt 1908-ban, zenéjét pedig Szirmai Albert szerezte. Ez a kuplé voltaképpen kávéházkritika, mert azt teszi szóvá, hogy a feketét, mármint a feketekávé, mindenhol másból főzik, azaz hamisítják. A summázat világos: „Főzik egyből, főzik másbul, / Végül összefoglalásul / Hadd jelentsem csöndesen ki: / Kávébul

nem főzi senki” (Ant. 238.). Az ilyesféle panasz persze örökzöld, és nem is mentes a túlzástól. Akár súlytalan témaválasztásnak is tekinthető. De a „modern” viszonyokat így is, eltúlozva is jellemzi az ilyesféle fogyasztói elégedetlenség megjelenése. Ez a tapasztalat, úgy látszik, ekkor már közös földolgozást igényelt.

A másik irány, amelybe a kuplék logikája vezetett, a gazdasági élet társadalomtörténete. A *Börzetalok* ciklusba tartozó *Ajaj, kezdődik* című Gábor Andor-kuplé 1914-ben született, zenéjét Nádor Mihály szerezte. Egy börziánér – börzei szereplő – panasza ez; nem egyszerűen a munkát, hanem a speciálisan kapitalizmus-kori üzletelést teszi szóvá. Panasza szimptomatikus, egyszerre jelzi a biznissz szakmai nehézségeit és a művelet mentális következményeit, a mentális terhelést. Hogy jobb volt Siófokon nyaralni, evidens dolog, a nyaralás általában is élvezetesebb elfoglaltság, mint a börzei spekulációban való kockázatos részvétel. Nem véletlen, hogy már ebben az első fázisban általánosított formában, refrénszerű összefoglalásban hangzik föl a panasz alapszólam: „Minek ez? Minek ez? / Jó Úristen mondd meg nékem / Kérlek szépen / Minek ez?!” (Ant. 236.) A szegény börziánér siralma ez, üzleti apologetikának nemigen lehet tartani. A mentális megterhelés nyilvánvaló, mindhárom strófa voltaképpen emiatt kesereg, ezt teszi szóvá. De a harmadik strófa ennél még tovább is megy, az egész a börziánér szerepét kérdőjelezi meg – igaz, irrealitásba átlendülő érveléssel: „Gondok eszik le az ember máját, / MÉR nem választottam másik pályát? / MÉR nem lettem, mondjuk, német császár? / MÉR nem lettem Budán kutyavásár? / MÉR nem lettem fiumei cápa? / MÉR nem lettem rohomai pápa? / S ha zsidónak már muszáj lett lennem / MÉR kellett grád a börzére mennem? / Minek ez? Minek ez? / Jó Úristen mondd meg nékem / Kérlek szépen / Minek ez?” (Ant. 237.)

A panasz az irrealitásba való emelése némileg elveszi a panasz élét, elkomolytalanítja azt – a panasz ezzel válik legitimmé, így, e formában marad meg a legitim sopánkodás kereteiben. De nem véletlen, hogy – panaszba rejtetten, intertextuális utalás formájában is, manifeszt módon is – fölbukkan a zsidó szólam is. Ez „zsidó” panasz is már, utalás bizonyos társadalmi feszültségekre. A szerep belső inkongruenciájának jelzése. Vagy ha úgy tesszük, egy korábbi Szép Ernő-kuplé, az *Abbáziába* radikalizálása.

Ilyen értelemben az *Aj, kezdődik* a kuplé műfaj egyik szélső pontjának tekinthető. (S mint ilyen, előlegezi Gábor Andor 1918/19 utáni publicisztikai szerepvállalásának társadalomkritikai attitűdjét is.)

5

A nagyvárosi „polgári” lét ellentmondásait, belső feszültségeit – többnyire a férfi-nő viszony variációiként elbeszélve – sok kuplé megjeleníti. Az egyik ilyen darab *A tökéletes feleség*, Heltai Jenő 1908-ban írott kabarédala. (Ennek zenéjét Szirmai Albert szerezte.)

Látszólag nem több ez, mint a férfi-nő viszony egyik konvencionális tematizációja, s a hölgy szexuális teljesítményének elismerése: „Csókot mindig szívből ad / Így boldogítja az urát / És mind a három kedvesét / Ó, a tökéletes feleség”. A teljesítmény ilyen „megosztása” persze ironikus poén, fricska az uralkodó hipokrizis gyakorlatának. Ennyiben maga a poén is releváns társadalom- és mentalitástörténeti jelzés. A társadalom összekacsintása a képmutatás fölött. A figyelmét a férj és a három kedves között megosztó „tökéletes feleség” azonban hozzátartozott a napi rutinhoz. A jelek (s a kuplé) szerint semmiképpen nem volt anomália, „leleplezése” sem rázott meg senkit.

A kuplé igazi hozadéka a „tökéletes feleség” életmódjának szociológiai tárgyiasságú bemutatása. A kuplé első három strófája egy életmód tárgyi rekvizitumainak katalógusként is olvasható. Antológiadarab egy történeti magyar gender-szöveggyűjteményben. Érdemes is idézni e viszonylag hosszú, de informatív részt a kupléból: „Fején kétméteres

kalap, / Sok-sok hamis fürt az alatt / Fülében rengeteg búton / Végig a József-körúton / Kacéran, tetszelegve lép / A tökéletes feleség. // Minden szezonban tíz ruha / Csipke, selyem, bársony, puha, / Másfél tucat finom cipő / És ing, harisnya, szédítő / *Mivelhogy dísz tárgy, nem cseléd / A tökéletes feleség.* / A gyerekeit benne neveli / (Ő zsúrgondokkal van teli.) / Öt órakor, hacsak lehet, / Teázni Gerbeaud-hoz siet / Ott ül, egy sorban vele még / Húsz tökéletes feleség” (Ant. 260.).

6

A kuplé, jellegéből adódóan, történelmi szeizmográf; jelzi, bár többnyire nem magyarázza meg a társadalom mélyében történeteket. 1914-ig jól érzékelhetően a gyarapodás, az élet gazdagodásának problémái hívják ki a reflexiót, utóbb – nem függetlenül a háborús viszonyok életforma-alakító meghatározottságaitól – már a beszűkülés jelei is föltűntek – egy darabig persze a régi sémák szerint. 1916-ban például kuplé született a *Pesti ember kenyérééről*. A háborús közellátás zavarai nélkül ez a kuplé így bizonyosan nem születhetett volna még meg. A kenyérről, mely nem csak „fekete”, s minden rossz elmondódik róla (Gábor Andor hosszan sorolja is a negatívumokat), a tónus azonban még a régi. A nyelvi forma játékossága, a kedélyességet nyilvánvaló túlzásokkal vegyítő elbeszélésmód, amely fölveti az öngyilkosság gondolatát is („Nem lenne okosabb / Ha mindjárt / Pisztollyal / Ölnéd meg / Magadat”) és a „hájtestű” péket is megátkozza, az elégedetlenség oly túlzó megfogalmazása, hogy az mindjárt hatálytalanítja is a kenyér itt adott kritikáját. Ez még csak „léha” elégedetlenség, nem értendő szó szerint, de már jelzi, megváltoztak – megromlottak – a viszonyok.

A következtetések nem „komolyak”, irreálisan eltúlzottak és deformáltak, egyértelmű: ez még nem az igazi („polgári”) nélkülözések ideje. De jelzésként már célszerű figyelni e panaszra. A forma könnyűsége súlytalanítja a reflexiót, a panasz még belül marad a kedélyes legitim panaszkodás körén. S még – komolyan veendő – manifeszt magyarázatot sem vált ki. Épphogy megszületik e jelzés – de már szociológiai jelzésről van szó. A kenyérgond már, ha csak ideiglenesen is, a polgári mentalitás internalizált témája.

A kuplé eleget tesz feladatának, jelt ad róla.

7

A polgári lét szerves része, „természetes” kiegészítője volt a cselédek élete. Ők szociológiai szempontból merőben mások voltak, mint a polgárok, de mint kiszolgáló személyzet hozzártartoztak a polgári világhoz. Helyük a lakás elkülönített terében (cselédszoba, konyha) volt, csak a hátsó lépcsőn, az úgynevezett „cselédlépcsőn” közlekedhettek, föl- és kihasználták őket, de – eltérően más osztályoktól – speciális viszony kapcsolta őket gazdáikhoz, a polgárokhoz. Akárhogyan is, de „belül” voltak. Így a kuplékban a cselédek is megjelentek. A kabarédalok közt a cselédnőták külön speciest, műfajt alkottak. E kuplétípus *retorikai fikciója* szerint ezekben többnyire maguk a cselédek szólaltak meg, vagyis ők jellemezték gazdáikat, például a ház asszonyát. Ez azonban, ismételjük meg, pusztán fikció volt, valójában a kupléírókon keresztül a polgári világ – a cselédek szájába adva a szót – önmagát jellemezte. Közben persze, akarva-akaratlan, az is kiderült, milyennek képzeltek, milyennek akarták látni az őket kiszolgálókat. Jellemzésül e típusból két kuplét érdemes kiemelnünk. Az egyik az 1907-ben írott *En vagyok a Fedák Sári szobalánya* (Ant. 266–267.), amely – fontoskodó csa-csogás formájában – voltaképpen a „művésznő” társadalmi presztízsét demonstrálja, hiszen még szobalánya is fontosságra tesz szert. Azaz a kuplé voltaképpen Fedák reklámja

(mint a nevét viselő termékek, például a sósborszesz). A másik *Az Unterkanener* című kuplé (Ant. 300–301.). Ez a „kikapós” (szerelmes) cseléd lány szájába adott szavakkal a ház asszonya és cselédje viszonyát mutatja be, de a nézőpont hamis: nem a cselédé. Az így kialakuló kettős portré szükségképpen hipokrita, s kétfelé vág. Leplezi az úrnőt, aki – természetesen – megcsalja az „urát”, s leleplezi a helyzetével, speciális bennfentes ismeretével visszaélő cselédet, aki előtt nincs titok, de aki, ha megfizetik, hallgat arról, amit tud, nem „árulkodik” a férjnek – noha nem kedveli úrnőjét. Azonban a kupléban formálódó (ön)kép mindkét pólusa képmutató és normasértő. Zsák meg a foltja. A legnagyobb képmutató azonban maga a kuplé, amely a kupléfogyasztó (polgári) közönség igényei szerint értelmezi át ezt a – lényege szerint mégiscsak alávetettségi – viszonyt. Azaz egy ambivalens önkép logikája szerint hamisítja meg s igazolja maga előtt azt, ami egyébként morálisan igazolhatatlan. Van persze olyan cselédkuplé is, *A zifiúr* (1912), amely (Ant. 246–247.) „elismeri” (ha tetszik: „leleplezi”) a cseléd lánynak a „fiatalúr” körüli szexuális szolgáltatásait. Ám a kuplé retorikája a cseléd lányt oly naivnak, a „szolgáltatást” oly önkéntesnek mutatja be, hogy az már inkább a cseléd lányt kompromittálja, semmint a szolgáltatást igénybe vevő „fiatalurat”. Az viszont valódi hozadéka e kupléknak, hogy érzékelhetővé teszik: a szolgáltatásnak is van saját pszichológiája – a szolgáltatás: rontott lét. Az, akit kiszolgálják, magához rontja azt is, aki kiszolgálja.

A cselédeket „megszólatató” kuplék egyik legismertebb előadója Vidor Ferike volt (aki, megtévesztő művészeve dacára, természetesen nő volt – s 1919-től a kupléíró Gábor Andor felesége).

A cselédnóták mindenestre a kuplék legproblematisabb, legkevésbé őszinte rétegéhez tartoznak. A legebezzhetőbb pontját mutatják meg ennek az önmagát felfedezni és kifejezni igyekvő, de önmagával sem teljesen tisztában lévő nagyvárosi szubkultúrának.

8

A kuplénak természetesen különböző rangú és karakterű alkotói voltak. S bár a magyar költészet akkori legnagyobbjai, például Ady Endre vagy Babits Mihály, ha írtak is olyan szövegeket, amelyeket megzenésítve előadtak, nem ők voltak a jellegzetesek, nem ők írták a legjobb kuplékat. A műfajnak azonban nemcsak rutinos mesterei voltak, s jó átlaga, de néhány alkotójuk a műfajon belül külön osztályt alkotott. Ha egyetlen ilyen kupléírót kell megnevezni, akkor e nemben Szép Ernő az, aki a legjogosultabban említhető. Bizonyos, nem lényegtelen vonatkozásokban jobb volt, mint az e szakmában szinte überolhatatlannak látszó Heltai. Szép Ernő előnye vele szemben az volt, hogy Szép jellegzetes kupléíró alkat volt, ám költőként jobb, mélyebb, mint Heltai. S kupléi egy részében ez a két, egyébként nagyon különböző szerep hibátlanul olvadt egybe. Amit ilyenkor írt, az kuplé volt, maradéktalanul megfelelt a műfaj igényeinek, de – az olvasási kód átállítása nélkül is, automatikusan – magasrendű költészetként is olvasható volt. Ilyenkor, mondhatnánk, szabálysértés nélkül lépett ki a kuplé korlátai közül, s lépett át egy másik, magasabb rendű dimenzióba.

Két ilyen dalát/versét érdemes itt is, külön kiemelni.

Az egyik a nevezetes *Abbáziába* (1908). A sikerhez hozzájárult Szirmai Albert zenéje is, persze, de a döntő ez esetben maga a vers, amely lényeges ponton új távlatot nyitott. A téma teljességgel konvencionális, a tengeri fürdőzés jellegzetes kuplétematika. Az ilyen nyaralások legfőbb résztvevője azonban, sok oknál fogva, akkor a zsidó polgárság volt, s ez a jelek szerint már nem volt feszültségektől mentes helyzet. Szép Ernő pedig, jellegzetes kupléstílusban, de a kupléknak megszokottnál nagyobb nyíltsággal, artistikus radikalitással reagált a feszültségre:

S szól mindenütt a panasz, a vita,
Hogy itt mindenki izraelita,
Zsidó a pápa és zsidó a cápa,
Abbáziába, Abbáziába!
(Ant. 307.)

A kuplék által tematizált világ elég nagy mértékben a zsidó polgárok világa volt, de ez majdnem mindig csak implicit alakban, sejtetően jelent meg. Itt ez a hagyományosan implicit szereplő nyíltan, manifeszt módon jelenik meg, ezzel a mentális tér markánsabb alakot vesz föl. Kimond valamit, amit nem volt szokás kimondani, és Szép Ernő nem csak affirmálja ezt az összefüggést, de – bár belül maradván a kupléstíluson – az egészet új fénytörésbe helyezi. Modalitása ironikus, de összetett, s ezzel átrendezi a viszonyulás módját. Bár nem magyarázkodik és nem is támad, a játékba hozott intertextualitás új koordinátákat jelöl ki. Amikor arról beszél, hogy „Itt mindenki izraelita”, a megnevezés még egyszerre konvencionális és idegenszerű, ugyanis igazában sem a zsidók, sem az antiszemiták valóságos beszédmódjába nem illeszkedik. Amikor viszont a következő sorban a természetes, ám a társadalmi használatban kétértékű, egyszerre „kritikai” és afirmatív megnevezés hangsúlyosan megjelenik, e megnevezés olyan összefüggésbe állítódik bele, ami meglepő s igen gazdag asszociációsort indít el. „Zsidó a pápa és zsidó a cápa”, mondja a kuplé. Ez a sor maga az abszurditás. A „pápa” – a katolikus egyházfő – per definitionem nem lehet „zsidó” (hacsak úgy nem, ahogy Jézus is zsidó volt), a cápák vallásfelekezete pedig olyannyira „szenzitív” adat volt akkoriban, hogy egyetlen cápa zsidóvá nyilvánítására sem történt kísérlet. A cápa – addig – még az antiszemiták diskurzusaiban sem minősült „zsidónak”. Mi történt itt? A sorban egy rejtett, szemantikailag fontos szerepkörű rímpár jelent meg: *pápa / cápa*, s e két név jelzője a „zsidó”. Mindkét kapcsolás nyilvánvaló képtelenség. Ráadásul a második, a cápa tulajdonképpen egy „hírlapi kacsa”, ma azt mondanánk: *fake news*, hiszen a szövegköziség az úgynevezett „fiumei cápát” hozza elénk, azt a cápát, amelyet az újságírók akkoriban a nyári uborkaszezonban vettek elő, amikor már végképpen nem volt semmi fogyasztásra érdemes anyag a tarsolyban. Amikor valamivel rémisztgetni kellett az olvasókat. Nos, Szép Ernő ezt a cápát nevezte ki „zsidónak”, s ha már volt cápája, ehhez kapcsolta a pápát is. Ezzel a nyílt vagy csak látens antiszemita retorikát a feje tetejére állította, artistikus technikájával hiteltelenítette.

Szép Ernő teljesítményét itt, vegyük észre, az jellemzi, hogy formailag a kuplék világában marad, szemléletileg azonban a kuplék fölé emelkedik. Nagyobb rálátást készít elő.

A másik Szép-kuplé, amely külön említést érdemel itt is, egészen más jellegű. Azt mondhatnánk, költői értelemben „szépernősebb”, a címe *Hinta*, s 1912-ben született. (Ennek zenéjét Buday Dénes szerezte.) A *Hinta* is jellegzetes kuplévers, egyszerű, könnyed, érzelmes és filozofikus. Teljesen áttetsző, problémátlan, a teljes szöveget idézni kellene, hogy észrevegyük azokat az „ugrópontokat”, amelyek, szinte észrevétlenül, a kupléérveléshez igazodva kijelölik azokat a lételméleti koordinátákat, amelyek Szép létfelfogását határozzák meg. Az alapmetafora, amelyet a cím is kijelöl, a hinta, de föltűnik a csillagvilág, a költészet (itt csak mint semmivé foszló lehetőség: „beszárad a tinta”), és maga – a megsemmisülés felé vivő – „lejtő” lét elvesztése. A végkimenetel szakszerűen világos – és mégis markánsan egyértelmű: „Lejtve, lejtve, csak felejtve, / Fájdalmaim mind elejtve. // Szép emlék lesz, félig álom, / Hogy itt jártam a világon” (Ant. 316.). E kuplé már elemelkedett a kuplék empirikusan értelmezhető szociológiájától, ez már költői létfilozófia, több és elvontabb, mint a kuplék szokásos szociológiája, de abból – a közös tapasztalatból – deriválódik. Olyan, mintha „csak” kuplé lenne, de: *költészet*. A kupléknál magasabb rendű szöveg, kuplét ígér, de többet és mélyebbet, igazi költészetet ad.

A kabarédalok poétikája, ha leszűkítjük a kérdést a szöveg technikai megalkotottságára, elég „egyszerű”. Jól énekelhető, dallamos versszöveg, amelynek látszólag legszélsősége-sebb variációi is ugyanabban a bejáratott tónusban szólnak meg, verstechnikai komplikáltsággal nem tűntetnek. Megoldásai kézenfekvőek, a mesterség szintjén üzhetők. Közös forrásuk a népies műdal vagy/és a folklór – a kupléíró onnan veszi formáját, ahonnan lehet. Nem törekszik eredetiségre, sőt a fölhasznált versforma ismertsége, bejáratottsága inkább előny, mint hátrány: hallgatói így könnyebben, a már ismertség érzésével fogyaszt-hatják. A kuplé eredetisége, a költői truváj máshonnan születik meg. A leghatásosabb stí-luseszköz a mindig, minden körülmények között előbukkanó *ismétlés* is voltaképpen „egyszerű” megoldás („maga mindent kétszer mond, maga mindent kétszer mond”, gú-nyolódott már Karinthy is e gyakorlat fölött). A kuplékban fölbukkanó ismétlési alakza-tok azonban, ha jól belegondolunk, csalóka – retorikai – alakzatok. Nagyon sokfélék, és szerepük is sokrétű. Mi ismétlődik? Csaknem minden. Betű- és hangkapcsolatok éppúgy, mint klasszikus rímmegoldások, szókezdő alliterációk, asszonáncok, teljes szó-, sor- vagy éppen több sorra rúgó mondatszekvenciák, stb. rendszeresen előfordulnak. A kupléírók leleményessége nem utolsósorban e területen érvényesül a leginkább. A teljes és a részle-ges, a „tisztá” és a rejtett ismétlődések váltakozása és kombinációja igen sokféle variációs lehetőséget adott. Ha összeállítana valaki ezekből egy adattárat, az egyszerre lenne hang-, szó- és frazematár, jóval több, mint úgynevezett rímszótár. A kupléíró leleménye a rejtés-ben és a kombinációban brillírozhatott leginkább. Ha például azt olvassuk/halljuk, hogy: „Mert a Berta”, fel sem tűnik azonnal, hogy itt egy speciális ismétlésalakzat érhető tetten. (Az ismétlés tényét a logikai viszony hangsúlyozása elfedi.) Amikor már maga ez az alak-zat is megismétlődik: „Mert a Berta, mert a Berta” stb., akkor már persze tudatosan az is-métlés ténye, de még mindig eltérő nyomatékkal érzékelhető az egyes megoldások ismét-lődése. Ha pedig ilyen kezdet után, a következő sorban négyszer (!) fordul elő egy addig nem is létező szó, a „mozi”, akkor már nem lehet nem észrevenni, hogy itt az ismétlődés nemcsak szándékos, de kiszámított is: az ismétlődéseknek itt szerepe, méghozzá összetett szerepe van. A szerep elsősorban ritmikai, s mint ilyen, a kiemelést szolgálja. Egy szöveg-részt kiemel a folyó szövegből, s így külön jelentőséget tulajdonít neki. A ritmikai ismét-lődés önmagában is jó, élvezhetőbbé teszi a szöveget (a prózához viszonyítva érezhetővé válik a szöveg kötöttsége, összerendezettsége, versszerűsége), ugyanakkor szemantikai-lag is tagolja azt. Kiemel és előtérbe állít valami hangsúlyozandó jelentést; például Berta személyét (aki „nagy liba”) és attribútumát, a moziba járást – és nem utolsósorban a mindezeket összekapcsoló logikai relációt. A ritmikai ismétlődésből így a formából is kö-vetkező, de a formát lényeges összefüggésben határozottan felülíró eredeti és fontos jelen-tésképzés lesz. A jelentés, amely így előáll, ilyen tömören és ilyen frappáns módon, más-ként nem állítható elő. Ez a versszerűségéből következő tömör és frappáns jelentésképzés egyszerre szemantikai innováció és esztétikai élvezetforrás. Ami egyáltalán nem lényeg-telen, hiszen a kuplé hallgatója nemcsak „okosodni” akar, de „élvezkedni” – azaz szóra-kozni – is. Ez a kettősség a kuplé per definitionem szerepe, és ez hatástörténetének műfa-ji meghatározottsága.

Más, de nem kevésbé érdekes és hatékony utalás- és ismétlésrendszere van Nagy Endre nevezetes kupléjának, a *Lótnak* (1909). Ez valamiképpen bibliai parafrázis, a pretextus, ami-re a kuplé számos helyen és sokféle formában utal, egy nagyon erős autoritású szöveg, a bibliai Lót története. A kuplé tehát voltaképpen magának a Szent Könyvnek, illetve egyik locusának megismétlése. Ez az „ismétlés” önmagában is jelentésképző ismétlés tehát. A történet profán és „modern” újírása, egyben a modern viszonyokra való kiterjesztése. De ez az ismétlés- és utalásrendszer csak egyik rétege a szövegnek. A kuplé tele van konkrét és

közvetlen replikátumokkal. Maga a könyv is ismételten megneveződik: „A Bibliában – mint írva vagyon”, vagy: „S a Bibliában meg van írva”. Értelemszerűen a szereplők (Lót, Lótné, Ábrahám, stb.) is ismételten megneveztetnek. Sőt e nevek ismétlése a szöveg gerincévé, a narráció építőelemévé válik. Nem véletlen, hogy Ábrahám, aki a történet egyik kulcsszereplője, öt helyen említődik, s az ötből négyszer neve mindig megismételve („Ábrahám, Ábrahám”) jön elő. Ez nevének és szerepének bevésését is szolgálja. Ugyanakkor Ábrahám más megnevezése is előfordul a szövegben, s karakterisztikáját ezek a jelzők is alakítják. („tata, „vén kaján”, „vén kecske”, aki a sót megnyalja stb.). Utóbbiak már a történet átírását, átértelmezését is szolgálják, és természetesen a profanizációt is. A történetnek és átírásának esszenciáját egy nyílt és rejtett ismétlésekkel földúsított (s valamiképpen újra és újra előjövő) szövegrészben kapjuk: „De Lótót és Lótnét kimenté vala / Ábrahám, Ábrahám / És a bölcs intelmet jól a szájába rágta: / Lót, Lót, Lót / Csak menj, csak menj, csak menj és ne nézzél hátra!” (Ant. 298.) A kuplé emblemikus formálása kétségkívül az idézett rész két utolsó sora, amelyben Lót neve háromszor, a számára előírt parancs ugyancsak háromszor hangzik el, s a lényeg mindezek betetőzéseként az utolsó félmondat: „és ne nézzél hátra!” Ez a két sor, amely az egész történetnek kvintesszenciája, valamennyi többi strófában is ismételten megjelenik. Szerepe így egyszerre ritmikai, kiemelő, és mnemotechnikai, de a nagy truváj az benne, hogy a bibliai történet földidézése és átírása ebben az utalásrendszerben történik meg. A szó szerint ismétlődő szövegelemek köré ugyanis az előrehaladó történetmesélés során új, változó szövegrészletek épülnek föl. S a kuplé szemantikáját, aktuális üzenetét az egymásba szövődő ismétlések és (kisebb) újítások összjátéka alakítja ki. A történet modernizálása során Ábrahám neve helyére más, mondhatnánk tetszés szerinti nevek kerülnek, a „sónyalás”, a „vén kecskének” ez az el nem múló készletese azonban marad; s ehhez mind Lót, mind Lótné megfelelő (bár ellenérdekű) partner. A bibliai történet így frivol, modern történetté lényegül át, de az egész mégis a bibliai történet „igazolásként” is olvasható.

Ez a szemantikai csavar a kupléműfajnak is, Nagy Endre gyakorlatának is nagyon jellemző vonása.

Az ismétlések szerepét, sokféle változatban, hosszan lehetne demonstrálni. Egy azonban már futó áttekintés alapján is kimondható: kupléról az ismétlés poétikájának középpontba állítása nélkül érdemben nem lehet írni. A kuplék lényege, bármiről szóljanak is, az ismétlések analízise révén tárul föl.

10

A kabarédalt könnyű lenne úgy jellemezni, mint amelynek könnyed igénytelensége és sikere között fordított arányosság áll fönt: minél igénytelenebb, annál sikeresebb. Ez az interpretáció nem is hiányzik a kabarérecepció történetéből, s ezt az értelmezést nem is könnyű megcáfolni. Túl sok minden van a kuplékban, amely részletekben is, egészben is efelé hajlítja az értelmezést. Kellemes érzés lenézni valamit, amelynek sikerét titkon azért irigyeljük – vélhetően így kompenzálunk. A kabarédal sikere azonban nem vélelmezett igénytelenségéből fakad, a siker – bár lehet, hogy teljesen más értékrendet jelez, mint amely a miénket konstituálja –, szóval: a siker mindig valódi teljesítmény. Vagy azért, mert kimondanak valamit, vagy ellenkezőleg, azért, mert éppen hogy elhallgatnak valamit. S az igazi siker többnyire éppen e két nagyon ellentétes, sőt egymást ki is záró gyakorlat speciális adagolásából, kombinációjából adódik. Azaz többféle igény együttes kielégítéséből, a logika irracionális felülírásából. Ahol az igazi, mélyen emberi szükségletet éppen ez az „irracionális” fejezi ki. A siker időtartama éppen ezért oly változó; van igény, amely csak rövid ideig él, s van, amelyik ha nem is „örök”, hosszabb ideig, tartósan

uralja percepciókat. De a percekig élő igény éppen oly *valóságos*, mint a századokra megmaradó, akarattal sem könnyen megváltoztatható.

A kuplé, még a műfaj gyöngébb darabjai is, valóságos igényeket elégitettek ki.

A kérdés csak az, mi volt az a történetileg megképződő kognitív sajátosság, amely éppen a kuplé műfajában tette lehetővé egy korszak még artikulálatlan igényeinek kielégítését. A magyar kuplé teljesítménye a *magyar nyelvben* és a *magyar kultúra sajátos szerkezetében* keresendő. A magyarázatot érdemes e második összetevővel kezdeni. Az a *magyar* kultúra ugyanis, amely a kabarék hőskorának kultúráját alkotta, amely mint lehetőségfeltétel minden kulturális mozgást előzetesen determinált és saját pályájára állított, egy forrongó, átmeneti kultúra volt – átmenetet jelentett a premodernből a modernbe, a „vidékből” (rurálisból) a „fővárosiba”, a viszonylag homogénből a per definitionem heterogénbe, az „úri” (esetleg: „paraszti”) magyarból (ami persze már – etnikai / származási és kulturális stílust tekintve is – eleve csak egy „nemzeti” mitológia előírásai szerint volt egynemű!) egy minden szempontból heterogén, de „magyarosodni” akaró magyarba. Egy olyan magyarba, amelynek komponensei a genetikai-történeti különbségeknél is nagyobb mértékben különböztek nyelvi-kulturális szocializációjukban. Hogy ebben a magyarosodó populációban nagyon erős kognitív pozíciókkal bírt a német nyelv, valamint az úgynevezett „zsargon”, a folyamatos önreflexióra és „szórszállhasogatásra” kondicionáló vallási előírások rendszere (így például a vallásgyakorlás feltételének számító tóraolvasás), stb. – az közzismert, de máig nem eléggé végiggondolt habitusalakító gondolkodástörténeti komponens. Mindez ugyanis nemcsak így vagy úgy jellemezte, de folyamatosan mozgásban is tartotta a nagyváros kultúráját, jelentésképző mechanizmusait. A tapasztalatok, miközben halmozódtak és bonyolódtak, nem a statikus megszilárdulás, hanem a *mozgó variálódás* irányába haladtak. A verbális kifejeződés, a szereplők igényei ellenére, nem járt, nem járhatott együtt a kényelmes jelentésmegszilárdulással, a jelentések hierarchizálódásának és rendszerszerű általánosságba szerveződésével. Az életet a *szemantikai folyékonyág* jellemezte.

Ez, nem kétséges, nemcsak eltért, de másféle jelentésképző folyamatokat is generált, mint ami a nagy filozófiai hagyományú kultúrákban, például a németben megszokott volt. A magyar nyelv fogalmait alig-alig zavarta meg a filozófiai mérlegelés, s ennek esélyei a modernizációval, a változások folyamatos, napi gyakorlattá válásával még inkább beszűkültek. A nyelv karakterének és a kultúra aktuális dinamikájának az ereje – s ennek demonstrálása a kuplék egyik érdeme és tanulsága! – annak a populációnak a kognitív lehetőségeit is determinálta, amelyik pedig saját külön hagyománya szerint nagyon is hajlamos volt a „spekulációra”, a tapasztalatok általánosított megfogalmazására. Bármily meglepő, de tény, hogy a német nyelvben otthonos, elméletekre fogékony zsidók, magyar történeti kontextusba kerülve, a magyar nyelv lehetőségeivel élve lettek a folyékony szemantikájú pesti kuplék legfőbb termelői. Mi történt, kérdezhetjük? Hozzáromlottak a magyar viszonyokhoz? Vagy ellenkezőleg? Realizáltak egy nyelvi-kognitív lehetőséget?

A választ ne siessük el. De azt a pro vagy kontra értelmezés sem tagadhatja, hogy (1) a kuplék teremtette lehetőségekben a kuplék írói és fogyasztói egyaránt jól érezték magukat, az eredményt, a kuplékat a magukénak, a maguk helyzete kifejeződésének fogták föl. A kuplék e közegeben az adekvát mentális önreprezentáció formáiként jöttek létre. Ez, hozadékának súlyától függetlenül is, az ember történetileg kínálkozó szabadságérzetének egyik lehetséges módja. S ez (2) nem véletlenszerű fejlemény. Utólag már látható, „hogy a képlékeny, elvileg végtelen számú árnyalat kifejezésére alkalmas magyar mondatszerkezet” a nyelvet, jelesül a kuplék nyelvét képessé tette a „szenvtelen látásra”, a sémákba nem szorítható tapasztalatok árnyalt megjelenítésére. Ennek persze ára volt: „az elemzett, megvitatott, lekötött fogalmi tartalmak csaknem generális hiánya”. S ez az ár nem csekély ár, a kognitív veszteség alig fölmérhető és ellensúlyozható (Nádas 2019: 96.). De a nyereség, a frivol, „szenvtelen látás” nem lebecsülendő teljesítmény. Ha a történelem tektoni-

kus mozgása (például az első és a második világháború, s mindaz, amit e megnevezések magukba foglalnak) meg nem töri e folyamatokat, ez a kogníció hosszú távon gyümölcsöző lehetett volna.

Egy biztos, a kései kapitalizmus, vagy ha úgy szalonképesebb a megfogalmazás: a kései modernitás mentális és kognitív dinamikája a „szemantikai folyékonytágot” részeseíti előnyben. Ezt nemcsak az irodalmi formák átalakulása, de – ismerjük el – a filozófiai rendszerek fölbomlása, fragmentálódása és viszonylagosodása is leplezhetetlenné teszi.

Hogy mindez veszteség-e avagy előny, válaszolja meg, aki akarja. De hogy *történeti adottság*, az „józan előtt nem vitás”.

11

A kabaré – s közelebről: a kuplé – legfontosabb habitustörténeti szerepére, amely minden más hatást is integrált, alighanem Kosztolányi Dezső figyelt föl először és legpontosabban – mindjárt pontos diagnózist adva. Már 1907-ben, a Modern Színház-Kabaréről írva kimondta: „Lassan lassan közelebb jövünk egymáshoz, és ami a faluban, kisvárosban a személyes érintkezés útján terem meg, itt [Budapesten] integrálisan, a művészetből és a kedélyből fejlődik ki, s megadja azt, ami nekünk, szétszórtan küszködőknek leginkább hiányzik, az egymáshoz való közelségünk érzését. A nagyvárosok családiasságát ápolják ebben az intim, skatulyaszerű színházban is [a Modern Színház-Kabaréban], hol a *múzsza azon a tolvajnyelven beszél, ami közösségbe hoz, egy család tagjává tesz minden budapestit*” (Budapesti Napló, 1907. október 13. 8–9.).

S ehhez még tegyünk hozzá valamit. A kabarédal nem csak a passzív fogyasztás műfaja volt. Összekapcsolódott a *kollektív tanulással* is. Körner András (2019) gazdag anyaggyűjtése kimondatlanul is láthatóvá teszi ezt. Nagyon sok kuplé – szólóban vagy valamilyik alkalmi összeállításban, kabaréantológiában – nyomtatásban, kottamellékletként is megjelent. A kottát pedig, a profikon kívül, viszonylag kevesen olvassák, többnyire csak azok, akik egy hangzóanyag forrásának tekintik ezt is. Akik a kottát a házi muzsikálás lehetőségének és előfeltételének tekintik. Aki pedig otthon muzsikál, az nem passzív szöveg- és zenefogyasztó, hanem maga is aktív alakítója a zene- s következőképpen verskultúrájának. Maga is jelentéstanuló.

Irodalom

Ant. = Antológia. In: Körner 2019: 219–329.

Alpár Ágnes 1978: *A fővárosi kabarék műsora 1901–1944*. Bp.: Magyar Színházi Intézet

Bárczi Géza 1932: *A „pesti nyelv”*. Bp.: Nyelvtudományi Társaság

Cseresnyési László 2006: Traktátus a pesti/zsidó humorról. 2000, 7–8., 62–69.

Gluck, Mary 2017: *A láthatatlan zsidó Budapest*. Bp.: Múlt és Jövő Könyvkiadó

Karády Viktor 2005: Zsidóság és modernizáció a történelmi Magyarországon. = Varga László (szerk.): *Zsidóság a dualizmuskori Magyarországon. Siker és válság*. Bp.: Pannonica-Habsburg Történeti Intézet

Körner András 2019: *Költők a kabaréban. Pesti kabarédalok a 20. század elején*. Bp.: Corvina

Nagy Endre [1935] 2000: *A kabaré regénye*. Bp.: Palatinus

Nádas Péter 2020: *Leni sír*. Bp.: Jelenkor.