

## NÉV, IDENTITÁS, ÖNAFFIRMÁCIÓ

*Egy operett-belépő rejtett szociologikuma*

*„Az én nevem, az én nevem Kukorica, Kukorica János!”  
(Heltai Jenő)*

A modern magyar kultúra történetének tekintélyes terjedelmű és el nem hanyagolható jelentőségű szövegtárhelye populáris regiszterben született meg és halmozódott föl. De mi ez az anyag? Kincs vagy szemét? Mondhatnánk erre, relativizáló bölcsességgel, ki-ki döntse el, kincsnek vagy szemétnek tekinti-e. Személyes ízlés, közösségi habitus megadja majd úgyis a választ erre is. Az uralkodó intézményes kultúra-hagyományozódás persze életben tart bizonyos értékszempontokat, ezek valamennyire hatnak is, a populáris szféra létmódja azonban maga a popularitás – s ez olykor nyíltan és vállaltan, olykor búvópatak-létre kárhóztatva *öntörvényű hagyományozódás*. Szelektál, formál vagy éppen megerősít, át-átugorva a folklórból a tömegkommunikációs médiumokba és vissza, de lényegét tekintve kiirthatatlan. Valódi funkciója van; akár vitatjuk, akár glorifikáljuk.

Megítélésem szerint ez a kultúra nagyon fontos szociokulturális jelzés. Olyasmikről is árulkodik, amelyek sok elitista elmélet számára is rejtve maradnak, s ez a jelző szerep (1) *retrospektív*, amely visszautalva a múltra, a múltat segít megérteni, s (2) *előrejelzés*, amely a jövő már megjelenő elemeit teszi megsejthetővé, elemezhetővé. A populáris kultúra egésze maga is egy nagyon finom másodlagos jelzőrendszer.

A jel azonban csak jel, értelmezésre, megfejtésre vár. S a jel beszél is, csak nem értik a szavát. Ami kódolva van, az dekódolható is. Minden kultúrafogyasztó maga is egy dekóder, s az egyes fogyasztók eltérő, valamiképpen mégis összecsengő, egymást erősítő kódfejtései maguk is beletartoznak a „nagy kódba”, a populáris kultúrába, rétegzetté téve azt.

Az alábbi írás maga is egy apró történeti kódfejtés – *code-breaking*, ahogy a jelhírszerzés elemző profijai mondják.

\*

A budapesti Király Színházban 1904. november 18-án mutatták be a *János vitézt*. Az előadott darab műfaji besorolása máig ingadozik; ki operettnek mondja, ki daljátéknak. A meghatározás azonban nem igazán fontos. Maga a mű szervesen illeszkedik a magyar operett történetébe, s értelmezésének ez a műfaj a természetes kerete. Alkotói Petőfi Sándor azonos című elbeszélő költeményéből indultak ki, de az elkészült mű már egy teljesen más kor, a századelő terméke. A librettót Bakonyi Károly (1873–1926), a verseket Heltai Jenő (1871–1957), a zenét pedig Kacsóh Pongrác (1873–1923) szerezte. Valamennyien egy új, már a kiegyezés után született nemzedék tagjai. A produkció, nem kétséges, közös munka eredményeként jött létre, szemléletében közelebb a századelő atmoszférájához és szellemiségéhez, mint a Petőfiéhez. A művet létrehozó egyéni kompetenciák jól el is különíthetők. Petőfi, a századközep költőklasszikusa, az irodalmi népiesség vezéralakja csak a legtágabb értelemben vett témát adta, ötletet vagy inkább ürügyet; igazi szerepe az operett „legitimálása” volt. Az ő művéből indult ki a librettista, de Bakonyi minden

igazodási igyekezete ellenére a szemléleti inverziót végezte el; azt a „meghatározatlan tárgyiasságot” teremtette meg, amelyben az operett *János vitéz* üzenete elmondható volt. Ez nem kis teljesítmény, de önmagában még messze állt a fogyasztható műtől. Az ötletet sikeres operetté a zeneszerző Kacsóh Pongrác (aki civilben tanár volt és doktori címmel is rendelkezt) és a könnyedén verselő, aktuális érzékenyséű „kupléíró” Heltai, alias Herzl Jenő invenciója tette. Nem is kétséges, az operett máig tartó diadalmenetének, új és új előadásának forrása a zene és a vers. A szűzsé, illetve a történetben rejlő inherens ideologikum már rég nem lenne elég a nézőterek megtöltéséhez. A *János vitéz* egy-egy dala azonban a darabtól függetlenül is rendszeresen szerepel a különböző zenei adók műsorában. Afféle „örökzöldek”.

A színháztörténeti irodalom adatai szerint a mű azonnal átütő sikert aratott. A Király Színházban, zsinórban, százhatvanöt alkalommal adták elő (ami a maga idejében rekordnak számított), majd ugyanott összesen hatszáznyolcvankilenc alkalommal játszották. (Az ötszázadik előadásra 1920-ban, a békeszerződés aláírásakor került sor.) A bemutatót követő hónapokban „huszonkilenc vidéki színház vette meg az előadás jogát”, s „a vidéki primadonnáknak még János vitéz-versenyt is tartottak”. A sikert ilyesféle fordulattal szokta jellemezni a színháztörténet-írás: „A siker példátlan volt”, vagy: „A siker végigsöpört az országon”, stb. Fontos adat, hogy: „Öt hónap alatt mintegy kétszázezer néző látta az előadást, a zenés játék szövegéből egymillió, kottájából pedig félmillió fogyott” (Huber 2005: 310.). Ez az adat azt jelzi, sokan olyanok is megismerték a művet, akik valamilyen okból nem láthatták a darabot. A kották vásárlása azonkívül arra is következtetni enged, a dalok az akkoriban még elég általános házi muzsikálások repertoárjába is bekerültek, méghozzá elég nagy példányszámban. Azaz nemcsak „passzív” fogyasztással kell számolnunk, de aktív, félmátőr fölhasználással is.

A magyar (s nem csak magyar) elméleti és történeti irodalom már elég sok mindent elmondott az operettek történeti szerepéről. Hanák Péter a dualizmus korának jó ismerője, összekapcsolva az esztétikai és a történeti értelmezés lehetőségeit, úgy vélte például, az operett „a nagyvárosi tömegkultúra igényeihez igazított összművészet, Gesamtkunstwerk lett: egyfajta közös kultúrába integrálta a nagyvárosi társadalmat a felső rétegektől a művelődésre szorjtas munkásságig” (Hanák 1997: 13.). Egy másik történész, az osztrák Csáky Móríc sz szerint az operett az, ami lenni akart: „A valósághoz igazodó és egyúttal szórakoztató, kritikus, de ugyanakkor vidám, komoly, de egyidejűleg egy csiptnyi csúfondárosságot és gúnyt tartalmazó” mű – olyan, „amilyen Arisztophanész óta minden komédia lenni akart” (Csáky 1999: 89.). De Csáky azt is leszögezi, e műfajnak korszecifikus tartalmi is vannak: „az operett, mint a városi középpolgárság tipikus műfaja, talán még az operánál is inkább tekinthető egy bizonyos kulturális és politikai mentalitás képviselőjének, meghatározott társadalmi rétegek nézetei és vágyai szócsövének” (Csáky 1999: 19–20.). Az operett városi, sőt eminensen nagyvárosi műfaj volt, a közönség, amelyet elsősorban ki kellett szolgálnia, a nagyváros heterogén, egymás mellé szorult, tehát feszültségeket hordozó népe, belső átalakulásokon esett át. A régi, elkoportatott metafora illik leginkább helyzetére: a nagyváros „kohó”, amely összenyomja, összepreśli és – legvégül – összeolvasztja az egymás mellé kerülőket. Alighanem jó helyen tapogatódnak tehát azok, akik az operettet afféle „átmeneti rítusnak” (*rite de passage*) látják, amely révén megtörténik az egyik életformából a másikba való biztonságos átmenet, s ez egyebek között „identitásváltozást eredményez” (Huber 2005: 320.). A színház „a néző számára teszi lehetővé az identitásváltást, méghozzá azzal, hogy a színész felveszi azoknak a szerepeknek az identitását, amelyeket színre visz” (Fischer-Lichte 2001: 13.). Ezt a folyamatot másik oldalról Clifford Geertz elmélete segít megérteni, aki szerint a „szóképek szemantikai struktúrájának” elemzésével el lehet jutni a szóképek és a „társadalmi valóság között fennálló sokoldalú kapcsolathoz”. Az így megragadhatóvá váló konfiguráció „egy-

mástól eltérő jelentéseket ölel fel”, de ezek egymásra hatásából levezethető „a végérvényesen létező szimbólum expresszív és retorikai ereje” (Geertz 2001: 49).

S mindezt Juhász Gyula, aki nemcsak a kor egyik jeles magyar költője, de nagy színházrajongó is volt, lényeges szemponttal, a nézők szempontjával egészítette ki: „A mi egész életberendezkedésünknek, világfelfogásunknak, elfoglaltságainknak és kedvteléseinknek, de főleg idegeinknek legjobban az operett felel meg, amelyben megvan minden, ami mai »szem, szájnak ingere«; gyors perdülésű história, sok könnyed líra és muzsika, sok dekoratív cifraság és kevés komolyság” (Juhász 1968 [1909]: 345.). S hogy miért jött létre ez a homológia „idegek” és operett között? – Juhász azt is megmondta: „a mi korszakunk éppen a líra, a gyors és színes impressziók, az újság és a mozi korszaka” (Juhász 1968 [1909]: 345.).

A *János vitéz*ről is sok mindent írtak már, az első kritikáktól (méltató lelkendezésektől) a „posztmodern” eklektikát képviselő újabb irodalomtörténet-írásig (vö. Huber 2005). A mű igazi elemzése azonban érdekes módon máig nem történt meg. A kultikus beállítódás bizonyos részeredményeit leszámítva a „mai” interpretáció nem több, mint az *ötletek* és az *ideológémák* önkényes *amalgámja*, tárgyi elemzés és belső logikai-tematikai koherencia nélkül. A kultikus beállítódás persze bármivel érvel is, betölti feladatát, ha hozzájárul a mű életben tartásához. A kultuszápolás azonban nem tudomány, és nem is veszélytelen művelet. A történeti-szociológiai kutatás viszont nem engedheti meg magának azt a luxust, hogy lemond a populáris kultúra sokrétű elemzéséről, és megelégedik e kultúra fanyalgó lenézésével, saját magasabbrendűségének ismétlődő kinyilvánításával.

Az alábbiakban, bár csupán *egyetlen összefüggés „kinagyításával”,* elemzésre alapozva történik kísérlet a *János vitéz* szerepének megértésére.

\*

Az érdemi – konkrét – analízis előtt persze célszerű számot adni arról az értelmezési keretről, amelyben ez az elemzés elvégezhető.

A populáris művészet a *kellemesség* médiuma. A kellemesség alapja a formai vagy/és tematikai ismerősség. Még újításai is az ismerősség bázisán születnek meg, abból fejlődnek ki, arra utalnak vissza. A sokszólamú érzékletesség jellemzi, befogadásában sok emberi érzék vesz részt. Míg a mai magaskultúra sok fejleménye tömény – „híghítatlan” – absztrakció, izolált elvontság (matematika, filozófia, „kortárs zene”, néhány színre vagy formára redukált festészet stb.), itt többnyire együtt van zene, szöveg, táncmozgás, dramatikus életimitáció stb., mindez formába zárt érzékletességként. És a mű verbális dimenziója, a „szöveg” is történetből, azon belül pedig érzékletes metaforákból vagy/és ismerős, már sztereotipizálódó alakzatokból épül föl – ami elvontság mégis van benne (mert természetesen van), az már képszerűvé érzékiesedett vagy „jól érthető” konvenciókba belesimuló rejtett elvontság. A mű *világa* és *befogadója* közt érületi homológia van, az alkotók legfőbb teljesítménye ennek eltalálásában, illetve megteremtésében van – enélkül nincs populáris művészet. (Ami nem ilyen, az – minden részletegyezés ellenére – nem populáris mű; hiányzik belőle az alkotó/mű/befogadás összhangja.) Viszont az elvonatkoztató, „fogalmi” pontosság, a cizellált retorika nem követelmény, sőt az absztraktumokat leképező pontos formulázás hiánya sokszor igazi előny itt. A homológ homály (ami a befogadó számára maga a „világosság”) kohéziós erő; az esetleges ellentétek ellenére *összetart*. A művön belüli ismétlések rendszere fontos formai és kognitív (mű- és jelentésepítő) megoldás; elsősorban tagoló princípium, s mint ilyen, ritmusteremtő eszköz. Kognitív szerepe pedig, ha lehetséges, még fontosabb. Mint még az oralitásból eredő megoldás mnemotechnikai segédeszköz, azaz rögzít, de emellett – szemantikai szempontból – jelentéskiemelő és -finomító. Az ismétlések egyféle kognitív tengelyt is

alkotnak. A populáris mű popularitásának igen nagy konszonzanciaigénye van; a mű affirmatív szerepe enélkül nem jöhetne létre. Ez elsődleges habitustörténeti jelzés. Konszonzancia azonban nincs, nem is lehetséges disszonzancia nélkül – a disszonzancia az az alap, amelyen a mű kifejlése során a konszonzancia megszületik. A műhöz (cselekményhez, atmoszférához, hangzás-harmóniához stb.) szükséges disszonzanciák azonban itt már jelentős mértékben sztereotipizálódtak, művésziileg jól kezelhetők. A „tematikai” karaktert azonban megadják, s mivel „legyőzhető”, érzelmileg, dramaturgiaiilag, sőt morálisan egyaránt kívánatosak. A meseszerűség a populáris műben legitim irreális; a konszonzancia megteremtésének legfontosabb eszköze. A közös – alkotót, művet és befogadót egyaránt irányító – habitust képviseli és erősíti.

A populáris mű szociálpszichológiai szempontból mindig affirmatív funkciójú; a mentális „kiegyezést” szolgálja az adott és a vágyott között. A valós élet mindig tele van disszonzanciákkal (gonddal, bajjal, szűkösséggel, hiányokkal és megoldatlanságokkal) – ezeket vagy ezek egy speciális csoportját a műnek föl kell idéznie, s „reális” vagy irreális (de vágykifejező) kiegyezésekkel „elfogadhatóvá” kell szelídítenie. A populáris mű azonban nem „hazug”, nagyon is mély és valóságos igényeket elégít ki, csak éppen ez az igénykielégítés nem illúziótlan szembenézéssel, hanem, ellenkezőleg, valóságelfogadtató „kiegyezés” kidolgozásával, mentális fölépítésével történik. Kollektív szublimáció. Azaz a populáris mű a nyers valóság stilizált jeleinek „élhető” konszonzanciává alakítása. A nagy, stabilizáló metamorfózis médiuma.

A problémákat ugyanis vagy meg kell oldani, vagy – valahogy, bárhogy – el kell viselni. A populáris mű ezt az elviselhetőséget a kellemesség közegeiben, „szórakoztatva” teremti meg. Nem megoldást ad, hanem menekülési útvonalat nyit.

\*

Elemzésünket az operett címszereplőjének első felvonásbeli belépőjéből („Jancsi belépője”) célszerű indítanunk. Ez mindössze tizenkét sor, a háromfelvonásos daljátéknak igen kicsi része. S ami nem lényegtelen: ez még nem „János vitéz”, hanem csak „Jancsi” bemutatkozása, önmeghatározása. Hogy megérthessük e szövegét, érdemes fölidéznünk a belépő kontextusát is – az első felvonás cselekményét. A cselekményvázlat a *János vitéz*t bemutató honlap összefoglalásából idézzük:

„A faluba érkezett huszárok parancsot kaptak az indulásra. A francia király segítségére kell sietniük, aki éppen a törökkel hadakozik. A leányok a falu szélén búcsúzkodnak az éppen hadba induló legényektől. Behozzák a háromszínű lobogót, hogy a falu legszebb leánya felpántlikázhassa azt. A piros szalagot Iluska köti fel a zászlóra. Megjelenik a színen Bagó, aki reménytelenül szerelmes Iluskába. Bagó bánatában túl sokat ivott, ezért a strázsamester elkergeti. A huszárok elbúcsúznak és útnak indulnak. A szakasz távozása után ostorpatogatások közepette megérkezik Kukorica Jancsi, a juhászbojtár. Furulyáján játszva kicsalogatja szép Iluskáját a ház elé. A kis árva lánynak egyetlen öröme és boldogsága a derék Kukorica Jancsi, akibe szerelmes. Az idillnek azonban hamar vége lesz, hisz Iluska gonosz mostohája ki nem állhatja Jancsit. A mostoha pénzért felbérelt a falu csőszét, hogy a nyáját hajtsa a tilosba, majd lármázza fel az egész falut. A gazdák Jancsinak rontanak, neki pedig el kell menekülnie a nép dühe és a várható büntetés elől. Búcsút vesz szerelmes Iluskájától, elmegy világot látni, beáll a huszárok közé. Iluskának megígéri, hogy bármi történjék, soha nem felejtí el őt és száz halálból is visszajön érte.”

Ez az összefoglalás nem ironikus, ez, mondhatnánk, „természetes” sűrítmény. Mese-történet; mesei irreálisban játszódik. Ez az exozé alapozza meg az operett cselekménymenetét. Jancsi, a későbbi vitéz huszár, aki kiérdemli a János vitéz nevet, a továbbiakban e

kontextus által értelmeződik. Igaz, a három felvonás karaktere némileg különböző. Az elsőt a korábbi népszínművekhez, a másodikat a francia operettekhez szokták sorolni típusában. A harmadik pedig, bár igen hatásos, már csak afféle történetlezárás. A második felvonás így a karrier, a siker, a harmadik pedig a mindent felülíró szerelemnek és a „nemzeti” érzésnek a demonstrációja: Jancsi és Iluska nemcsak egymásra talál, de Tündérország helyett a „szép Magyarországot” választják, s visszatérnek falujukba. Ám ez, paradox módon, visszamenőlegesen is az első felvonás cselekményalakító szerepét emeli ki, nyomatékosítja érzelmileg is. Van persze irodalomtörténeti vélekedés, amely hibát lát e megoldásban, a közös visszatérésben, de ez valójában a mese kereteiben nem hiba. Sőt, éppen ez az operettben előadott mese lényege, ez a megoldás a történet legerősebb afirmáló mozzanata. (Hogy Petőfi mit és hogyan oldott meg az eredeti műben, szempon-tunkból mellékes. Az operett egy másik történet másféle elbeszélése.)

Jancsi belépőjének zenei környezete szintén megérdemel egy pillanatnyi figyelmet. Az első felvonás fölépítése ez: Előzene, 1. *Megjöttek a szép huszárok*, 2. Bagó dala: *A fuszulyka szára*, 3. *Mellettem csatázó társam*, 4. Együttes, 5. Jancsi belépője: *Én, a pásztorok királya*, 6. Iluska dala: *Van egy kis szegény árva lány*, 7. Furulyanóta: *Én vagyok a bojtárgyerek*, 8. Finálé. – A második felvonásban Jancsinak van még egy belépője, de ez már a szerepváltás, a pásztorból huszárrá: János vitézzé válás eredménye. Vagyis ez már János vitéz belépője.

Szempon-tunkból most „Jancsi belépője” a fontos; ennek ez a szövege: „Én, a pásztorok királya legeltetem nyájam. / Nem törődöm az idővel, a szívemben nyár van. / Szerelemnek forró tüze égeti a lelkem, / Amióta ezt a kislányt egyszer megöleltem. / Be-bejárok a faluba édes Iluskámhoz, / Az én nevem, az én nevem Kukorica, Kukorica János! // Kukorica közt találtak, ott szedtek fel engem. / A nevem is – hej – parasztos, de én nem szégyellem. / A juhásznak épp elég ez, úri, cifrább nem kell! / Ragaszkodom a nevemhez igaz szeretettel! / Becsületes jó magyar név, nem hímez, nem hámoz, / Az én nevem, az én nevem Kukorica, Kukorica János” (Bakonyi et al. 1904.).

Ez a tizenkét sor voltaképpen négy rész önmeghatározást tartalmaz. Megadja Jancsi társadalmi státuszát (pásztor, sőt a „pásztorok királya”), bevallja szerelmét Iluska iránt, s megnevezi magát. Ez utóbbi azonban maga is kettős természetű: megnevezés és identitás meghatározás egyszerre. Középpontjában a név áll, az identitás a névből és a névhez való viszonyból teremődik meg. Ez a négy, ezen belül is a harmadik és negyedik önmeghatározás az, amellyel írásomnak foglalkoznia kell.

\*

A minket érdeklő négy önmeghatározás a mese irrealitásában születik meg, de mind-egyik mögött tetten érhető egy történeti-temporális valóságvonatkozás. Ezek a kódolt valóságvonatkozások az operett keletkezésének valós történeti idejébe szövik bele a mesét. A referencialitást nem a törökökkel hadakozó francia király történetének fikciója adja, hanem az operett keletkezési idejének, a századelőnek szociokulturális adottságai. A „belépő” – *horribile dictu!* – kupléként értelmezhető a legjobban. Jancsi dala ugyanis, ha kivesszük az operettből, és önálló műként olvassuk, nagyon erős analógiát mutat az akkori kabarék műsorában szereplő kuplékkal. Ez is vers és zene egysége, önmagában is értelmezhető, kerek történet, amelyet a zene összefog és megemel. Hangvétele könnyed, friss; nem a realitásban, hanem a viszonylag szabad irrealitásban játszódik, külön törvényei vannak (árvaság, gonosz mostoha, de ugyanakkor szépség, mély érzelmek, sőt a pásztoroknak még királya is lehet itt, stb.). Valami finom ironia is átlengi a történetet, de csak annyi, amennyi az irrealitásnak mesei realitássá való átalakításához szükséges, amely egységes fátyolként veszi körül a hétköznapiságot elvető történetet. A versszöveg jól énekelhető, ismétlésekkel tagolt, és az ismétlések „tartalmi”, szemantikai kiemelések-

kel járnak. Ismétlés állítja középpontba Jancsi önérettel vállalt nevét is: Kukorica János. Míndez a kuplékkal való rokonság nem is véletlen: a vers szerzője, Heltai Jenő egyike volt a századelő legjobb, legsikeresebb, széles körben kedvelt kupléíróinak. Némelyik önállóan is előadott kabarédala átütő sikert aratott, s a nyelvet gazdagító újítások sorát vezette be – a *mozi* szót például ő teremtette meg. Amikor fölkérték a *János vitéz* dalszövegeinek megírására, alighanem éppen kupléírói kvalitásait akarták hasznosítani a születő „magyar” operett megteremtése érdekében. A vers „népies”, parasztimítáló „tartalmának” és a szerző egyáltalán nem paraszti pedigrijének nyilvánvaló feszültsége maga is szövegalkító tényező lett, azt a speciális atmoszférát teremtette meg, amely nagyvárosi fogyasztóinak is igénye volt. Az azonosulás vágya és a parasztitól eltérő perspektíva összekapcsolása új habitusalakzatot eredményezett, a „budapesti népiességet”. A Heltai Jenő művésznéven ismertté és népszerűvé lett szerző polgári neve ugyanis Herzl Jenő volt, s a cionizmus, az „ősújországi” megálmodójának, Herzl Tivadarnak (1860–1904) volt az unokaöccse (Heltai 1913: 82.). A két Herzlnak az opciója azonban gyökeresen különbözött. A bécsi újságíró a „zsidó megújulás” programját tűzte zászlajára, a „léha” budapesti kupléíró viszont a „magyarosodási” program egyik változatát képviselte (vö. Heltai 1913: 82.), s a magyar társadalomba kívánt integrálódni. Magyar íróként határozta meg magát. Már művészneve is, amely később „hivatalos”, polgári neve lett, magyar irodalmi mintára ment vissza; Heltai Gáspárnak (1510–1574), a magyar régiség német eredetű jeles alkotójának nevét öltötte magára. S már ez is árulkodó szociokulturális jelzéseként értelmezhető. Heltai helyzete azonban így is, mint oly sok sorstársáé akkoriban, lényege szerint egy átmeneti, felemás habitus szerkezetét mutatta. Szándékai és családi előtörténete között tényleges feszültség létezett. Mint egy „külvilág-kizárta-nép” fiának integrálódási vágya és kívülről jöttségének tudata ütközött benne, és harmóniába hozásának kísérlete automatikusan új, speciális érzékenységgel ruházta föl. Egyebek között olyan összefüggésekre is figyelmessé tette, amelyek más nézőpontból nem is látszottak, vagy merőben másként látszottak. És ez az érzékenység művészi megnyilatkozásait is alakította. S ha valamikor, akkor egy klasszikus „népies” téma „modern”, nagyvárosi tapasztalatokon átszűrt újraírása közben ez a másféle érzékenység óhatatlanul jelt adott magáról.

Hogy ez a hagyománytól való distanciálódás volt-e, vagy éppen a hagyomány speciális megújítása, nézőpont kérdése. Nem érdektelen jelzés azonban e tekintetben, hogy a „sémfaló”, a zsidókat intézményesített formában üldöző későbbi kormánybiztos, Kolozsvári-Borcsa Mihály (1916–1946) olyannyira magyaros szelleműségűnek vélte a *János vitézt*, hogy amiatt engedményeket biztosított Heltainak.

Nagyon „magyarellenes” tehát a *János vitéz* nem lehetett.

Mindenesetre tény: a *János vitéz* versei, s köztük is nem utolsósorban Jancsi belépője az új érzékenységet mutatja. Olyan, *mintha* a századközép népiességének közvetlen folytatója volna, és csakugyan sok szál köti is ahhoz a hagyományhoz, ám lényegét tekintve mégis erősen különbözik attól. Olyan disszonanciák jelennek meg benne (áttételeken keresztül), amelyek fél évszázaddal korábban nem léteztek, „most” azonban már számottevő réteg saját élménye tükröződött bennük. A vers sajátossága éppen a csak kicsit korszerűsített népies forma és az idegen eredetű, új, őszintén magyarosodni vágyó nagyvárosi populáció speciális problémáinak szembesüléséből, összeegyeztetési kísérletéből fakadt. A minta a kanonizált, előírói pozícióba helyezett hagyomány volt, ám ebben az átvett hagyományban teljesen új életproblémák keresték a maguk kifejeződési lehetőségeit. Mentális rezervációt bontottak le eközben, s új formák, új érzelmi konstrukciók születtek. És a népiesség operettbe való átvitele ezt a mentális átrendeződést biztosította, mert az új műfaj kódolhatóvá tette a kibeszélésre váró problémákat.

Amikor Jancsi a „pásztorok királyának” mondja magát, az Jancsi „szociológiai” helyzetének jelzése, ugyanakkor felemelkedésének előrejelzése – egyetlen frazémával. De

olyan módon, ahogy azt a magyar középosztály új elemei népiesnek képzeltek. A nyájlégtetés: „Én, a pásztorok királya legeltetem nyájam. / Nem törődöm az idővel, a szívemben nyár van. / Szerelemnek forró tüze égeti a lelkem” stb. – már a kuplékra jellemző „realizmus”; nem igazi leírás, hanem csak jel. Jelzése valami ki nem mondottnak. A paraszti, pásztori élet jele budapesti, városlakói perspektívából. Jancsi Iluska iránti szerelmet megint nem szociológiai realitás, hanem a szerelmi érzés megvallásának elképzelt formája, az intimitás új, nyilvános konstrukciója. Több köze van a kabarék atmoszférájában megképződő városi fikcióhoz (amelyet egyébként számos kuplé is kifejezett), mint a magyar parasztság tényleges szerelmi életéhez. De a cél, vegyük észre, e ponton is a saját illúziórendszer kivetítése, s nem egy másféle életvilág tárgyi leírása. A döntő momentum azonban ezeken túl jelenik meg, s ez a *név* és az *identitás* összekapcsolása, új nézőpontú tematizációja. A belépőnek ezt a részét érdemes újra idéznünk: „Az én nevem, az én nevem Kukorica, Kukorica János!” – áll a hatodik sorban, majd egy hosszabb kifejtő résszel így folytatódik: „Kukorica közt találtak, ott szedtek fel engem. / A nevem is – hej – parasztos, de én nem szégyellem. / A juhásznak épp elég ez, úri, cifrább nem kell! / Ragaszkodom a nevemhez, igaz szeretettel! / Becsületes jó magyar név, nem híméz, nem hámoz. / Az én nevem, az én nevem, Kukorica, Kukorica János!”

Ha ezt a vallomást formai szempontból vizsgáljuk meg, a keretezés és az ismétlés a föltűnő. Ez is kuplé-jellegzetesség, Heltai máskor is élt ilyesféle megoldásokkal, például abban a nevezetes dalában is, amelyben bevezette a mozi szót. Az ismétlés itt is többszörös. A hatodik és a tizenkettedik sor teljesen azonos, betű szerint megismétlődik minden e két sor viszonylatában. Ezzel megszületik a *név* és az *identitás* viszonyát tárgyaló rész *kognitív kerete*. A megismételt mondat pedig erősen hangsúlyozódik és egyben be is vésődik. Az ismétlés itt nemcsak emlékeztetés, de rögzítés is. S mivel a megismételt mondat másodsor az egész szöveg végén hangzik el, a másodszori előfordulás már a zárlat retorikai pozíciójában tűnik föl. Abszolút fontos kijelentésről van tehát szó. De ismétlés e mondaton belül is van, *az én nevem* szintagma például egymás után kétszer jelenik meg (a két mondatban tehát összesen négyszer), ez a névvel kapcsolatos közlések fontosságára hívja föl a figyelmet. S átlátva ezt az ismétlési rendszert, már nem is meglepő, hogy maga a bejelentett név is ismétlődik. A mondaton belül csak a vezetéknev ismétlődik, a keresztnév nem, de ez a megoldás fölhívja a figyelmet a szokatlan családnévre. A *Kukorica* név a megismételt mondatban így négyszer jön elő. Maga a szó, mint köznévi, a hetedik sorban is föltűnik egyszer, méghozzá névmagyarázó szerepkörben.

Az ismétlések a történetet nagyon erősen a paraszti élet kontextusában horgonyozzák le. Ez, majd látni fogjuk, a kódolás része, eszköze.

De kérdés, túl a formán, mi ebben a tematizációban a figyelemre méltó. A szöveg egyes elemei is, az elemek összekapcsolódásának módja is érdekes. Az első lényeges elem maga a név, *Kukorica János* megnevezése. Az onomasztika tanúsága szerint azonban ilyen jellegű név, ilyen névadás a magyar nyelvterület gyakorlatában nem volt. (Ha mégis előkerülne ilyen adat, az kivételes előfordulásra utalna.) De analógiákat ismerünk. Viszonylag sok olyan név van (Réz, Rubin stb.), amelyek élet szülte neologizmusok; nem a névadási hagyományt folytatják, hanem annak analógiájára, de a hagyományos névanyagtól jól érzékelhetően eltérő, atmoszférájában, asszociációs körében „új” neveket hoznak létre. Ezek nem „örökölt”, hanem „csinált” nevek. És ezek az új nevek az új „jövővények” megnevezésére szolgálnak, az idegen – elsősorban német – hangzású, „zsidós” nevek lecserélését végzik el. A kreált nevek, valószínűleg tudatosan, az eredet másféleségére is utalnak; egyféle indirekt jelzések. *Kukorica János* neve ennek a gyakorlatnak a pandanja, „népi”/paraszti megfelelője. Kreáltsága e névnek is nyilvánvaló, de parasztias jellege a hagyományba helyezi. Az idegen, zsidós eredetű névprobléma ezzel, legalábbis az operett kontextusában, a népiélet körébe helyeződik át.

Ez az analógiás, ám mégis más gyökerű névadás, Kukorica János előtérbe helyezése azonban egy másféle azonosságot is revelál. Az újonnan jöttek itt, értelemszerűen, hagyománytalanok, idegenek voltak, és árva gyerek lévén, Jancsi szintén hagyománytalan, gyökértelen, akár azt is mondhatnánk, idegen – hiszen múltja láthatatlan, a semmibe nyúlik vissza. Ez is analógia tehát. Jancsi, alias Kukorica János, a juhászbojtar tehát e ponton is az integrálódni vágyó újonnan jöttek analogonja, mondhatnánk: kódolt alteregója. Hogy többek között erről is szó van, azt Kukorica János nagy vallomása jól megmutatja. A név „parasztos”, tehát lenézhető, viselője azonban „nem szégyelli”, elhatárolja viszont az „úri”, „cifrább” nevektől (s következesképpen a nevek viselőitől), sőt nevét „becsületes, jó magyar névként” határozza meg. Ez, kódolva, a név stigmátlánítása, igazolása. És ez az operettben megjelenített gesztus megint csak a homo novusok problémájával, illetve vágyaival analóg. Ahogy a „pásztor” Kukorica János megvédi alkalom szülte, hagyománytalan és így „igazolatlan” nevét, úgy – alteregójukon keresztül – ők is stigmátlánítanak „becsületes, jó magyar nevüket”, amely „nem hímez, nem hámoz”, s megfelel rendeltetésének. A monológot az operett-alteregó mondja el, de a homo novusok vágyát mondja ki. S hogy ez a belépő központi problémája, nyelvi és zenei jelzések is igazolják. Az ismétlések, a név többszöri megismétlése verbálisan is a nevet állítja középpontba, sőt a név képezi a vers kognitív állványzatát is. Ugyanakkor a zene erre „kívülről” is ráerősít. Míg a dal nagy része beszédszerűen – „parlando” – hangzik föl, a név körüli rész *rubató*vá válik, és az előadásmódra vonatkozó utasítás a „szabadon” ritmusjelzéssel történik. Azaz a hangzás is a nevet és a név indoklását emeli ki, húzza alá.

Kukorica János figurája, nevének neologizmusa és a hozzá kapcsolódó indoklás révén, Heltai szócsöve, Heltai és közössége érdekeinek megjelenítője. Szerepe indirekt affirmáció. És ami a tárgyi leírás szempontjából legfeljebb mesészerű stilizációja a jel-funkciónak, az mint *vágykommunikáció* jól dekódolható szociálpszichológiai üzenet.

\*

Jancsi, alias Kukorica János nevének fönti értelmezését igazolja egy érdekes onomasztikai adat is. Utaltunk már rá, az operett átütő, nagy sikert aratott, Heltai hírnevét is igencsak megerősítette. És ettől aligha függetlenül identitásában és nevének alakulásában is komoly változások következtek be. Három változásról érdemes itt is, külön megemlékeznünk. (1) Az egyetemes zsidó történelem nagy alakjának, a „korszakos jelentőségű” Herzl Tivadar-nak budapesti unokaöccse 1906-ban kitért a zsidó hitből, (2) 1913-ban nevét hivatalosan is Heltaira változtatta (azaz földadta eredeti családnevét, amely – Tivadar révén – már akkor igencsak ismert, emblematikus név volt), s (3) egy belső, familiáris névvedlésen is keresztült. Utóneve hivatalosan továbbra is a Jenő maradt, barátai és a hozzá közelállók számára azonban – *János (majd öregebb korában: János bácsi) lett*. Mint dalszerző versével ő tette ismertté széles körben Kukorica János nevét, a számára sikert hozó figura pedig az ő „keresztapja” lett. Barátai számára Heltai élete végéig Jánusként létezett. Erre egyetlen, véletlenszerűen kiragadott adat: 1946-ban, már a zsidók kiirtására tett náci kísérlet után, a szegedi kulturális napok alkalmával, a Szegedre látogató Heltait is bemutatta a helyi újság. Ebben a kisportréban az újságíró az „elnök úr” bensőséges nevééről is szólt: „A hetvenöt éves nagy magyar költő, akit csak azért nem nevezzük most »írófejedelemnek«, mert [...] irtózik minden hangzatos címtől, valósággal kiverekedte magának, hogy barátai »János bácsinak«, általában pedig »elnök úrnak« becézzék”. S az újságíró mindjárt be is számolt „János bácsi szegedi látogatásának nyitányáról...” (*Délmagyarország*, 1946. okt. 27. 5.)

Azaz Heltaira hősnévé neve égett rá, és még idősen, évtizedek múlva is „János bácsi”-ként emlegették. És ebben nemcsak az irodalmi névadás *inverziója* az érdekes, de az is, ami mögötte állt. Jancsi nevének operettbeli megvédése, igazolása valójában egy önrze-



tét védő magyarosodó réteg vágyainak kivetítése, kódolt apológiája volt. Méghozzá olyan médium, az operett révén, amely nemcsak a leghatásosabb szöszéknek bizonyult, de a legszélesebb körű érzelmi legitimációt is biztosította.

Jancsi belépője, s végső soron az egész operett is alapvető jelentőségű mentalitástörténeti dokumentum.

\*

E sorok íróját az operettnek ez a szociologikuma érdekelte, érdekli. De természetesen az operett mindhárom felvonását és minden (kódolt) szociokulturális jelzését ugyanígy végig lehetne elemezni. Erre itt és most nem kerül sor. Ám van egy összefüggés, amely a főntieket lényeges ponton egészíti ki, és célszerű idevonni. A harmadik felvonásban árulkodó gondolkodástörténeti konstelláció áll össze. A halott Iluska és az őt kereső Jancsi Tündérországból egymásra talál; s ott Iluska mint királylány, Jancsi mint fejedelem együtt is maradhatnak. Ám másképpen döntenek, hazatérnek falujukba. Van, aki ezt a megoldást logikai-dramaturgiai hibának tartja (Iluska az előzőekben már meghalt, hogy térhetne tehát vissza falujába?!), az operett azonban nem szociográfia és nem is a nagyrealizmus dramaturgiai demonstrációja. Az operett mesészerű mimézisébe belefér a mesei „realizmus” és irrealitás kettőssége. Tündérország a mesében/operettben is túl van az „életen”, valami életen túli irracionális világa. Az esztétikailag föloldott utópia mesebeli verziója, vallásos idiómában: mennyország. Amikor az egymásra talált szerelmesek engedelmessé válnak szerelmük és a „szép Magyarország” vonzásának, s hazatérnek, akkor az utópia idealitásából a meserealitásba térnek vissza. A döntés lényege a képzeleti idealitás világából a gyarló, gondokkal teli, de valóságos valóságba, „szép Magyarországra” való visszatérés. Alapja a „szerelem”. Ez egy nagyon erős döntés. Meséről/operetről lévén szó a hibátlan formállogika itt másodlagos, akár föl is rúgható. A döntő itt az erős érzelmi opció. S míg Petőfinél a boldogság csak Tündérország irrealitásában, azaz képzeletben érhető el, 1904-ben, az operettalkotó közösségi érzületben ez az érzellem visszafordul a „realitásba”, s a vágy „szép Magyarországra” találja meg reményt adó tárgyát. Ez nem tárgyi, hanem érzelmi opció. Halmozódó tapasztalat és élő remény eredője.

Kukorica János és Iluska hazatérése a magyarosodó zsidó érzület opciója az operett médiumán keresztül. A dramaturgia „logikátlansága” kódolt szociálpszichológiai jelzés.

\*

A populáris kultúra, miközben elsősorban szórakoztatni akar, és saját magát sem „érti” igazán, az *elrejtés* és a *kimondás* kettősségét paradigmatisztaságban képviseli. Kódolva ugyan, de jelzéseket küld a kultúraalakító közösségről, és ezeket a művek hordozta jeleket a művek fogyasztói – az „eredeti”, elsődleges fogyasztók – a maguk módján dekódolják is; a siker a dekódolás eredményességét mutatja. Alkotó, mű, befogadó megvalósult homológiáját. A fogyasztói dekódolás persze elsődlegesen *nem* fogalmi jellegű; a fogyasztó: élvező és azonosuló, nem pedig rendszerszerű magyarázatot előállító műkritikus. Életadó ideológmái, érzelmei, érdekei és – nem utolsósorban – vélekedései, ha tetszik, illúziói szimbiotikus egységet alkotva irányítják választásait és azonosulásait. Ha a folyamat tartalmát fölismerjük és le tudjuk írni, valami nagyon lényegeset ismerünk meg a korról és emberéről.

De a populáris kultúra és a magaskultúra között nincs kínai fal; a két véglet között „folyékony” átmenet van. A populáris mű, legjobb pillanataiban, önmaga fölé ugrik. És a mű egy-egy része, például egy dala „örökzöld” lesz, azaz eredeti kontextusát elveszítve, jelentésének „esztétizálásával” önállósodik.

JEGYZET. A vizsgált mű több kiadásban is hozzáférhető: *János vitéz. Daljáték*; zeneszerző Kacsóh Pongrác, szöveg Bakonyi Károly, vers Heltai Jenő. Bp. 1904. Újrahangszerelve, Karinthy Ferenc átdolgozásában 1952-ben a Zenemű Kiadó is kiadta, de 2008-ban megjelent a Nemzeti Színház Színműtára sorozatban is, Vörös Boldizsár gondozásában. A mű fontosabb értelmezései: Gál György Sándor – Somogyi Vilmos: *Operettek könyve*. 4., jav. és bőv. kiad. Bp. 1976, Zenemű Kiadó; *Híres operettek: János vitéz*. Bp. 2013, Kossuth Kiadó; már megszületésekor fontos összeállítás jelent meg róla: *Magyar Színpad*, 1904. nov. 18. – A színház történeti szituációhoz: Koch Lajos: *Kacsóh Pongrác János vitéz-e. Adalék a budapesti színjátszás történetéhez*. Bp. 1941. Klly. a Fővárosi Könyvtár Évkönyvének XI. kötetéből; László Anna: *Hevesi Sándor*. Bp. 1973., Székely György: *Az aranykor és árnyéka (1873–1919) = A Nemzeti Színház 150 éve*. Bp. 1987, Gondolat, 57–97. – A mai irodalomtudomány álláspontja: Huber Beáta: *János vitéz, az ideológiák huszára. Irodalomtörténet*, 2005. 3. sz. 309–326. A műről és szerzőiről a Wikipédia szócikkekben referál: *János vitéz. Daljáték* (az első felvonás cselekményét innen idézem). Bakonyi Károly, Kacsóh Pongrác, Heltai Jenő ugyancsak szócikket kaptak; Jancsi belépőjéről külön összeállítás is született, szöveggel és kottával. A három szerző természetesen nagy lexikonainkban szintén szerepel: MÉL I. 78., MÉL I. 705-706., MÉL I. 833-834. – Heltai Jenő önéletrajzát lásd: Heltai Jenő: [önéletrajz] = *Az Érdekes Újság Dekameronja I.* Szerk. Kabos Ede. Bp. 1913. 81–83. Önéletrajzának egyik passzusát érdemes itt is idéznünk: „Tizennyolc éves koromban még német verseket is írtam, s minthogy még ekkor is író akartam lenni, unokabátyám, Dr. Herzl Tivadar, a cionista-vezér és nagyszerű újságíró Bécsbe hívott német újságírónak. Felháborodással utasítottam vissza ezt a nemtelen ajánlatot, azt feleltem, hogy nem leszek hazaáruló, magyar író leszek. A kritika azóta többször megmagyarázta nekem, hogy csak magyarul írok, de nem vagyok magyar író” (82.). Heltai Jenő utónevének „baráti” változásáról, a János névről: Hegedűs Géza: *Heltai Jenő*. Bp. (...); Fővárosi írók a szegedi kulturális napokról. Heltai Jenő, Gergely Sándor és Nagy Tibor véleménye a szegedi kultúráról. *Délmagyarország*, 1946. okt. 27. 5. – Az operett művelődéstörténetéhez: Csáky Móric: *Az operett ideológiája és a bécsi modernség. Kultúrtörténeti tanulmány az osztrák identitásról*. Bp. 1999, Európa; Fischer-Lichte, Erika: *A dráma története*. Ford. Kiss Gabriella. Pécs, 2001, Jelenkor; Geertz, Clifford: *Az ideológia mint kulturális rendszer*. = *Uő: Az értelmezés hatalma*. Bp. 2001, Osiris; Hanák Péter: *A bécsi és budapesti operett kultúrtörténeti helye. Budapesti Negyed*, 1997. 16–17. sz.; Juhász Gyula: *Az operett [1909] = Juhász Gyula összes művei*. 5. köt. *Prózai írások 1897–1917*. Sajtó alá rend. Ilia Mihály és Péter László. Bp. 1968., Akadémiai (344–345). (Eredetileg: Nagyvárad, 1909. júl. 1.)