

Pázmány Péter Katolikus Egyetem
Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar
Irodalomtudományi Doktori Iskola

Irodalom és művészet a pesti kabaréban

Doktori értekezés

Készítette: Véghelyi Balázs

Témavezető: Dr. Ádám Anikó – tanszékvezető egyetemi docens

2024

TARTALOM

| | |
|--|-----|
| A téma és kérdései..... | 4 |
| I. A téma idő- és térbeli meghatározása..... | 5 |
| II. Források..... | 6 |
| III. A dolgozat felépítése..... | 9 |
| Mi(lyen) a kabaré?..... | 11 |
| I. Definíció- kísérlet..... | 11 |
| II. Szóbeliség és írásbeliség a kabaréban..... | 12 |
| III. A kabaré humora..... | 17 |
| IV. A kabaré regisztere(i)..... | 25 |
| Budapest a századfordulón: téma és közeg..... | 29 |
| I. A legfiatalabb nagyváros..... | 29 |
| II. Nagyvárosi kultúra és szórakozás..... | 30 |
| III. Budapest: a kabaré tere..... | 34 |
| Európai kabarék a századfordulón..... | 39 |
| I. A párizsi kabaré..... | 40 |
| II. A berlini kabaré..... | 44 |
| III. Közép- és kelet-európai kabarék..... | 47 |
| A pesti kabaré előzményei..... | 52 |
| I. Műsoros kávéház..... | 52 |
| II. Orfeum..... | 58 |
| A kabaré formája és műfajai..... | 64 |
| I. Zenei műfajok a pesti kabaréban..... | 64 |
| II. Vígjátékok, blüettek, jelenetek..... | 75 |
| III. Konferálás..... | 80 |
| Tarka Színpad..... | 90 |
| I. Előkészületek és várakozás..... | 90 |
| II. Fogadtatás..... | 93 |
| III. Tarkaság: nyitottság..... | 102 |

| | |
|---|-----|
| Fővárosi Cabaret Bonbonnière..... | 106 |
| <i>I. Második „első”</i> | 106 |
| <i>II. Kiteljesedés</i> | 113 |
| <i>III. Nagy Endre nélkül</i> | 118 |
| Modern Színház Cabaret..... | 127 |
| <i>I. „Ellenkabaré”</i> | 127 |
| <i>II. Előadások</i> | 128 |
| <i>III. Mérleg</i> | 134 |
| Modern Színpad Nagy Endre Kabaréja..... | 138 |
| <i>I. Régi – új</i> | 138 |
| <i>II. A Nyugat kabaréja</i> | 144 |
| <i>III. „Újságírás a színpadon”</i> | 158 |
| Medgyaszay Kabaré..... | 164 |
| <i>I. Háború előtt</i> | 164 |
| <i>II. Háború alatt</i> | 170 |
| Egyéb kabaréhelyszínek az első világháborúig..... | 175 |
| A folytatás..... | 182 |
| Összegzés..... | 189 |
| Felhasznált irodalom..... | 192 |
| Képmelléklet..... | 197 |

A TÉMA ÉS KÉRDÉSEI

1901. november 16. fontos dátum a magyar művelődéstörténetben. Ekkor debütált a Fővárosi Orfeum Nagymező utca 17. szám alatti székhelyén a Tarka Színpad társulata. Ez egyúttal a kabaré intézményének hazai színrelépését is jelentette. Egyszerre beszélhetünk színház-, irodalom- és zenetörténeti jelentőségű pillanatról – a kabaré akkoriban mindezeket magában foglalta: megújította a színpadi játékot és annak közegét, új szint hozott a magyar lírába és vígjáték-irodalomba, illetve elterjedt általa két, nálunk új dalműfaj: a sanzon és a kuplé. De tárgyalhatjuk még nyelvészeti, szociológiai, politológiai vagy művészettörténeti szempontból is a témát, hiszen a kabaréestek átalakították a magyar társalgási nyelvet, formálni tudták a közízlést és a közgondolkodást, az előadások hirdetése pedig folyamatos inspirációt (és ezzel együtt bevételi forrást) jelentett a korszak grafikusainak. A kabaréről folyó diskurzus tehát rendkívül szerteágazó lehet, kutatása – bármire is irányítsuk a fókuszot – interdiszciplináris szemléletmódot kíván.

Magyarországon az intellektuális humor kizárólagos(nak tartott) nyelve a századfordulójig a német volt. „E közhit szerint a pajkos évődés a magyar nyelvben fejbetörő gorombasággá válik, a fűszeres pikantéria gyomorrontó disznósággá, a kétértelműség egyértelműséggé”¹ – vélekedett *A kabaré regénye* című könyvének második fejezetében Nagy Endre, akinek elévülhetetlen érdeme, hogy néhány év alatt nyilvánvalóvá vált: a magyar nyelv „könnyűszerrel közvetíti a legvillódzóbb elméskedéseket is, és a legvakmerőbb verselésekhez is gazdagon szállítja az egymásba olvadó rímeket, pattogó ritmusokat.”²

Ennek a munkának kiemelt célja a magyarítási folyamat bemutatása és eredményének értékelése a korabeli források alapján. Elsősorban irodalomközpontúan szeretném megvilágítani a jelenséget, de helyenként a kabaréban elhangzott dalok hangfelvételeinek és kottáinak alapszintű zenei elemzésére is vállalkozom. A bemutatás és az elemzés részeként fontosnak tartom a történelmi háttér, illetve a társadalmi viszonyok felvázolását is, mivel a kabaré szerzői és előadói rendszerint gyorsan, hatásosan reagáltak az aktuálpolitikára és a mindennapok közérdeklődést kiváltó jelenségeire: szövegeikből, dalaikból élénk tárul a századelő Budapestjének makro- és mikrovilága.

A róla szóló irodalomban és a közbeszédben egyaránt „pesti” jelzővel szokás illetni a régi magyar kabarét. Eredete, közege és tematikája alapján egyaránt elfogadható ez a metonimikus

¹ Nagy Endre, *A kabaré regénye*, Nyugat, Budapest, 1935., 7.

² *Uo.*, 7-8.

azonosítás, a korai magyar kabarészínházak általános megnevezésére ezért ez a munka is a „pesti kabaré” formulát alkalmazza.

A téma meghatározása után, a kutatómunka megkezdése előtt három alapkérdést fogalmaztam meg, amelyekből újabb és újabb részkérdések nyílhatnak. A három alapkérdés a következő:

1. Mi a jelentősége a pesti kabarének a magyar művelődéstörténetben?
2. Milyen kölcsönhatások fedezhetőek fel a kabaré és a kor társadalmi viszonyai között?
3. Milyen szerepet játszott a kabaré a korszak jelentős alkotóinak munkásságában?

Dolgozatom megközelítésmódja alapvetően művelődéstörténeti jellegű. Ezt a rendelkezésemre álló források viszonylagos bősége, ugyanakkor a téma tudományos feldolgozatlanlansága indokolja, de fontosnak tartom emellett a forrásszövegek elemzésének elméleti megalapozottságát is.

I. A téma idő- és térbeli meghatározása

A pesti kabaré története egymástól élesen elváló korszakokra oszlik. A korszakhatárok többé-kevésbé egybeesnek a nagy történelmi fordulatok idejével. A 20. század szélsőségesen váltakozó társadalmi berendezkedései és a közönség folyamatos változó igényei éppen ezért állandó megújulásra ösztönözték a kabaré résztvevőit. Ezt persze a hatalmi akarat is befolyásolta, jellemzően inkább hátráltatva a fejlődést.

Ez a dolgozat a pesti kabaré első (és talán legfontosabb, legérdekesebb, legszínvonalasabb) fejezetét tárgyalja. Időben a századfordulótól az első világháborúig, térben pedig öt helyszínrre koncentrálna: a rövid életű, de a pesti kabaré bölcsőjének tekinthető Tarka Színpadra, a hat évvel később megnyílt, jóval sikeresebb Fővárosi Cabaret Bonbonnière társulatára, a rivális Modern Színház Cabaret-ra, majd ennek jogutódjára, a műfaj hazai kiteljesedését jelentő Modern Színpad Nagy Endre Kabaréjára, amely végül Medgyaszay Kabaré néven érte meg a világháború kitörését. Ez az öt intézmény – meglátásom szerint –, ha nem is egyforma, de összességében kellő súllyal reprezentálja mindazt, amit a pesti kabaré a századfordulót követő másfél évtized magyar kultúrájában és szórakoztatóiparában jelentett. A korszak egyéb kabaréiról és a műfaj későbbi alakulásáról külön fejezetekben, csak érintőlegesen írok.

A kiemelt időkeret egybeesik Budapest világvárossá fejlődésének időszakával, amikor az infrastruktúra mellett a szellemi élet is minden korábbinál kiterjedtebbé vált, a kortárs művészet egyre több embert meg tudott szólítani, az intézményes szórakoztatásnak pedig ezekben az

években lett elsődleges nyelve a magyar. Ez utóbbiban a kabarének is meghatározó szerepe volt.

A fő témát adó kabaréhelyszínek mellett a dolgozat a közvetlen előzményt jelentő budapesti orfeumokat és műsoros kávéházakat is érinti, időben a 19. század második felétől a századfordulóig. Külföldi előzményekkel és párhuzamokkal – az alapvető műfajtörténeti információk rögzítésén túl – elsősorban a pesti kabaréval való összevetés céljából foglalkozom.

II. Források

A téma nem szűkölködik forrásokban, szakirodalomból azonban ehhez mérten kevés áll rendelkezésünkre. A dolgozat nem titkolt célja tehát a fellelhető források összegyűjtésével, csoportosításával és értelmezésével a szakirodalmi hiátus csökkentése.

A kutatást nagyban segíti Alpár Ágnesnek ezt a korszakot is feldolgozó repertórium,³ amely 74 kabaréhelyszín fennmaradt műsorközléseit gyűjti egybe 1901-től 1944-ig, a teljesség igényével. A műsorközlések a legfontosabb alapadatokról tájékoztatnak: dátum, szerző(k), cím, előadó(k), műfaj. Helyenként a konferanszié, a rendező és a díszlettervező személyét is megismerhetjük. A továbbiakban – külön jelzés híján – az egyes kabarészámok bemutatóira vonatkozó, fent jelzett alapinformációkat ebből a munkából merítem. A repertóriumnak folytatása⁴ is készült, amely a kabaré későbbi történetének vázlatos feldolgozásában segített.

Alapvető források a kabaré meghatározó szereplőinek memoárjai, naplói, levelezései és a velük készült interjúk. Ebből a merítésből legfontosabb Nagy Endre *A kabaré regénye* című könyve, amely először a *Nyugat* kiadásában jelent meg, 1935-ben.⁵ Műfaji meghatározása nem egyértelmű, de elfogadhatjuk Ferencz Győző álláspontját: „Önéletrajzi feljegyzéseket olvashatunk, amelyek Nagy Endre fiatalságából alig fél évtizedet ölelnek át.”⁶ Az egykori kabaréigazgató, konferanszié és dalszövegíró ekkor már lezárta kapcsolatát a kabaréval, munkája tehát szubjektív összegzésnek tekinthető a pesti kabaré 1907 és 1912 közötti, általa reprezentált korszakáról. Gyakran elsődleges, esetenként kizárólagos dokumentumként hivatkozhatunk rá, ha az előadások helyszínéről, a közönség összetételéről, reakcióiról, bevételekről és kiadásokról, a kabaré legfontosabb szerzőiről és előadóiról szeretnénk

³ Alpár Ágnes, *A fővárosi kabarék műsora 1901–1944*, Magyar Színházi Intézet, Budapest, 1979.

⁴ Alpár Ágnes, *A fővárosi kabarék műsora 1945–1980*, Magyar Színházi Intézet, Budapest, 1981.

⁵ Nagy Endre, *A kabaré regénye*, Nyugat, Budapest, 1935.

⁶ Ferencz Győző, „Kabaré”, *Népszabadság*, 2000. március 11., 35.

információhoz jutni, ezzel együtt kellő forráskritikával kell értékelnünk állításait a helyenként érezhető, néhol pedig igazolható „regényesség” miatt.

A sajtószemle is értékes forrásokat tár fel, hiszen a kabaré-előadásokat több korabeli hírlap és folyóirat rendszeresen vagy alkalmilag hirdette, a produkciókról tudósítások és kritikák jelentek meg a *Nyugat*, *A Hét*, a *Pesti Hírlap*, a *Színházi Élet* és más budapesti és vidéki napi-, heti- vagy havilapok oldalain. Az előadások kortárs recepcióját és az előadott művek befogadástörténetét elsősorban ezeknek a szövegeknek a felidézésével rekonstruálhatjuk. A sajtószemlét nagymértékben megkönnyítette az *Arcanum Digitális Tudománytár*⁷ gyűjteménye, amelynek csekély hiátusait elsősorban az Országos Széchényi Könyvtárban tudtam pótolni.

A kabarészínpadokon elhangzott művek jelentős része nyomtatásban hozzáférhető. Szövegüket szerzői kötetek, antológiák, hírlapok és folyóiratok őrzik, de szonon- és kuplékották is nagy számban rendelkezésünkre állnak. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy a műsorközlésekben szereplő, illetve a hírlapi beszámolókból is említett (tehát biztosan színre került) alkotások közül jó néhány csak bizonytalanul, vagy egyáltalán nem azonosítható, gyakran jelentős szerzők esetében sem. Ilyenkor azt feltételezhetjük, hogy az adott mű vagy nem jelent meg nyomtatásban, vagy más címmel (esetleg szövegében is eltérően) publikálta a szerző.

Audiovizuális dokumentáció terén – érthető módon – még rosszabb helyzetben vagyunk. 1909-ben Nagy Endre rendezésében készült el *A sakkjáték örültje* című némafilm: szürreális jelenetek sora egy megszállott kávéházi sakkozóról, aki annyira belemerül a játékba, hogy utána már sakktáblának érzékeli az utcát, az otthonát, és sakkfiguráknak látja a körülötte lévő embereket. A film szereplői a Modern Színpad színészei voltak, a felvétel azonban elveszett.⁸ Mozgóképes dokumentum tehát nem áll rendelkezésünkre a korai pesti kabaréről, ahogy hangfelvétel sem. A konferálásokról is kevés forrásunk van, az 1914 előtt elhangzott konferanszokról csak tudósításokból, kritikákból, Nagy Endre visszaemlékezéseiből alkothatunk képet. Fennmaradt viszont egy 1930-ban készült felvétel⁹ a konferáló Nagy Endréről, amely némi ízelítőt ad jellegzetes gondolatfűzéséből és előadói stílusából.

Mint említettem, a témával kapcsolatban kevés szakirodalom áll rendelkezésünkre. Ezek többnyire ismeretterjesztő munkák, egyúttal azonban felhasználásra, továbbgondolásra érdemes összefoglalások is. Ilyen például Bános Tibor *A pesti kabaré 100 éve*¹⁰, Kozma György

⁷ www.adt.arcanum.com/hu

⁸ Nemeskürty István, *A képpé varázsolt idő*, Budapest, Magvető, 1983, 55.

⁹ Kovács Gusztáv, *Budapesti Hangosfilm Kabaré*, Kovács és Faludi Filmlaboratórium Kft., 1930.

¹⁰ Bános Tibor, *A pesti kabaré 100 éve*, Vince, Budapest, 2008.

*A pesti kabaré*¹¹, illetve Körner András *Költők a kabaréban*¹² című munkája. Mindhárom kiadvány gazdag forrásanyagra támaszkodva dolgozza fel a magyar kabarétörténet néhány meghatározó szeletét. Molnár Gál Péter *A pesti mulatók*¹³ című könyve a kabaré hazai előzményeinek feldolgozásában is segítséget nyújt, a nemzetközi kitekintésben és összevetésben pedig kiindulópontként használható Ján L. Kalina alapműve, *A kabaré világa*¹⁴, amely nyolc ország kabaré hagyományának áttekintésére vállalkozik.

A tematikus összefoglalók mellett eligazító olvasmányok lehetnek a kabaré szerzőiről írt életmű-monográfiák, illetve egyes tanulmányok, de az alapvető lexikonok releváns szócikkeire is kiindulópontként hivatkozhatunk.

A kabaré megismeréséhez és értékeléséhez hozzátartozik a játszóhelyek tágabb környezetének vizsgálata is – történeti és elméleti szempontból egyaránt. Ebben voltak segítségemre a századforduló Budapestjével, illetve a városi tér elméleti megközelítésével foglalkozó könyvek és cikkek.

Bár a pesti kabarékban eleinte elhangzottak komolyabb hangvételű szövegek is, a „kabaré” szó jelentésmezőjéhez leginkább a *humor*, a *gúny*, a *nevetés* és a *szórakozás* fogalmai rendelődnek hozzá, de konnotációja a *komolytalanság* bélyegét is magában foglalja. A közönség elsősorban a könnyed kikapcsolódás, a közös dolgainkon való önfelelt nevetés közösségi élménye miatt látogatta az előadásokat. Szép Ernő is ezt hangsúlyozza, a kabaréről szólva: „A költő gyönyörködtetni szeretné az emberiséget. De nincs emberiség, hanem közönség van. És a közönség többet kíván a gyönyörködtetésnél: jól akar mulatni.”¹⁵ A humor megjelenését, működését, motivációját és hatását kortárs humorelméletek és konkrét kabarészövegek összevetésével vizsgálom. A vizsgálat elsődleges célja a színpad és a nézőtér nyelvi, kulturális, pszichológiai kapcsolatának, a közös referenciáknak és rajtuk keresztül a kimondás vagy az elhallgatás humorképző mechanizmusának feltárása. A kínálkozó irodalomból különösen relevánsnak tartom Sigmund Freud *A vicc és viszonya a tudattalanhoz*,¹⁶ valamint Henri Bergson *A nevetés*¹⁷ című tanulmányát. Ezek az írások a kortárs gondolkodó nézőpontjából világíthatják meg egy-egy kabarészám vicctechnikai és lélektani hátterét. A pesti kabaré humor-munícióját adó pesti vicc történetének megismerésében,

¹¹ Kozma György, *A pesti kabaré*, Művelődéskutató Intézet, Budapest, 1984.

¹² Körner András, *Költők a kabaréban: Pesti kabarédalok a 20. század elején*, Corvina, Budapest, 2019.

¹³ Molnár Gál Péter, *A pesti mulatók*, Helikon, Budapest, 2001.

¹⁴ Ján L. Kalina, *A kabaré világa*, Gondolat, Budapest, 1968. (Fordította Horváth Ferenc.)

¹⁵ Szép Ernő, „Előszó”, Balassa Emil, Emőd Tamás (szerk.), *A magyar kabaré tízéves antológiája*, Dick Manó kiadása, Budapest, 1918., 4.

¹⁶ Sigmund Freud, „*A vicc és viszonya a tudattalanhoz*”. Uő., *Esszék*, Gondolat, Budapest, 1982, 23-251. (Fordította Bart István.)

¹⁷ Henri Bergson, *A nevetés*, Gondolat, Budapest, 1971. (Fordította Szávai Nándor.)

természetének megértésében Erőss László *A pesti vicc*¹⁸ című munkája volt legnagyobb segítségemre.

Ugyancsak kikerülhetetlen elméleti kérdés az írásbeliség és a szóbeliség szerepe, illetve viszonyuk a kabaréesteken, hiszen a szöveget vagy a kottát többé-kevésbé pontosan követő előadói produkciókat (amelyekről a kiemelt korszakból nem áll rendelkezésünkre felvétel) rögtönzött vagy annak tűnő, mindenesetre az előbeszéd hatását keltő és annak spontán erejével ható konferálások kötötték össze, ezek pedig írásban csak elvétve hozzáférhetőek. Számos tanulmány és könyv tárgyalja részletesen a szóbeliség *versus* írásbeliség paradigmát, dolgozatomban ezt a kérdést is igyekszem a kabaréra vonatkoztatva megvizsgálni, elsősorban Walter J. Ong *Szóbeliség és írásbeliség*¹⁹ című munkájára támaszkodva.

Az eltérő regiszterek összefonódása is felvet néhány elméleti és módszertani kérdést. A művészi igény és a társadalmi üzenet a szórakoztatás belső szándékával és külső (anyagi) kényszerével találkozott a kabarészínpadokon. Ez a kettősség, mint szervezési dilemma és alkotói probléma, a kabarészínházak vezetőit és az előadások szerzőit egyaránt érintette. Ennek a jelenségnek egyes példáiból is próbálok néhány, a dolgozat tárgykörében adekvát következtetést rögzíteni, releváns szakirodalmi szövegek felhasználásával.

A fentebb meghatározott három alapkérdés mellett – az elméleti megközelítések révén – egy negyediket is megfogalmazhatunk, ami így szól:

4. Hogyan működik (más szóval: hogyan hat) a kabaré?

III. A dolgozat felépítése

A pesti kabaré folyamatos kölcsönhatásban működött azzal a társadalmi és kulturális közeggel, amelyben megszületett. Formálta és formálódott általa, reagált és hatni is tudott rá. Ezért tartom fontosnak – a téma meghatározását és az elméleti alapok rögzítését követően – az érintett korszak történelmi körülményeinek és társadalmi hátterének felvázolását, a figyelmet elsősorban a századelő Budapestjére fókuszálva.

Kialakulásának nemzetközi és hazai előzményei szintén hosszabb kifejtést kívánnak. A hatástörténet szempontjából elsősorban a párizsi és a berlini kabarészínházakra kell odafigyelnünk. Hazai előzményei a 19. század második felében elterjedt műsoros kávéházak és az orfeumok voltak. Ezekhez a német, illetve – kisebb részben – jiddis nyelvű

¹⁸ Erőss László, *A pesti vicc*, Gondolat, Budapest, 1982.

¹⁹ Walter J. Ong, *Szóbeliség és írásbeliség*, Alkalmazott Kommunikációtudományi Intézet – Gondolat, Budapest, 2010. (Fordította Kozák Dániel.)

szórakozóhelyekhez kevés közül volt a századforduló éveiben létesült magyar nyelvű és igényesebb műsorstruktúrájú kabaréknak, a hasonlóságok helyett tehát inkább a különbségeket kell hangsúlyoznunk az összevetés során. Ez az élesnek mondható váltás is szorosan összefügg Budapest társadalmának változásával, szellemi életének gazdagodásával.

Részletesen, példákkal és elemzésekkel illusztrálva mutatom be a legfontosabb kabaréműfajokat és műsorszám-típusokat is: a sanzont, a kuplét, a paródiát, a dialogikus vagy monologikus jelenetet, a blüettet és a konferálást.

A dolgozat gerincét a fentebb megjelölt öt kabaréhelyszín részletes bemutatása alkotja. A helyszínek műsorstruktúrája, jelentőségük a hazai kabarétörténetben, a fontosabb szerzők kabaré-előadásra szánt alkotásai, előadók, szerzők és közönség kapcsolata, a közönség összetétele, elvárásai és visszajelzései: ezek voltak a legfontosabb szempontok a kutatás és a szövegalkotás során. A kiemelt pódiumok ismertetése után röviden kitekintek a korszak egyéb, dokumentálható kabaréira, továbbá a kabaré intézményének első világháborút követő magyarországi alakulására is.

Mindezek összegzéséeként, a dolgozat végén – a felvetett kérdések megválaszolásával – a pesti kabaré első, „aranykornak” is titulálható korszakának nyelvi, kulturális és társadalmi jelentőségét próbálom tömören összefoglalni és értékelni.

MI(LYEN) A KABARÉ?

I. Definíció-kísérlet

A *kabaré* fogalmának definiálása alapvető feladata egy róla szóló munkának, a fogalom által jelölt színpadi jelenség sokfélesége és összetettsége miatt azonban tömör, jól körülhatárolt, minden lényeges elemet magában foglaló, úgymond „tankönyvi” definíciót nehezen tudunk megfogalmazni. *A magyar nyelv értelmező szótárában* közölt meghatározás ilyen lehetne, mégis – bár a szöveg önmagában helytálló – hiányérzetet hagy bennünk, a kabaré ugyanis ennél összetettebb és szerteágazóbb jelenség: „Magánszámokat, tréfákat, jeleneteket, rövid egyfelvonásosokat tartalmazó s rendsz. a konferanszié mondotta szöveggel összekötött, gyakran satirikus élű műsor.”²⁰ A Schöpflin Aladár szerkesztette *Színművészeti Lexikon* tömören ismerteti a szó etimológiáját, röviden ír a kabaré eredetéről és fontosabb külföldi, illetve magyar személyiségeiről, illetve – ellenvetés nélkül, meghatározásként aposztrofálva – idéi Porzolt Kálmán véleményét: „A félbenmaradt irodalom a félbenmaradt színházban, de igazi íróktól és művészekről előadva.”²¹ A hatvanöt évvel később megjelent *Magyar Színházművészeti Lexikon* szintén ír a szó jelentéséről, a kabaré fontosabb magyar és külföldi állomásairól, definíciót viszont nem közöl.²² Ján L. Kalina is – meghatározás helyett – csak körülhatárolja a kabaré fogalmát, elkülönítve a külön világot teremtő színháztól, a befejezett cselekményű színdarabtól és a kötetlenebb esztrádműsortól. Lényegét a montázsosságban, a jelenidejűségben, a tömörségben és a humorban, legfontosabb diagnosztikai eszközét a nagyításban látja.²³ Hozzá hasonlóan a legtöbb szerző a „mi a kabaré” helyett a „milyen a kabaré” kérdésre keresi a választ. Gábor Andor híres és hatásos megjegyzése, mely szerint a kabaré „újságírás a színpadon”²⁴ – szintén inkább jellemzés, mint meghatározás; egy sajátos jellemvonás metaforizálása.

Ezek alapján feltehetjük azt a kérdést is, hogy szükséges-e egyáltalán definiálni olyan tárgyat, amelynek inkább jellegzetességei vannak – általános törvényszerűségek helyett. Ez az oppozíció egyébként is felmerülhet, ha a reáltudományokat, vagy akár a nyelvészetet szembeállítjuk az irodalom- és a színháztudománnyal, a kabaré esetében pedig – a mozaikos

²⁰ Bárcki Géza, Országh László (főszerk.), *A magyar nyelv értelmező szótára III.*, Akadémiai, Budapest, 1979, 695.

²¹ Schöpflin Aladár (szerk.), *Színművészeti Lexikon*, Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézete, Budapest, 1929, 345-346.

²² Székely György (főszerk.), *Magyar Színházművészeti Lexikon*, Akadémiai, Budapest, 1994, 345.

²³ Ján L. Kalina, *A kabaré világa*, Gondolat, Budapest, 1968, 11-12.

²⁴ Gábor Andor, Szirmai Albert, *Fehér kabarédalok*, Bárd, Budapest, 1911, 7.

szerkezet, az előadások térbeli változatossága és időbeli változékonysága miatt – különösen releváns a probléma. Mindezek ellenére mégis megpróbálhatjuk néhány mondatban meghatározni a lényegét. A 19. század végének, 20. század elejének kabaréit vizsgálva, az alábbi megfogalmazást vélem a legteljesebbnek:

A kabaré olyan vegyes műfajú, jellemzően énekesek és színészek által bemutatott színpadi antológia, amely a művészet eszköztárával alapvetően szórakoztató jellegű, lokálisan aktuális tartalmú előadás formájában valósul meg. Az önálló műsorszámokat konferálás választja el és köti össze. A kabaré közege a nagyváros, elsődleges közönsége a városi polgárság, textusai nemzeti nyelven hangzanak el.

A fenti definíció-kísérlet állításai tényszerűen helytállóak, ehhez azonban a (részben) szándékos bizonytalanságok is hozzájárulnak. Az általánostól eltérő jellegzetességek figyelembevételére van szükség a „jellemzően”, „alapvetően” és „elsődleges” kitételek használatára. Énekesek és színészek mellett ugyanis képzőművészek, táncosok, pantomim- és bábművészek is felléptek Európa egyes kabaréhelyszínein, nem minden produkciónak tulajdoníthatunk művészi értéket, de nem sorolhatunk mindent a populáris regiszterhez sem, továbbá nem kizárólag polgárok látogatták az előadásokat. A műfajok felsorolásától is tartózkodom, hiszen bár voltak mindenütt jelenlévő műsorelemek (ilyen a konferálás, a kuplé vagy a párbeszédese jelenet), országoként és helyszíneként egyedi műfajokkal is gazdagodott a kabaré, ezek teljességre törekvő számbavételére szétfeszítené a meghatározás keretét.

A fentebb leírt tézis, mely szerint törvényszerűségek helyett inkább jellegzetességeket állapíthatunk meg a kabaréről szólva, ennek alapján igazolható. Általános érvényűnek csak a vegyesműfajúság, a nagyvárosi közeg és a nemzeti nyelv kitételei tekinthetők. Definiálás helyett tehát inkább ismertetéssel és elemzéssel vonhatunk le részleteiben is helytálló következtetéseket.

II. Szóbeliség és írásbeliség a kabarében

Verba volant, scripta manent. Vagyis: a szó elszáll, az írás megmarad. A pesti kabaré kezdetei kapcsán joggal idézhetjük ezt a latin közmondást. A kabaré, mint színpadi műfaj, élő produkcióként hatott a nézőtér helyet foglalók érzékeire. Walter J. Ong írja *Szóbeliség és írásbeliség* című könyvében: „A kimondott szó az embereket szoros kapcsolaton alapuló csoportokba rendezi. Ha egy előadó a közönséghez szól, e közönség tagjai általában egységbe kovácsolódnak egymással és az előadóval egyaránt.” Ugyanitt hozzáteszi: ha az előadó azt

kérné a jelenlévőktől, hogy olvassanak valamit, a közönség tagjai különválva, saját gondolataikba merülnének, vagyis: „Az írás és a nyomtatás elszigetel.”²⁵

Ong szavai különösen relevánsak, ha a pesti kabaréről szólva idézzük őket, hiszen a hagyományos színházi előadásoknál több és erősebb interakció jellemezte a kabaréesteket, a kapcsolat ezáltal erősebb volt az előadók és a közönség tagjai között, mint bármely, a századelőn bemutatott szöveges dráma, zenés mű vagy irodalmi-zenei pódiumest esetében. Ezért is érezhetjük magunkat *elszigetelve* az 1900-as és az 1910-es évek kabaréjától. Audiovizuális dokumentumok nem állnak rendelkezésünkre, ugyanakkor az elhangzott művek jelentős része nyomtatásban hozzáférhető, az előadásokról kritikák és visszaemlékezések állnak rendelkezésünkre, a legtöbbnek ismerjük a műsorrendjét is. Mindezek alapján nemcsak *elképzelni*, hanem többé-kevésbé *rekonstruálni* is tudjuk a kabaré-előadásokat. A rekonstrukció azonban, legyen akármilyen pontos, mégis inkább csak a múlt idejű valósághoz közelebb álló *elképzelést* teszi lehetővé, az *átélést* már kevésbé.

Ezt a determinált befogadói viszonyt hasonlíthatjuk a kottaolvasáshoz is. A zeneértő ember a kottából, mint az íráshoz hasonló kódrendszerből, rekonstruálni tudja a zeneszerző szándékát: még a legbonyolultabb partitúrák alapján is el tudja képzelni, úgymond „belülről hallja” a zenét. Ha azonban nem állnak rendelkezésére a kotta megszólaltatásához szükséges személyi és tárgyi feltételek, vagyis a megfelelő hangszer, vagy – nagyobb ívű kompozíció esetén – felkészült, professzionális énekesek és instrumentális zenészek csoportja, akkor inkább *intellektuális* élményt jelenthet számára a kottaolvasás, *érzékít* már sokkal kevésbé.

A kabaréban elhangzott szövegek befogadói viszonyát egy színházi előadás szövegekönyvének vagy egy film forgatókönyvének olvasásához is hasonlíthatjuk, a spontán vagy félreproduktív szöveggént elhangzó konferanszok esetében pedig még ennyi sem adatik meg számunkra: túlnyomó többségüket kritikák és visszaemlékezések alapján tudjuk csak – a hiteles rekonstrukció esélye nélkül – *elképzelni*.

A probléma általános kérdéseket is felvet. Hogyan viszonyul egymáshoz a szóbeliség és az írásbeliség? A párhuzamok és különbségek milyen módon nyilvánulnak meg a kabaréban? Tényleg elszáll-e a szó, miután elhangzott?

Benczik Vilmos a szóbeli és az írott szöveg közötti különbséget két szempontból vizsgálja: *mediális*, illetve *koncipiális* szempontból. Előbbinél – a médiumra fókuszálva – *hangzó* és *grafikus*, utóbbi esetében szerkezet és szóhasználat alapján *koncipiálisan szóbeli*, valamint *koncipiálisan írásbeli* szövegeket különít el.

²⁵ Walter J. Ong, *Szóbeliség és írásbeliség, Alkalmazott Kommunikációtudományi Intézet – Gondolat, Budapest, 2010, 69.*

„A koncipiálisan írásbeli szövegek sokkal komplexebb tartalmak nyelvi megragadására képesek, mint a szóbeliek. A koncipiálisan szóbeli szöveg természetes létformája a szóbeliség, a koncipiálisan írásbeli szövegé pedig az írásbeliség. A médium azonban nem esik egybe okvetlenül a koncipialitással: egy lejegyzett népmese mediálisan írásbeli lesz, de koncipiálisan szóbeli marad – egy törvényszöveg pedig koncipiálisan írásbeli marad akkor is, ha mediálisan szóbelivé tesszük, azaz felolvassuk.”²⁶

Benczik Vilmos felosztását alapul véve, a pesti kabaré szövegkorpusza vegyes képet mutat. Írók és zeneszerzők eredendően „grafikus” alkotásait hangzó formában adták elő a színészek és énekesek, a konferanszié pedig egy személyben volt alkotója és interpretátora az összekötő, gyakran önálló műsorszámként is értelmezhető szövegeknek. A lejegyzett művek többsége mégis „koncipiálisan szóbeli” volt, hiszen közönség előtti bemutatásra szánták a szerzők, azonnali, közvetlen visszacsatolásra számítva.

A kabaré kapcsán legalább háromféle szöveg-transzformációs eljárást kell elkülönítenünk. Elsőként beszélhetünk az *interpretációról*, vagyis leírt, lekottázott műalkotások szöveg- és kottahű előadásáról. A konferálások esetében jellemzően a *spontán*, illetve *félreproduktív élőbeszéd* retorikai sajátosságait különíthetjük el, előzetes megtervezettséget feltételezve. Harmadikként pedig a *rekonstrukció* eljárását kell megemlítenünk: a produkciók verbális vagy írott felidézését, értékelését, teljes szövegének vagy egyes részleteinek rögzítését, ami az előző két eljárás eredményeinek forrásául is szolgálhat. A rekonstrukció mint *forrás* a műveiket publikáló szerzőktől és az előadásokról tudósító újságíróktól egyaránt származhat.

A szöveg közlési felületének és előadásmódjának egyaránt stílusképző jelentősége van. A szavak máshogy hatnak írott, illetve hangzó közegben, utóbbinál pedig befolyásoló szerepe van a spontaneitás fokának is. Walter J. Ong, a különbségeket vizsgálva, arra a megállapításra jut, hogy az írott szavak „ki vannak szakítva abból a teljesebb kontextusból, melyben a hangzó szavak létrejönnek. Eredeti, szóbeli közegében a szó egy valós, egzisztenciális jelen részét képezi.”²⁷

Ez megmutatkozik a viccek esetében is: a kabaré egyik szellemi pillérét jelentő pesti viccek, a nagyvárosi folklór részeiként, a 19. század utolsó és a 20. század első évtizedeiben, alapvetően orális műfajként, szájról szájra terjedtek, újabb és újabb színekkel gazdagodtak, variánsokkal

²⁶ Benczik Vilmos, *Jel, hang, írás: Adalékok a nyelv medialitásának kérdéséhez*, Trezor, Budapest, 2006, 201-202.

²⁷ Ong, *I. m.*, 92.

szaporodtak. A korabeli lapokban rendszeresen megjelentek, a nyomtatás által szélesebb körben elterjedtek, és az utókor számára is megőrződtek, egyúttal viszont megmerevedtek, és élüket is elveszítették: a kinyomtatott, ezáltal az adott társaságban jó eséllyel közismert vicc elmondása már hatástalanná vált.

Ong értelmezése szerint az írás szolipszisztikus tevékenység, másokat célzó, de egyéni alkotófolyamat. Az író ember írásjelekkel próbálja helyettesíteni az élőbeszéd kontextusában működő, gazdagabb kommunikációs lehetőségeket kínáló *intonációt*. A lehetőségek közötti eltérés érzékeltetéséül a színészek példáját hozza fel: egyazon szöveget két színész teljesen eltérő hangerővel és hangsúlyozással, de egyaránt hitelesen adhat elő.²⁸

A példához kapcsolódva, hozzátehetjük: a színészek nemcsak a szöveggel vagy (többszereplős jelenet esetén) egymással folytatnak párbeszédet, hanem a közönséggel is. A kabaréban különösen intenzív volt ez a párbeszéd: a közönség spontán nevetése, tapsa, hangos megjegyzései óhatatlanul dialogikussá tették az előadó és a néző kapcsolatát, ez pedig az előre eltervezetthez képest más szavakat és szüneteket, az elképzelttől eltérő hangsúlyokat eredményezhetett.

Állítása szerint ilyen szituációba került Nagy Endre is első kabaré-fellépésén. Kondor Ernő, a Fővárosi Cabaret Bonbonnière tulajdonosa kérte fel őt, hogy – húsz korona ellenében – olvasson fel egy novellát a kabaré színpadán. A sűrű dohányfüstös, vörös lámpaernyőkkel megvilágított teremben – Nagy Endre visszaemlékezése szerint – az alábbi jelenet zajlott le:

„Leültem hát az asztalkához, előszedtem a novellámat és olvasni kezdtem. De alig ejtettem ki néhány szót, a monoklis fiatalember szörnyűt ásított:

– Oá! Oá!

Nem is ásítás volt az voltaképpen, hanem keményen tagolt, könyörtelen elutasítás. [...]

Újból belekezdtem a fölolvadásba, de a monoklis néhány szó után újból merev arccal rákezdt: – Oá! Oá! És most még nagyobb sikere volt vele, mint az előbb; vannak produkciók, amelyeknek sikere az ismétléssel növekszik. Nagyot keringett velem a világ, egyszerre előntött az a bizonyos virtustermő hevület, amely annyiszor beszakasztotta már a fejemet. [...] Odaléptem a színpad peremére és egyenesen a monoklis arcába mondtam:

– Hát jó, elhagyom a novellát! Ahelyett egy kis mesét mondok el a vadszamárról.

A monoklis újból oázni kezdett, de most már nem volt sikere vele. A közönség egyhangúlag lehurrogta:

²⁸ Ong, *I. m.*, 92.

– Halljuk a vadszamarat!

Végzetes jószerencsém juttatta eszembe épp e pillanatban ezt a mesét. Egy királyról szólt ez a mese, aki büszke volt arra, hogy az övé a világ legtökéletesebb állatkertje. De egy német tudós figyelmeztette, hogy mégse tökéletes ez az állatkert, hiányzik belőle a vadszamar. Nosza kiadta a parancsot a király az udvari embereinek, hogy huszonnégy óra alatt teremtsenek elő neki egy vadszamarat, akár a föld alól is. Nagy volt a megrökönyödés az udvari emberek között, mert fogalmuk se volt róla, hogy ilyen rövid idő alatt honnan szerezhetnék vadszamarat. Végre is a tudós állott elő a mentőötletével:

– Én tudok egy módszert, amivel huszonnégy óra alatt is elő lehet állítani egy teljesen kifejlett vadszamarat. Vegyetek egy szelíd szamarat, öltöztessétek szmokingba és ültessétek a kabaréban a hatkoronás helyre. Ott majd megvadul.

A közönség tapsolt. A monoklis próbált oázni megint, de lehurrogták:

– Aha! Ordít már megint a vadszamar!

Most már akadálytalanul elmondhattam a mondókámat, amikor kitámolyogtam utána, Bródy István, a kabaré társigazgatója gratulált és biztosított róla, hogy nagy sikerem volt.”²⁹

Ez a szituáció csakis élő műsorban, valódi közönség előtt történhetett meg.³⁰ A szöveg rávilágít a kabaré külsőségeire, az előadások spontán interaktivitására, valamint a szóbeliség elsődlegességére. Nagy Endre sem a felolvasni szándékozott novellával, hanem a szituáció szülte rögtönzéssel tudott hatni a közönségre, és ez a képessége tette később a kabaré meghatározó alakjává. Ehhez hozzátehetjük Gadamer felismerését is a szóbeli kommunikáció

²⁹ Nagy Endre, *A kabaré regénye*, Nyugat, Budapest, 1935, 18-19.

³⁰ Hogy valóban így történt-e, maga az emlékező teszi kérdésessé. Az *Ujság* 1927. október 4-ei számának 11. oldalán megjelent tudósítás szerint Nagy Endre előző este a Zeneakadémia nagytermében megrendezett szerzői estjén (tehát nyolc évvel *A kabaré regénye* megjelenése előtt) még máshogy idézte fel első szereplését. A lap így összegzi a beszámolót:

„A függöny szétment, Nagy Endre érthető zavarral állott a közönség előtt.

– Mélyen tisztelt hölgyeim és uraim! Egy novellámat fogom önöknek felolvasni. A címe: *Őszi délután*. Úgy hiszem, sikerült *benne az őszi délután minden unalmát* megérezkíteni. Körülbelül háromnegyed óra hosszat fog tartani.

Ezzel benyúlt a zsebébe, hogy elővegye a novellát s a kis asztalhoz telepedjék. A közönségnek nem igen voltak inyére ezek a háromnegyed órás intermezzók. A türelmetlenség annál nagyobb lett, mert Nagy Endre a zsebében, ahová emlékezete szerint a novellát tette, *szokatlan hosszú ideig* keresgél. Idegesen nyúlt a frakkja másik zsebébe. Itt sem találta. Megint az első zsebet kutatta át és ismét a másodikat. Aztán a nadrágzsebre került a sor. Még a mellényzsebben is kereste. A verejték csöpögött a homlokáról, a helyzet kínos volt. Mit tehetett egyebet, ismét a színpad elejére lépett és bejelentette:

– Hölgyeim és uraim, be kell vallanom, hogy *a novellát otthonfelejtettem*.

Fergeteges tapsot kapott erre a bejelentésére. Az emberek, mint Nagy Endre elmondta, örültek, hogy nem untatják őket novellával és amellet a helyzet is nagyon mulatságos volt. *Közbeszólások* hangzottak el, amelyekre a színpadról válaszolt és a *hangulat nagyon derűs volt*.”

sikeres dekódolásáról: „A tárgyilagos megértés a beszélgetésben a tudáshoz igazodik.”³¹ Nagy Endre rögtönzésének elvárt hatásához éppen ezért az előadó eredményes produkciójára, vagyis a kontextushoz igazított textusra és a közönség megfelelő percepciójára egyaránt szükség volt.

A szövegképző folyamatok vizsgálata során konstatálhatjuk: a kabaréről eddig és ezután leírtaknak kizárólag elméleti és történeti relevanciájuk lehet. Ong – tapasztalati úton igazolható – megfigyelése szerint: „A hang csak úgy létezhet, hogy közben fokozatosan megszűnik.”³² A saját fülünkkel hallott szöveget is csak a szubjektív emlékezet által idézhetjük fel. Ennek a kognitív folyamatnak konkrét nyelvi jelekké transzformálása – az emlékezet szelektivitása és a nyelv korlátozottsága miatt – csak körülírással, részletek felidézésével lehetséges. Ebből következőleg, személyes élmények és eredeti felvételek híján, kizárólag írott reflexiók alapján közelíthetjük meg az élőszóban működő és az élőszóval hatni tudó kabaré-előadások formai sajátosságait és szociális légkörét.

III. A kabaré humora

„Kabaré...” „Kész kabaré...” „Tiszta kabaré...” Elsődleges jelentésének elterjedése után a „kabaré” főnév jelentésbővülésen esett át a magyar köznyelvben, állandósult szókapcsolatokat is alkotva. Átvitt értelemben nevetséges vagy groteszk jelenségeket, jelenetsorokat minősítünk ezzel a szóval vagy az általa képzett szintagmákkal. A jelentésbővülés a kabaré jellegéből adódik, annak ugyanis szubsztanciális eleme – kortól, helytől és nyelvtől függetlenül – a humor. A szerzők és az előadók leginkább szórakoztatni akartak, a közönséget pedig a szórakozni vágyás motiválta arra, hogy jegyet váltson az előadásokra. A humor volt tehát a kabaré legfőbb eszköze, amely vonzotta a közönséget, és amelynek segítségével társadalmi üzeneteket is könnyedén célba tudott juttatni, ezáltal pedig hatásfokozó, véleményformáló szerepet is tulajdoníthatunk neki.

A humor feltételezhetően egyidős az emberiséggel, a róla való elméleti gondolkodás pedig az ókortól napjainkig dokumentálható. Megnyilvánulásai a filozófiát, a pszichológiát, a szociológiát és a nyelvészetet egyaránt foglalkoztatták a kezdetektől napjainkig. Vizsgálata során levonhatunk egyetemes következtetéseket, de figyelembe kell venni kultúra-, kor- és társadalomfüggő jellegét is, szükség lehet tehát a lokális struktúra, az adott közeg mélyebb történelmi és művelődéstörténeti ismeretére, feltárására. A nyelv mint humorképző eszköz,

³¹ Hans-Georg Gadamer, „A platóni dialektikához”, *Kellék*, 2001/18-20., 11. (Fordította Zuh Deodáth, Balogh Brigitta.)

³² Ong, *I. m.*, 66.

azon belül is elsősorban a lefordíthatatlan nyelvi játékok, szintén gátját képezhetik egy-egy vicc, humoros megjegyzés, gesztus egyetemességének. Ebből is adódhat, hogy a humort középpontba állító kabaré – a többé-kevésbé hasonló struktúrán belül – országonként markánsan eltérő tartalmi sajátosságokat mutat. Általános jellemzője viszont az, amelyet Marshall McLuhan fogalmazott meg: „A humor mint kommunikációs rendszer, mint környezetünk szondája – amely megmutatja, hogy mi is folyik éppen – a lehető legvonzóbb eszköz környezetünk ellen.”³³ A kabarénak valóban többé-kevésbé egyetemesnek nevezhető célja megmutatni: „mi is folyik éppen”, és általános tapasztalatként szögezhetjük le: a humor kommunikációs fegyverként is hatékonyan alkalmazható, a hétköznapi érintkezésben és a nyilvános kommunikációban egyaránt.

A szerteágazó témát leszűkítve, a következő oldalakon a humornak a pesti kabarében való megnyilvánulási formáira és azok hatásmechanizmusára koncentrálnak.

A pesti kabaré humorának magja a *pesti vicc*, amelynek létrejötté elválaszthatatlan a főváros 19. századi történelmétől és szociális viszonyaitól. Ezek a viccek a nagyvárosi folklór részeként terjedtek a külvárosi kocsmáktól a belvárosi kaszinókig. Elsődleges forrásuk a kávéház volt: leginkább ott mondták és hallgatták a bohém pesti értelmiségiek.³⁴ A spontán párbeszéd és a monologikus történetek közszájon forgó viccekké váltak, főleg ha vicclapok és vicceket is közlő napilapok hasábjain megjelentek. Életciklusuk végét, ahogy korábban megállapítottuk, éppen ismertté válásuk jelentette, hiszen – amint az általános tapasztalat bizonyítja – a poén a meglepetés erejével tud csak igazán hatni. Éppen ezáltal lehetett a vicc életének egyszerre csúcspontja és – jellemzően – utolsó fázisa a nyomtatott megjelenés. Wacha Imre azonban arra is felhívja a figyelmet, hogy némely viccek csattanója túlélheti magát a viccet: „bemondássá, pesti »szólássá« változik.”³⁵ Wacha ugyanitt példaként hozza az „Eszi, nem eszi, nem kap mást!” fordulatot is, ennek eredet-viccét ekképpen közli:

„A humoros történet az egyszeri csempészről szól, ki bőröndjében nagy mennyiségű kávét akart a határon áthozni. A finácnak gyanús a bőrönd s megkérdezi:

– Mi van a bőröndben?

– Madáreleség.

A finánc kinyitja a koffert.

– De hisz ezt nem eszi a madár!

³³ Marshall McLuhan, *Médiamasszász*, Typotex, Budapest, 2012, 92. (Fordította: Kiss Barnabás.)

³⁴ Eröss László, *A pesti vicc*, Gondolat, Budapest, 1982, 49-50.

³⁵ Wacha Imre, „Pesti vicc – pesti nyelv”, *Élet és Irodalom*, 1964. január 4., 6.

– Eszi, nem eszi, nem kap mást! – vágja ki magát a leleplezett csempész.”³⁶

A pesti vicc sajátosságait Eröss László így foglalja össze: „fanyar, cinikus, enyhén agresszív, lágyan gonoszkodó, szelíden szadista.”³⁷ A szerző példákat is hoz meglátása alátámasztásaként. Ezek közül két jellegzetes darab:

„– Meddig illik egy nőnek, esőben, felemelni a szoknyáját?

– Harminc éves korig.”³⁸

„– Milyen a hangfekvése? – kérdezi a fiatal énekesnőt a direktor.

– A hangom szoprán, de a fekvésem kétszáz korona.”³⁹

Mindkét kiragadott példa a nőviccek közé sorolható. Rövid, lényegre törő, szemtelen dialógusok. A nagyváros életritmusához igazodnak, szemben a megelőző korszak vidéki eredetű vicctermésével. A feudális normarendszert tükröző, terjengősebb, népies anekdoták helyét Budapesten ilyen tömör, a polgári attitűdből eredően fanyar, cinikus hangvételű viccek vették át. Hasonló szövegeket idézhetnénk a rendőrök, a katonák, az arisztokraták, a parasztok vagy a zsidók kigúnyolására. Eröss László megítélése szerint mindez abból adódott, hogy a 19. század végének Budapestje formálódó, kollektív hagyományok nélküli közösség volt: Galíciából menekült zsidók, drótostótok, svábok, cigányok, budai polgárok, alföldi parasztok olvasztótégelye lett ez a rohamosan növekvő nagyváros, vagyis elmondható: „a pesti vicc *sajátosságát* egyebek között az adja hogy hagyományos értelemben vett »pesti embertípus« nincs!”⁴⁰ Ezek a hangsúlyozottan nem *együtt*, hanem *egyénként* élő társadalmi csoportok – Eröss következtetése szerint – a másik kinevetésével saját társadalmi pozíciójukat próbálták erősíteni.⁴¹

A viccek és a társadalom viszonyrendszere nem egyoldalúan ok-okozati, hanem kölcsönhatáson alapul. Egyfelől a vicceket tartalmukban és stílusukban is determinálták a budapesti életkörülmények, a viccek pedig elmélyítették a pesti emberekben a kritikus gondolkodást, a hétköznapi szarkazmust, és hozzájárultak a *pesti nyelvnek* titulált dialektus

³⁶ *Uo.* A Wacha Imre által közölt vicc első fellelhető változatában „falusi székely atyafi” szüzdohánnyal bukik le a vonaton, a csempészárut pedig kanárieleségnek nevezi. (*Székely Szó*, 1943. július 29., 6.)

³⁷ Eröss, *I. m.*, 11.

³⁸ *Uo.*, 28.

³⁹ *Uo.*, 30.

⁴⁰ *Uo.*, 15.

⁴¹ *Uo.*

kialakulásához, ami elsősorban abban nyilvánult meg, hogy a városi élethez kapcsolódó szókészlet és a nemzetiségek által elterjesztett jövevényszavak gyorsan és természetes módon beépültek a köznyelvbe.

A vicclapok, illetve a vicceket is közlő egyéb sajtótermékek mellett a kabaré volt az alapvetően orális terjedésű pesti vicc másik végpontja. Konferanszokban, jelenetekben, de még kuplékban is felismerhetjük a pesti viccre jellemző humorhatást és társadalomszemléletet. A villámtréfák itt dramaturgiai keretet kaptak. Eröss László megítélése szerint a színészek közreműködésével a kabarében „viccmesélésből előadóművészet” lett, ami újabb inspirációt adott az amatőr viccmondóknak és viccfaragóknak is.⁴²

A lokális (főleg tartalmi, kisebb mértékben formai) jellegzetességek mellett globális törvényszerűségeket is megfogalmazhatunk a vicc hatásmechanizmusáról. Az egymással gyakran párhuzamos vagy kontrasztos megállapítások közül Victor Raskin meglátását feltétlenül érdemes kiemelni. Az orosz nyelvész *Semantic Mechanisms of Humor* című könyvében⁴³ a Grice-i maximákra is alkalmazza a vicceket, előzetesen elkülönítve a jóhiszemű és a nem jóhiszemű verbális kommunikációt. Az előbbit Paul Grice együttműködési elve⁴⁴ vezérli az általa meghatározott maximák betartásával, utóbbinál más elvek lépnek életbe. Viccmesélés során tehát a „nem jóhiszemű” kommunikációra térünk át. Ilyenkor – Nemesi László Attila összefoglalását idézve – a következő maximákhoz tartjuk magunkat:

„*Mennyiség*: »Pontosan annyi információt adj, amennyi szükséges a vicchez!«

Minőség: »Csak olyasmit mondj, ami összeegyeztethető a vicc világával!«

Viszony/relevancia: »Csak olyasmit mondj, ami releváns a vicc szempontjából!«

Mód: »Mondd el hatásosan a viccet!«⁴⁵

Mindez a *pesti viccre* is alkalmazható, amely a kabaré kontextusában újabb funkciókkal bővült. Itt megjegyzendő, hogy a *vicc* mint önmagában álló szövegegység, nem volt alapvető kelléke a kabaré-előadásoknak. A poénok inkább hosszabb monológokból és dialógusokból (illetve monológokban és dialógusokban) bontakoztak ki, vagy pedig rögtönzésként reflektáltak adott szituációra. Előbbivel a minden előadásban fellelhető dialogikus jelenetekben,

⁴² Eröss, I. m., 56.

⁴³ Victor Raskin, *Semantic Mechanisms of Humor*, D. Reidel, Dordrecht – Boston – Lancaster, 1985.

⁴⁴ Herbert Paul Grice, „Társalgás és logika”. (Fordította Márton Miklós.) Uő., *Tanulmányok a szavak életéről*, Gondolat, Budapest, 2011, 27-42.

⁴⁵ Nemesi László Attila, „Nyelvészeti humorelméletek”, *Századvég*, 2018/1., 51.

egyfelvonásos vígjátékokban, blüettekben, monológokban találkozhattak a nézők, utóbbira elsősorban a konferálások adtak lehetőséget.

A vicc hatását több tényező is befolyásolhatja: elsősorban a vicc jellege, emellett – élőszavas viccmondás esetén – a viccmondó és viccet hallgató ember(ek) külső és belső tulajdonságai, egymással való kapcsolatuk és az adott kommunikációs kontextus, írott szöveg olvasásakor a vicc nyelvi megformáltsága, az olvasó személyisége és az olvasási körülmények lehetnek a legfontosabb befolyásoló tényezők. Mindkét formában alapvetően meghatározó az alkotó és a befogadó valóságismeretének, illetve a tárgyhoz kapcsolódó elvi álláspontjának viszonya. A vicc hallgatóinak száma is meghatározhatja a befogadás mikéntjét – legyen szó akár új vicc rögtönzéséről, memorizált szöveg előhívásáról, vagy leírt szöveg felolvasásáról. Henri Bergson szerint a komikum közösségben érheti csak el kívánt hatását, vagyis akkor jön létre, amikor „csoportban egyesült emberek minden figyelmüket egyik társukra irányítják, s érzékenységüket elfojtva csupán értelmüket foglalkoztatják.”⁴⁶ Vagyis az érzelemmentes *intellektus* nyilvánul meg, elnyomva a *részvét* alapvetően emocionális érzését. Ezzel párhuzamba állítható Freud véleménye, aki az általa *tendenciózusnak* nevezett viccek indítékaként az ösztönök felszabadítását és az ebből fakadó örömrészt jelöli meg. A komikum működéséhez szerinte legalább két személy szükséges: a viccmondó és annak célpontja. Erősítheti a hatást egy harmadik személy jelenléte, a kívülálló hallgatóé, aki nevet az elhangzottakon, ezzel is fokozva a célszemély megszégyenítését.⁴⁷ Míg azonban Freud az örömszerzés individuális szándékát hangsúlyozza, Bergson társadalmi funkciót is tulajdonít a (ki)nevetésnek. Szerinte ez egyfajta büntetés a normáktól való eltérésért, Don Quiote és Harpagon példája nyomán pedig úgy véli: a nevetés az erkölcsöt is csiszolja, azáltal, hogy arra készlet: „igyekezzünk annak látszani, aminek lennünk kellene”.⁴⁸ Lényegét tekintve Bergson alaptézise összecseng azzal, amit már Arisztotelész is megfogalmazott a *komédia* műfaja kapcsán, amely a görög filozófus értelmezésében – ellentétben a *jobbakat* utánzó tragédiától – a *hitványabbak* utánzásában testesül meg, nevetségessé téve őket. „A nevetségés ugyanis valami hiba, vagyis fájdalmat és így kárt nem okozó csúfság, amilyen – rögtöni példával élve – a komikus álarc: rút és torz valami, de nem okoz fájdalmat.”⁴⁹

A humorelméletek gazdag irodalmából leginkább Freud és Bergson említett munkáit érdemes felidézni és alkalmazni a kabarészövegekre – részben komplexitásuk és kortárs

⁴⁶ Henri Bergson, *A nevetés*, Gondolat, Budapest, 1972, 39-40.

⁴⁷ Sigmund Freud, *A vicc és viszonya a tudattalhoz*, Gondolat, Budapest, 1982, 115.

⁴⁸ Bergson, *I. m.*, 45.

⁴⁹ Arisztotelész, *Poétika*, Kossuth, Budapest, 1963, 11. (Fordította: Sarkady János.)

szemléletük, részben pedig gazdag magyar nyelvű recepciójuk okán. A *Nyugat* – kabaréban is részt vevő – szerzői ismerték és becsülték munkásságukat; a folyóiratban is találkozhatunk nevükkel és hatásukkal. Babits Mihály *Bergson filozófiája* című esszéjének 5. részében *A nevetés* néhány tézisét is összefoglalja és értelmezi, kiemelve Bergsonnak a nevetés emberi és közösségi jellegéről, a gépiességben és a szórakozottságban rejlő komikumról és a nyelvben rejlő humorhatásokról szóló téziseit.⁵⁰

Freud nemcsak gyakran hivatkozott személyként, hanem szerzőként is jelen volt a *Nyugatban*: *A pszichoanalízis egy nehézségéről* című rövid tanulmánya „A *Nyugatnak*” ajánlással jelent meg a folyóirat 1917. évi 1. számában.⁵¹ Viccelméletének első és legfontosabb magyar interpretátora a *Nyugathoz* és szerzőihez szorosan kapcsolódó Ferenczi Sándor volt, aki 1911-ben, a Társadalomtudományok Szabadiskolájában összefoglaló előadást tartott róla.⁵² Ennek jelentőségét Szalay Károly abban látja, hogy Freud munkáját Ferenczi jelen idejűen tette a magyar művelődési tudat részévé, „s azt minden elemében magyarosította.”⁵³ A *Nyugat* köre, amely részben átfedésben volt a kabaré szerzői körével, így tehát általa is közelebb kerülhetett a kor egyik legfontosabb humorelméletéhez.

Freud a vicc irányát vizsgálva két alaptípust különít el: ártalmatlan, illetve tendenciózus vagy irányzatos vicceket.

Az ártalmatlan viccek nem akarnak (szándékosan) eltalálni senkit, az örömforrást maga a vicc technikája jelenti a ráismerés által. Működésüket a rímek és alliterációk hatásához, valamint az emlékezés folyamatához hasonlítja: a nyelvi lelemények, a szövegbe csempészett, humorkeltő aktualitások is hasonló mechanizmus révén szerezhetnek örömet a nézőnek, hallgatónak, olvasónak. Az ilyen viccek elsődleges ösztönzője az exhibicionizmus, a fel- és kitűnési vágy. Kialakulásuk folyamata a *játékkal* kezdődik, amelyet szavakkal és gondolatokkal való, idő- és energia-megtakarításból eredő örömszerző hatások indítanak el. Ennek határát a kritikus szemlélet és az észszerű gondolkodás szabja meg. A játékból *tréfa* lesz, ha – továbbra is a kritika kizárásával – az értelmetlen szósorok és az abszurd gondolatok értelmet nyernek, például kifordított jelentésű szavak, nyelvi áthallások révén. A *vicc* ezzel szemben tudatosan megkonstruált szövegegység. A benne rejlő gondolat önmagában is értelmes. Freud szerint a jó vicc komplexitásában hat ránk, vagyis nem tudjuk elkülöníteni a forma és a gondolat szerepét a kellemes élmény létrejöttében. Megjegyzi azt is, hogy derűs hangulatban a legtöbb ember

⁵⁰ Babits Mihály, „Bergson filozófiája”, *Nyugat*, 1910/14., 949-950.

⁵¹ Prof. Dr. Sigmund Freud, „A pszichoanalízis egy nehézségéről”, *Nyugat*, 1917/1, 47-52.

⁵² Ferenczi Sándor, „Az élcz és a komikum lélektana”, Uő., *Lelki problémák a pszichoanalízis tükrében*, Magvető, Budapest, 1982, 76-95.

⁵³ Szalay Károly, *Komikum, szatíra, humor*, Kossuth, Budapest, 1983, 292.

képes tréfát alkotni, a viccalkotás képességével viszont már kevesebben rendelkeznek, és ez a képesség a hangulattól kevésbé függ. Összegzésként így fogalmaz: „A gondolat azért keresi a vicc burkát, mert ekképp jobban felhívja magára a figyelmet és egyúttal jelentékenyebbnek, értékesebbnek is tűnik, főleg azonban mégis azért, mert ezzel a formával mintegy megvesztegeti és megzavarja kritikai érzékünket.”⁵⁴

Freud az ártalmatlan vicceket technikai szempontból csoportosítja. Szóképzéssel, gondolati sűrítéssel, eltolással, egységesítéssel, kihagyással, ellenkezőjével vagy összefüggővel való helyettesítéssel, a kétértelműség, az abszurditás és az analógia eszközével egyaránt elérhető a komikus hatás. Ezekkel az eszközökkel a pesti kabaré szövegeiben is találkozhatunk. Kálmán Imre és Heltai Jenő *Dal a moziról* című szerzeménye például egyszerre él az analógia és a kétértelműség humorkeltő eszközével:

„Körutazást, vonatrablást,
Tudj’ az ég, mit láttak itt
S nem csupán a képek, ők is
Mozgolódtak egy kicsit.”⁵⁵

A tendenciózus vagy irányzatos viccek létrejöttének két alapfeltétele van: a külső akadály, vagyis a társadalmi normák megkerülése, és a belső akadály, vagyis a pszichés gátlás leküzdése. Freud véleménye szerint a trágárság csak műveltebb körökben formálódhat viccé, lehetővé téve ezen csoportok számára is az ösztönök kiélését, a társadalmi akadályok megkerülésével. Személyeket és közösségeket is célozhatnak ezek a viccek, amelyeknek két típusát mutathatjuk ki a kabarészövegekben.

Az agresszív/ellenséges viccek célja az ellenség nevetségessé tétele egy harmadik személy előtt. Irányulhat konkrét személy, de – nyílt lázadásként – a regnáló hatalom ellen is. A kabaré közönségét tekinthetjük „harmadik személynek”, a kabaré színpadán kigúnyolt politikusokat pedig a hatalom megtestesítőinek. Jó példája ennek a *Koalíciós oroszlanok* című, részben rögtönzött jelenet, amely a megalkuvónak és korruptnak ítélt kormánypárti politikusokat teszi nevetségessé. Nagy Endre így rögzíti a produkciót:

⁵⁴ Freud, *I. m.*, 148.

⁵⁵ Heltai Jenő, „Dal a moziról”, Balassa Emil, Emőd Tamás (szerk.), *A magyar kabaré tízéves antológiája*, Dick Manó, Budapest, 1918, 120-121.

„Rövid konferánsz után korbáccsal a kezemben jöttem ki, mint császári és királyi állatszelidítő. Üvöltve, ordítózva rohantak be a koalíciós fenevadak, Kossuth Ferenc, Ugron Gábor, Justh Gyula és a többiek. Én aztán bemutattam rajtuk az idomítás csudáit, Kossuth Ferenc kezét csókolt, Justh Gyula a farkát csóválta vezényszóra, Ugron Gábor németül beszélt. Végül suhintottam egyet a korbáccsossal és ők hajbókolva, hátrálva kivonultak. De az egyik oroszlán bennmaradt és hiába pattogtattam feléje az ostrommal, ő csak vonyított tovább panaszosan. Haragosan rákiáltottam:

– Was ist, Olaj Lajos! Marsch hinaus!

De ő csak vonyított tovább keservesen.

– Ahá, tudom már, hogy mit akar! – szoltam a közönség felé. Kivettem a zsebemből egy ív papírt és a szájába tettem:

– Nesze egy közjegyzői kinevezés! De most aztán mars!

Erre ő is boldogan nyihogva kiment.”⁵⁶

A cinikus viccek irányulhatnak a gyengébbnek és alacsonyabb rendűnek ítélt csoportok ellen, de intézmény, életelv és dogma is lehet a célpont. Az „alacsonyabb rendűek” kigúnyolása nem jellemző a pesti kabaréra, utóbbiakat viszont gyakran relativizálták vagy akár meg is kérdőjelezték a kabarészerzők. Célba vették az elkényeztetett, felszínes úriasszonyokat (Szirmai Albert – Heltai Jenő: *A tökéletes feleség*), az anakronisztikus nacionalizmust (Nagy Endre: *A Modern Színpad Kabaré megnyitó prologusa*), a *Ballada a három patkányról* pedig a magyar áruk minőségét teszi nevetség tárgyává egy groteszk példán keresztül. Heltai Jenő (Hetényi-Heidelberg Albert által megzenésített) szövege három ferencvárosi patkány tragédiájáról számol be: az első hamisított bolti sajtótól pusztult el, a második végzetét hamisított ananász okozta. A harmadik, bánatában, patkánymérget evett.

„Ez a patkány ma is él még
Hogyha meg nem holt,
Mert a patkányméreg is csak
Hamisítva volt!”⁵⁷

A viccek tehát nem csupán öncélú szórakoztatásra születtek és kerültek színre a kabaréban is. A Nagy Endréhez köthető kabarészínpadok műsorai – Bergson fent idézett meglátásának

⁵⁶ Nagy, *I. m.*, 25.

⁵⁷ Heltai Jenő, „Ballada a három patkányról”, Uő., *Száztiz év*, Papyrusz Book, Budapest, 2002, 271.

szellemében – különösen hozzájárultak az erkölcsök csiszolásához és az igény elterjesztéséhez: „igyekezzünk annak látszani, aminek lennünk kellene.”⁵⁸ A kortársak is leginkább ezt becsülték benne. Ady Endre például így fogalmazott: „Szinte jóleső, hogy van egy hely még, ahol a komiszságokat valóban komiszságoknak merik látni és bélyegezni, egy kis színpadi fórum, mely fölér egy ál-parlamenttel.”⁵⁹

A humor tehát a kabaré legfontosabb hatáskeltő eszköze, egyúttal pedig fegyvere is volt bizonyos személyekkel, csoportokkal és jelenségekkel szemben.

IV. A kabaré regisztere(i)

A kabarét egyezményesen a populáris regiszterhez szokás kapcsolni, ami alapvetően helyálló besorolás, hiszen (bár a „magas kultúrához” sorolható alkotások is részét alkották) a műsorstruktúra és az üzletpolitika alapvetően a könnyed szórakoztatásra épült. Némi bizonytalanságot jelent ugyanakkor az említett kategóriák relativizmusa, és árnyalhatja a besorolást a kabaré tartalmi és esztétikai heterogenitása is.

Manapság, a regiszterek relativizálódásának, illetve összeolvadásának korában ez a kérdéskör kevésbé tűnik relevánsnak, a 20. század elején azonban élesebb határvonalak húzódtak a művészet és a szórakoztatás különböző szegmensei között. Helyük, szerepük, értékük és kapcsolatuk mindig is élénk polémia tárgya volt. Ennek érzékeltetésére Vitányi Iván, a „könnyű műfajról” szóló könyvének bevezetőjében, Apollón és Marszüasz mitológiai példáját idézi fel, úgy értelmezve a művészetek istenének és az elátkozott szatürosznak – szó szerint vérre menő – zenei párbaját, mint a komolyabb és a könnyebb műfajok képviselőinek összecsapását.⁶⁰ A mitológiától elvonatkoztatva is tény, hogy a küzdelem – vitává szelődülve, változó intenzitással – a kezdetektől kimutatható a művészek, az esztéták és kritikusok, illetve – talán kevésbé – a kultúrafogyasztók körében is. Azt egyezményesen megállapíthatjuk, hogy a művészet alapvető céljai közé tartozik a szórakoztatás, a szórakoztatásnak viszont, bár része, a művészet nem tartozik alapvető céljai közé.

A kabaré jelentősége – egyebek mellett – abban is megmutatkozott, hogy szervesen összekapcsolódott benne a szórakoztató, az esztétikai és a társadalomkritikai funkció, így válhatott eltérő stílust képviselő és különböző politikai elveket valló szerzők találkozóhelyévé. A kabaré színpadán – szerzőként – megfér egymás mellett Ady Endre és Heltai Jenő, Gábor

⁵⁸ Bergson, *I. m.*, 45.

⁵⁹ Ady Endre, „Nagy Endre fóruma”, *Nyugat*, 1912/15, 230.

⁶⁰ Vitányi Iván, *A „könnyű műfaj”*, Kossuth, Budapest, 1965, 5.

Andor és Herczeg Ferenc, Móricz Zsigmond és Somlyó Zoltán... A páros névsor még hosszan folytatható lenne, megjegyzendő ugyanakkor, hogy a szerzők közötti, később eszkalálódó politikai törésvonalak, valamint a korban is érzékelt stíluskülönbségek a századforduló éveiben nem okoztak a társulatok és az előadások egységét megbontó ellentéteket.

A sokszínűséget a közönség szociális összetétele is visszatükrözte. Nagy Endre emlékei szerint a Modern Színpad, elsősorban az előadások politikai tartalma miatt, egy idő után már „nemcsak a szmokingokat, hanem a polgári zakókat, agrárcsizmákat, sőt munkászubonyokat is megmozgatta.”⁶¹ Ennek ellenére a kabaré továbbra is – Kozma György meghatározásával egyetértve – alapvetően „nagypolgári, felső-középosztályi, értelmiségi szórakozás”⁶² volt. Az értelmiségi közönséget (és velük a nyitott szellemű, műveltebb fizikai dolgozókat) egyre inkább vonzotta a kabaré intellektuális humora. Ugyenez tartotta távol a kevésbé iskolázott réteget, a szegényeket pedig (akik az előbbiekkal nagyrészt közös halmazt alkottak) a színházi díjszabáshoz hasonló nagyságrendű, vagyis kifejezetten magas jegyárak is távol tarthatták: a Modern Színpad előadásainak látogatásáért – 1909-es adatok szerint – zenekari ülésre és a zsöllye első két sorába 6 koronát kellett fizetni, a zsöllye színpadtól távolabbi székeire 5, illetve 3 koronás jegyek szóltak, körszéket pedig 2 koronáért lehetett egy estére kibérelni. Az ötszemélyes páholy 30, a négyszemélyes 24 koronába került.⁶³ Meg kell azonban jegyezni, hogy Nagy Endre alkalmanként munkás-előadásokat is meghirdetett, amelyekre – szintén 1909-es közlés szerint – az egykoronás, illetve hetven filléres jegyeket a *Népszava* kiadóhivatalában lehetett megvásárolni a következő feltételekkel: „Jegyet csak szervezett munkások kaphatnak, ha szervezettségüket szakegyleti könyvvel és a *Népszava* nyugtájával igazolják. Ilyen igazolás mellett az elvtársak két jegyre tarthatnak igényt.”⁶⁴ Mindezek alapján a századforduló kabaréját széles merítésű, nyitott rétegműfajként írhatjuk le.

Témánkhoz kapcsolódóan és attól függetlenül is, a „magasművészet”, illetve a „tömegkultúra” jelzős szerkezetek használatával szemben árnyaltabbnak tartom Horváth Iván jelzőpárját: az *arisztokratikus – populáris* oppozíciót.⁶⁵ Ennek előnye, hogy a szerző kánonban elfoglalt helye, a téma jellege és a népszerűség fokmérője által meghatározott kategóriák megnevezése kevésbé prejudikál értékítéletet. Ehhez még hozzákapcsolhatjuk Bárány Tibor álláspontját is a művek és a regiszterek viszonyáról: „*Minden* műalkotás speciális perspektívát nyit a világra.” Ebből következőleg fel kell adnunk az értékrealista álláspontot, vagyis „azt az

⁶¹ Nagy, *I. m.*, 24.

⁶² Kozma György, *A pesti kabaré*, Művelődéskutató Intézet, Budapest, 1984, 17.

⁶³ *Budapesti Cim- és Lakásjegyzék*, Franklin-Társulat, Budapest, 1909, 52.

⁶⁴ *Népszava*, 1909. december 9.

⁶⁵ Horváth Iván, *Balassi költészete történeti poétikai megközelítésben*, Akadémiai, Budapest, 1982, 220.

elképzelést, hogy a magaskultúra alkotásai pusztán magaskulturális státuszuknak köszönhetően esztétikailag értékesebbek lennének a tömegkulturális műalkotásoknál.”⁶⁶ A határok meghúzásának nehézségét ez a szemléletmód a határok megnyitásával oldja fel.

A kabaré gyorsan és közvetlenül akart hatni a közönségre. Sikerét tehát leginkább hatásfokával mérhetjük. Egy konferansz jól előkészített, valamely aktuális, sokakat foglalkoztató jelenségre, esetleg közismert személyre alludáló poénja, vagy egy kánonon kívüli szerző kabaréjelenetének hatásos helyzetkomikuma az adott előadás keretrendszerében éppen ezért nem ér *feltétlenül* kevesebbet az esztétikailag *feltételezhetően* értékesebb és maradandóbb, kabaré-előadásra szánt Ady-, Babits-, Kosztolányi-, Karinthy- vagy Móricz-szövegeknél.

Fogadtatásuk és megítélésük szempontjából – formai és tartalmi sajátosságaik mellett – jelentőséget kell tulajdonítanunk a műveket előadó színészek és énekesek személyének, a színpadi felvezetésnek, de még az alkotások megnevezésének is. Ez utóbbi lélektani szerepét hangsúlyozza Szép Ernő is:

„Számnak hívták a költeményt a kabarénál. »Írhatna nekem egy jó számot« – ezen szavakkal biztatta az ifjai korban az embert a művésznő, ki a kabarénál kereste a kenyeret, meg a dicsőséget, meg a boldogságot. [...] Azt a szót, hogy szám, az irodalmi vonatkozásában fájdalommal utáltam és magamban nagyon szégyelltem magamat azért az árulásért, hogy számokat csinálok versmértékkel és rímekkel, ahogy a Hymnust írta Kölcsey [...]. De isten látja lelkemet, kellett a kabaré pénze.”⁶⁷

Szép Ernő mondataihoz hozzá kell fűznünk, hogy költemények – szerzői előadásban vagy színészi tolmácsolásban – ritkán hangzottak el a kabaréban. A „versmértékkel és rímekkel” megkonstruált szövegek többnyire sanzonok és kuplék formájában, tehát zenei feldolgozásban kerültek színpadra, új, önálló, de már nem tisztán irodalmi műalkotásokként. A „szám” megnevezés tehát műfaji értelemben helytálló, az írott publikációt elsődlegesnek tekintő irodalmi életben ez azonban nemcsak megnevezésként szolgált, hanem dehonesztáló minősítésként is értelmeződött.

A pesti kabaré nemcsak tartalmi, hanem esztétikai szempontból is rendkívül heterogén volt: kiszámított poénokkal operáló, rossz minőségű szövegek váltakoztak egy-egy előadáson belül

⁶⁶ Bárány Tibor, „Magasművészet és tömegkultúra: a nem létező értékkülönbség nyomában”, Olay Csaba, Weiss János (szerk.), *A művésztől a tömegkultúráig*, L’Hrmattan, Könyvpont, Budapest, 2014, 59.

⁶⁷ Szép Ernő, „Előszó”, Balassa Emil, Emőd Tamás (szerk.), *A magyar kabaré tízéves antológiája*, Dick Manó kiadása, Budapest, 1918, 4-5.

valódi művészi értéket és intellektuális tartalmat hordozó alkotásokkal. Ugyanannak a közegnek szóltak, és gyakran ugyanúgy sikert is arattak. Ez abból fakadhatott, hogy a kabaré publikumát elsősorban a szórakozás vágya vonzotta a nézőterre, a szórakoztatás sikere pedig kevésbé függ össze a tartalmi mélységgel és a formai gazdagsággal, ugyanakkor a kabaréban sem zárhatta ki egymást a teljesen szubjektív népszerűség és a viszonylag objektív érték. Az igényesebb kabarészínházakban, így például a Bonbonnière-ben, a Modern Színpadon, vagy később a Terézkörúti Színpadon és a Vidám Színpadon, a szórakoztató funkció, ha nem is alárendelődött, de segítette érvényesülni az értékközvetítő funkciónak. Utóbbi kellő legitimitációt jelentett az adott intézménynek ahhoz, hogy elsőrangú írókat, komponistákat és színészeket is bevonhasson a számok megalkotásába és bemutatásába, az ő jelenlétük pedig természetesen azt generálta, hogy a közönség magasan kvalifikált rétegének sem jelentett presztízsveszteséget a kabarészínházak látogatása.

A kabarészínházak presztízse szempontjából fontos lépés volt Nagy Endre részéről, amikor 1911-ben az Andrássy úti Modern Színpad nézőterén színházi széksorokra cseréltette le a vacsoraasztalokat, amelyek szerinte „az ősi lokál-származás atavisztikus csökevényei voltak, mint a vakbél.”⁶⁸ Döntése következtében a kávéházi előadások formáját felváltotta a színházi előadásforma, a produkció pedig – képletesen szólva – az érzéki desszertek rangjáról szellemi főfogássá nemesült. A változó forma változó igényekkel járt, és ez a tartalom változását is indukálta. Nagy Endre is észlelte az újabb igényeket: „Természetes, hogy a zárt széksorokba kényszerített közönség fokozottabb igényekkel fordult a színpad felé, amely kénytelen volt az új követelményeket egyre komplexebb, egyre több fonálból szőtt produkcióval kielégíteni.”⁶⁹ A Modern Színpad műsorlapjai, a rendelkezésünkre álló kritikák, beszámolók és emlékezések alapján Nagy Endre törekvése egyértelműen sikeresnek mondható: a kabaré minőségi fejlődésnek indult, és az eredendően szórakozni vágyó közönség is egyre inkább rezonált a mélyebb és elvontabb tartalmakra.

⁶⁸ Nagy, *I. m.*, 167.

⁶⁹ *Uo.*

BUDAPEST A SZÁZADFORDULÓN: TÉMA ÉS KÖZEG

I. A legfiatalabb nagyváros

A kabaré Európa-szerte jellegzetesen nagyvárosi műfajként jelentkezett. Nagyvárosokban nyíltak kabaréhelyszínek, a szerzők, a szereplők és a vendégek jellemzően városi emberek voltak, így a témát és a nyelvezetet is – kevés kivételtől eltekintve – az urbánus élménykör és szókészlet határozta meg. Magyarországon Budapest lett a műfaj központja és közege. Itt volt adott a legjobb infrastruktúra, a legszélesebb közönség, és itt adódott a legtöbb, kupléba, konferanszba vagy blüettbe kívánczó téma, amely a színpadon játszó és a nézőtérén ülők közös élményanyaga volt.

A modern nagyvárost vizsgálhatjuk térkonstrukciója, szocio-ökonómiája, valamint kultúrateremtő és -hordozó szerepe alapján. Egészében nézve, olyan rendszernek tűnik, amely egyszerre mutatja a megkonstruált gépek és az élő szervezetek működését. Mérnökién átgondolt úthálózatán a villamossal, konflissal vagy gyalogszerrel közlekedő, szabályos alakzatok szerint megtervezett parkjaiban a napernyővel sétáló, padokon pihenő, vagy az üvegfalú, elegáns kávéházakban elmélyülten beszélgető, magányosan alkotó emberek: emlékezet-szülte toposzok és metaforák a nagyváros teréről, a századforduló idejéről.

Gergely András dinamikusnak titulálja azokat a magyarországi városokat, a 138 városi jogú település mintegy negyedét, amelyek 1869⁷⁰ és 1910 között jelentős mértékben növelni tudták lakosságukat, ahol új ipari egységek, iskolák, szaküzletek létesültek, a földszintes házak mellett emeletes bérpaloták épültek, és ahol a társadalom nyitottságából eredően nemcsak a tősgyökeres, jómódú embereknek lehetett tekintélye. Ebből eredően a nyilvánosság jellege és szerepe is megváltozott. „A közvélemény igazi formálója már nem egy-két notabilitás, hanem a helyi napisajtó.”⁷¹ Ezekben a dinamikus városokban, különösen a legnagyobbban, vagyis Budapesten bontakozott ki a kortársak által toposzként is használt „modern Magyarország” eszménye.

Budapest – Óbuda, Buda és Pest települések egyesítésével – 1873-ban jött létre, Bécs mellett az Osztrák–Magyar Monarchia fővárosaként. Népesége a népszámlálás adatai⁷² szerint 1900-ban 861 434 fő volt, ez több mint 300 000 új lakost jelentett a tíz évvel korábbi adathoz képest.

⁷⁰ Az első hivatalos magyarországi népszámlálás éve.

⁷¹ Gergely András, „Települések, lakások és lakóik a századforduló Magyarországon”, *Történelmi Szemle*, 1971/1, 415.

⁷² A népszámlálási adatok forrása: *A magyar Szent Korona országainak 1900. évi népszámlálása. Harmadik rész. A népesség részletes leírása*, Magyar Királyi Központi Statisztikai Hivatal, Budapest, 1907.

A népességnövekedés, a gyors ütemű gazdasági fejlődés folyományaként, elsősorban a vidéki lakosság tömeges beköltözésével függ össze: 1900-ban a budapesti lakosságnak mindössze 35,5%-a született a fővárosban. A magyar anyanyelvűek aránya ekkor 77,8% volt, szemben a tíz évvel korábbi 61,8%-kal. A német anyanyelvűek aránya ugyanakkor az 1890-ben mért 25,3%-ról 15,4%-ra csökkent. A szlovákok első nyelvként használók köre szintén csökkenő tendenciát mutat: 5,8%-ról 3,6%-ra módosult. A számok tehát jelentős mértékű, a nyelvhasználatban is tetten érhető asszimilációs folyamatról tanúskodnak.

Bár a lakosság többsége fizikai munkából élt, John Lukacs úgy véli: „Budapest *jellegét* mégis a polgárság határozta meg. Talán egész Kelet-Európában ez volt az egyetlen polgári szellemű város.”⁷³ Lukacs szerint mennyiség helyett minőséggel tudott „uralkodóvá” válni a polgárság Budapesten. Az „uralkodás” a hatásban is tetten érhető: szerényebb körülmények között, kisebb lakásokban, de hasonló bérházakban éltek a városi munkásrétegek is, ruházkozásban pedig mind ők, mind a vidékről elszármazott paraszti származásúak (főleg a férfiak) próbáltak igazodni a polgári divathoz.⁷⁴

Budapest sokszínű népességéből a széles értelemben vett polgárság lett alkotója, működtetője és elsődleges fogyasztója annak az egyre gazdagodó kulturális életnek és szórakoztatóiparnak, amely a magyar fővárost a századfordulón egyedi arculatú, élhető és vonzó európai nagyvárossá tette.

II. Nagyvárosi kultúra és szórakozás

Bár a századforduló Budapestjének kulturális életére még érzékelhető befolyással bírt a nemzeti-romantikus irányzat, a művelt lakosság egy része már szembefordult ezzel a korábban vezető világgéppel és művészetfelfogással. Az esztétikai ellentéthez politikai opposíció is társult: a feudális múltat konzerválni kívánó irányzattal került szembe a nagyvárosi polgárság szabadelvű felfogása, illetve a művészeti és társadalmi forradalmat hirdető demokratikus irányvonal, amelyet elsősorban a fiatal értelmiség vallott magáénak. Hanák Péter mindezek alapján úgy véli: „Kevés ország akadt kontinensünkön, ahol múltidejűség és jelenidejűség annyira összekeveredett, ahol a befejezetlen múlt annyira mindennapi valóság lett volna, mint Magyarországon – irodalomban, művészetben, mentalitásban.”⁷⁵

⁷³ John Lukacs, *Budapest, 1900. A város és kultúrája*, Európa, Budapest, 2018, 113. (Fordította: Mészáros Klára.)

⁷⁴ *Uo.*, 114.

⁷⁵ Hanák Péter, „Lázadások a közép-európai kultúrában”, *História*, 1996/5-6, 4-5.

A nemzeti-romantikus szemléletmód a századforduló éveiben a tömeg- és az elitkultúrában egyaránt érvényesült. A kettő nem mindig szétválasztható, hiszen élt és alkotott még Jókai Mór és Mikszáth Kálmán, akik pályafutásuk végén is tekintélyes számú olvasótábort tudhattak magukénak, akárcsak a századfordulót megelőző évtizedben fellépő Gárdonyi Géza és Herczeg Ferenc. Követőik is voltak, akik hagyományos tematikával, konvencionális formában kínáltak egyszerű, idealista, hazafias világgépet vidékről jött kisbirtokosoknak, dzsentriknek és a fővárosi polgárság egy részének. A képzőművészetben is meghatározó irányzat még az akadémizmus, annak minden romantikus színezetű, hazafias tematikájú jellegzetességével, Benczúr Gyula és Székely Bertalan hitelesítő jelenlétével. A nemzeti-romantikus művészetfelfogás legerősebben mégis a zenében hatott. Vendéglátóhelyeken, esküvőkön és más magánrendezvényeken a 19. század második felében, a népszínművekből önállósulva terjedtek el a népies műdalok, vagy más néven magyar nóták, amelyeket többnyire cigányzenészek tolmácsolásában hallgatott és énekelt a közönség. Bartók és Kodály színre lépése előtt ez a stílus reprezentálta a magyar zenét a városokban, külföldön, illetve külföldiek előtt itthon. Kodály Zoltán egyik akadémiai előadásában ezeket a nótákat a korabeli magyar társadalom tükörképeinek nevezte: „Mindenki szívében és szájában voltak, sokat idéztek belőlük a mindennapi beszédben, töredékeik közmondásokká lettek. Zenéjük meg éppen egyetlen zenéje volt a magyarság zömének. Élő zene volt, a magyar élet szerves része.”⁷⁶ A század kiemelkedő zeneszerzői, Liszt Ferenc és Erkel Ferenc is ihletet merítettek ebből a dallamvilágból.

A népszínművek betetőzését, egyúttal a magyar operett beharangozását Kacsoh Pongrácz *János vitéz* című daljátékának 1904. november 18-ai bemutatója jelentette. A Király Színház előadásán Iluskát Medgyaszay Vilma testesítette meg, a címszerepet pedig Fedák Sári alakította, aki – a korabeli kritikus szerint – „csodát produkált: operettlevegőt a nagy magyar Alföldön.”⁷⁷

A népszínművek háttérbe szorulásával egyidejűleg, a 20. század első évtizedében kezdődött és a második világháborúig tartott az operett aranykora Magyarországon. Ezt a könnyed, a prózai kerettörténetet fülbemászó dallamokkal megszakító, majd továbblendítő színpadi műfajt elsősorban a nagyvárosi polgárság érezhette magáénak. A legsikeresebb magyar operettkomponisták (Huszka Jenő, Kálmán Imre, Lehár Ferenc) műveit külföldi színpadokon

⁷⁶ Kodály Zoltán, „Szentirmaytól Bartókig”, *A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei*, 1955/3-4, 224.

⁷⁷ Színi Gyula, „János vitéz: A Királyszínház operettje”, *A Hét*, 1904/47, 755.

is rendszeresen játszották. Ady Endre 1903-ban így fogalmazott Huszka Jenő *Bob hercege* kapcsán:

„Az operett voltaképpen a legkomolyabb színpadi műfaj, a legszebb és legszabadabb, mellyel királyokat üthetünk veszedelem nélkül nyakon, s mely tartalmas, ötletes, újítani vágyó lelkekben születve, többet rombolhat e korhadt világból s jobban készítheti a jövőendő jobbat – öt parlamenti obstrukciónál [...]”⁷⁸

Takács István ezt idézve megjegyzi: „Az operettben az általa mondottak is benne vannak *mint lehetőségek*.”⁷⁹ Valóban van az operettnek polgárpukkasztó, plebejus vonulata is, lényege azonban mégis a polgári átlagigények kielégítése, a magas szintű szórakoztatás. Ady szavainak jelentősége nem a részleges igazságtartalmukban van. Valójában azért fontosak számunkra, mert arról tanúskodnak, hogy a korszak legnagyobb művészei nem zárkóztak el a szórakoztató műfajoktól, éppen ellenkezőleg: támogatólag ösztönözték fejlődésüket. Néhányan közülük – főleg a későbbi kabarékban – szerzőként is gazdagították a könnyű műfajokat. Maga Ady Endre is közülük tartozott.

A kulturális elit részéről még nagyobb nyitottság fogadta az urbánusabb tónusú szonokat és kuplékat, amelyeket többen egyszerűen csak „pesti dalként” emlegettek. Csáth Géza 1909-ben közölt cikkének első mondatában leszögezi: „A pesti utcákat nem a csárdák látják el zenei anyaggal.”⁸⁰ Vagyis – meglátása szerint – a népies műdalok az évtized végére kiszorultak a város életéből. Ebben szerinte azoknak az íróknak (Bródy Sándornak, Heltai Jenőnek, Molnár Ferencnek) volt a legnagyobb szerepük, akik megteremtették a sajátos szókészletű és mondatszerkesztésű, a főváros életéből táplálkozó és arra reflektáló „budapesti nyelvet”. Ez a nyelv lett a pesti dal alapja is.

„A pesti dal, ami a muzsikát illeti, pont megfelelője annak a speciális pesti irodalomnak, amely a fővárost felfedezte. Valami kasírozott, stilizált cigányosság van benne, a városligeti hinták sípládáinak jellegével. Valami franciás sikk, valami fővárosi szegényes fényűzés, ugyanaz, amit szegény és csinos masamód-lányok jó cipőin, ízléses kalapjain és öntudatos affektált járásán csodálhatunk. Valami nekikeseredett züllöttség és fölényes fásultság, ami az élet lélekvesztettjeit, a művészeket jellemzi. Valami léha lenézése a

⁷⁸ Idézi: Takács István, „A Csárdáskirálynő – egykor és most”, *Színház*, 1980/5, 18.

⁷⁹ *Uo.*

⁸⁰ Csáth Géza, „A pesti dal”, *Nyugat*, 1909/7, 391.

nemes férfias nagy akarásnak és kimosolygása mindennek, amit a közönséges ember komolyan vesz.”⁸¹

Ennek a sajátos képződménynek egyik úttörőjeként kell említenünk Zerkovitz Bélát, a műfaj azon kevés alkotóinak egyikét, akik dalaiknak egyszerre voltak zeneszerzői és szövegírói. Slágerré vált szerzeményeinek jelentős szerepük volt abban, hogy a budapesti mulatók és kávéházak közönsége a német mellett a magyar szövegű dalokat is elfogadta és megszerette, ezzel is előkészítve a pesti kabaré kibontakozását. Zerkovitz *Minden csak komédia* című, 1915-ben, a Royal Orfeumban bemutatott lírai szonójának második szakasza esszenciálisan fogalmazza meg azt a keserédes, dekadens életérzést, amely a korszak pesti dalait általában jellemzi, és amelyre Csáth Géza fent idézett mondatai is utalnak:

„Mi muzsikus lelkek, mi bohém fiúk,
Mi széplelkű gazdag szegények,
Az életünk nem több, csak vásári lét,
Az éveink tarka regények!
Mi kacagva sírunk, a könnyünk mosoly,
Az élettől semmit se várunk,
Mi muzsikus lelkek, mi bohém fiúk...
Csak hangulat minden minálunk!”⁸²

Rajta kívül az elsők között szólhatunk Kálmán Imréről is, akinek legnagyobb – operetten kívüli – slágerei, a *Fedák Sári szobalánya* és a *Dal a moziról* szintén hozzájárultak a pesti kabaré sikeréhez. Mindkettő szövegét Heltai Jenő írta, utóbbi kuplénak etimológiai jelentősége is van: innen került át a köznyelvi szókészletbe a *mozgóképek* rövidített változata: a *mozi*.

A Lumière fivérek szabadalma, a *cinématographe* alkalmazásával Budapesten 1896-tól tartottak nyilvános mozgóképek-vetítéseket: megbízottjaik először az újonnan megnyílt Royal Szálló kávézójában, május 10-étől vetítettek naponta többször, félórás időkeretekben saját készítésű, rövid némafilmeket. Később a Fővárosi Orfeumban, a Rákóczi úti Oroszi-mulatóban és más népszerű közösségi helyeken is tartottak alkalmi vetítéseket. 1897-től vidéken is megjelentek a vándormutatványosok, akik – különleges attrakcióként – mozgóképekkel

⁸¹ *Uo.*, 392.

⁸² Zerkovitz Béla, *Minden csak komédia*, Vas Gábor (szerk.), *Szalonspicc. Magyar orfeum- és kabarédalok*, Zeneműkiadó, Budapest, 1982, 38-39.

szórakoztatták közönségüket.⁸³ Nemeskürty István értékelése szerint a századforduló idején Magyarország „időazonosságban van a világ többi részének kinematográfiai fejlődésével.”⁸⁴

Az első, mai értelemben vett mozgóképszínház, a Projectograph 1906-ban nyílt meg az Erzsébet körút 27. szám alatt. A következő hónapokban-években sorra nyíltak újabb és újabb vetítőhelyek Budapesten. 1909-ben már 46 mozi osztozott a szórakozni vágyó városi polgárok, munkások és arisztokraták figyelmén.⁸⁵

A budapesti színházi kínálat az eddig részletezett szórakoztatási formáknál és műfajoknál élesebben tükrözte a főváros társadalmi és kulturális rétegzettségét. Az 1837-ben megnyílt Pesti Magyar Színház elsősorban a konzervatív földbirtokosokat és a gazdag polgárokat vonzotta, az 1884-es alapítású Magyar Királyi Operaház közönségét főként az arisztokrácia alkotta, míg az 1875-től működő Népszínház a szélesebb néptömegek szórakoztatását vállalta fel. Az egyre differenciáltabb közönségigény hívta életre a millennium évében a Vígszínházat, amely rövid időn belül a legkedveltebbé vált a fővárosiak körében.⁸⁶ Házi szerzői közé tartozott Bródy Sándor, Heltai Jenő és Molnár Ferenc is, akiket Csáth Géza előbb idézett írásában a „budapesti nyelv” megteremtőiként említett.

A budapesti kultúra és szórakozás nyilvános terei között külön figyelmet érdemelnek a kávéházak, mulatók és orfeumok. A kabaré közvetlen előzményeiként beszélhetünk róluk, így ezekről az intézményekről önálló fejezetben írok a későbbiek során.

III. Budapest: a kabaré tere

A *pesti kabaré* jelzős szerkezet több és más, mint egy földrajzi név és egy színpadi műfaj összekapcsolódása. Önálló jelentésű fogalom, amely azonos a magyar kabaréval, a szatírába hajló budapesti humorral, a századelő polgári szórakoztatóiparával, a főváros hétköznapi életével.

Hogy hol és hogyan éltek, dolgoztak, szórakoztak, mikor és mi foglalkoztatta a budapestieket, jól tükröződik a kabarék műsorában. Szemléletesen fogalmazott Gábor Andor, amikor a pesti kabarét így jellemezte:

⁸³ Nemeskürty István, *A képpé varázsolt idő. A magyar film története és helye az egyetemes kultúrában, párhuzamos kitekintéssel a világ filmművészetére*, Magvető, Budapest, 1983, 21.

⁸⁴ *Uo.*, 34.

⁸⁵ Csapó Katalin, Karner Katalin, *Budapest az egyesítéktől az 1930-as évekig*, Útmutató, Budapest, 1999, 112.

⁸⁶ *Uo.*, 111

„[...] újságírás a színpadon. Versben és prózában, zenével és zene nélkül. A közönség mulattatása mindannak a persziflázsával, ami ferdén és rosszul történik, holott jól és okosan is történhetnék, vidám, de néha keserű csúfolódás közállapotok, helyesebben: közhelytelenségek fölött, füttyentés ott, ahol szitkozódni is lehetne, nevetés, amely a fogcsikorgatás helyét foglalja el.”⁸⁷

A legnagyobb sikert rendszerint azok a műsorszámok aratták, amelyek aktuális politikai eseményekhez vagy időszerű társadalmi jelenségekhez kapcsolódtak. Gábor Andor kupléi jó példái ennek a jelenségnek. A később hangnemet váltó és az agitatív közéletiség felé forduló költőnek Csoóri Sándor már korai, „nevettető” írásaiban felfedezi a társadalomformáló szándékot: „Szinte kivétel nélkül a polgári rend húsába vágó karmok és a polgárság arcába dobott kesztyűk voltak.”⁸⁸ De hozzátehetjük: ekkor még csak annyira, hogy a „polgári rend” is nevetessen rajtuk. Például amikor könnyed hangú életképben éneklie meg a kávéházba járó középosztálybeli nők felszínes és képmutató társasági életét (*A Zserbóban*), vagy amikor morbid humorral, egy hentesmester által agyonnyomott, halott utas nevében emel szót a ritkán járó villamosok zsúfoltsága ellen (*A villamos*). De satirikus hajlama mellett szociális érzékenységéről is tanúságot tesz néhány kuplészövege, például a cselédlányok és a pesti „úrfiak” közötti viszonyok háttérét megvilágító *A zifijúr*, és még inkább az *Altatódal* című sanzon, amely szerzőjének legtöbbször színre került kabarészáma. A Szirmai Albert által megzenésített monologikus szöveg első személyű narrátora egy elcsábított, megszegyenített és magára hagyott anya, aki leánygyermekéhez szólva – a refrénszerűen visszatérő altató-nyugtató sorok között – visszaemlékezik a történetekre, hogy végül a múlt és a jelen idősíkja jövőidejű jóslatban olvadjon össze:

„Te szép leszel, szép, szép nagyon,
Szép, de fagyos hideg,
Szíved szeretni nem hagyom
És sose lesz hited.
A férfival csillagszemed
Játszani fog csupán,
Rajongva érted tönkremegy
Száz is egymásután,

⁸⁷ Gábor Andor, Szirmai Albert, *Fehér kabarédalok*, Bárd, Budapest, 1911, 7.

⁸⁸ Csoóri Sándor, „Gábor Andor összes költeménye”, *Irodalmi Újság*, 1954. július 17., 6.

S pusztulnak miattad úgy,
Vágyó férfiak,
Mint elpusztulok majd
Én apád miatt.”⁸⁹

Gábor Andor szövege mellőzi a humort és a kabarédalok jellegzetes nagyvárosi, polgári miliőjét. Az első személyű, anonim narrátor a külvárosi leányanyák, illetve a vidékről elszármazott és egy magasabb társadalmi rangú férfi által teherbe ejtett, ezáltal a városi cselédmunkára alkalmatlanná, a faluból pedig kiközösítetté vált nők élethelyzetét illusztrálja.⁹⁰

Az *Altatódal* sorait könnyen összevethetjük Heltai Jenő *Dal a moziról* című dalszövegével, amely Kálmán Imre megzenésítésében lett a korszak egyik legnépszerűbb slágere. Míg az *Altatódal* anyafigurája neutrális, de egyúttal jelentéssel is bíró helyszínen: a csillagos ég alatt hitt az ismeretlen férfi ígéreteinek, addig a *Dal a moziról* harmadik személyben ábrázolt Bertája a körúton mendegélve ismerkedett meg a fess legénykével, aki moziba csábította őt, és míg a filmkockák peregték, ők is, a nézőtér sötétjében, „mozgolódtak egy kicsit”. Kettejük relációja érezhetően közelebb áll a társadalmi egyenlőséghez, mint az *Altatódal*ban megjelenített alkalmi páré. Heltai szövege arra is utal, hogy a randevú nem egyszeri kaland volt, a Berta szemében ülő könnyek mégis nem kívánt terhességként értelmezik a lány gömbölyödő hasát. Ez a közvetlen következmény tehát az, ami közel hozza egymáshoz a két nőt.

A narratívák közötti különbség a beazonosítható külső körülményeknél is hangsúlyosabban mutatkozik meg a hallgatónak szánt üzenetben. Míg az egyik nő saját sorsa iránti sajnálkozó szánalomra, az „elkövető” iránti haragra és a nemek közötti egyenlőtlenség elleni fellépésre sarkallja a hallgatót, addig a másikat dehumanizálva ajánlja a közösség – ha nem is megvető, de lenéző – szánalmába a kívülálló narrátor:

„Így van ez, ha, így van ez, ha egy liba
Sokat jár a mozi-mozi-mozi-moziba!”⁹¹

⁸⁹ Gábor Andor, „Altatódal”, Balassa Emil, Emőd Tamás (szerk.), *A magyar kabaré tízéves antológiája*, Dick Manó, Budapest, 1918, 89-90.

⁹⁰ A korban ez gyakori eset, egyúttal irodalmi vándormotívum is, amely a magyar irodalomban Kosztolányi Dezső *Édes Annájában* csúcspontot ér el, de a kabaréban is szép példáival találkozhatunk, így például Ady Endre *Kató a misén* vagy Balassa Emil *Egy pesti házban* című szövegével. Mindkettőt Reinitz Béla zenésítette meg.

⁹¹ Heltai Jenő, „Dal a moziról”, Balassa Emil, Emőd Tamás (szerk.), *A magyar kabaré tízéves antológiája*, Dick Manó, Budapest, 1918., 120-121.

A szövegek hasonlóságai és különbségei együtt mutatnak rá a pesti kabaré társadalmi, tematikai és hangulati sokszínűségére, ami a pesti élet összetettségéből is fakadt. A legsikeresebb szon- és kuplészerzők, jelenetírók és konferansziék azokból lehettek, akik megértették, és egy-egy elmés mondattal vagy szójátékkal színpadra idézték mindazt, ami a budapesti közönséget körülvette és foglalkoztatta. A fennmaradt kabarészövegek jelentős hányadát éppen ezért város-olvasatként is tanulmányozhatjuk.

A város, a benne élő emberek és a róla szóló irodalmi művek kapcsolata sokat kutatott téma, hosszan idézhetnénk az egymást erősítő vagy ellenpontosító szakirodalomból, de akár szépirodalmi művekből is. Marcel Proust például így ír a tér és az emlékezet viszonyáról:

„Azok a helyek, amelyeket valamikor ismertünk, nem csak a tér világából valók, ahova kényelemből helyezük őket. Összefüggő benyomásaink közt, amelyekből akkori életünk állt, csak vékonyka réteget formáltak; egy bizonyos kép emléke csak egy bizonyos perc sajnálata; s a házak, a fasorok, az utak éppoly mulandók, sajnós, mint az évek.”⁹²

Az emlékké transzformálódott térélmény felidézése önmagában véve alkotó tevékenység, rögzítése pedig a művészet egyik alapvető célja és eszköze.

De mind a felidézés, mind a rögzítés összetett folyamat, amely egyénenként és rétegenként, illetve aktuális helyzetenként is eltérő módon mehet végbe. Niedermüller Péter, a századforduló polgárosodó Budapestjét példaként említve, a városi tér használata és a társadalmi szerep összefüggéseit hangsúlyozza:

„A nyilvános vagy társasági viselkedés pontosan kidolgozott szabályrendszere, az etikett elsősorban azt jelzi, hogy a nyilvános tér – legalábbis bizonyos társadalmi rétegek számára – csupán formalizált, sőt rituális viselkedési szabályok ismeretében használható. [...] Másként fogalmazva, a tér bizonyos szeleteiben való mozgás kulturális képessége, a meghatározott térhasználati szabályok alkalmazási kompetenciája pontosan jelzi az egyénnek vagy a csoportnak a társadalmi hierarchiában elfoglalt helyét.”⁹³

A polgári középosztály számára – bizonyos városrészek preferálásán túl – ilyen nyilvános terek voltak a színházak, a kávéházak, az elegánsabb orfeumok és kabarék is.

⁹² Marcel Proust, *Az eltűnt idő nyomában*, Európa, Budapest, 1961, 413. (Fordította Gyergyai Albert.)

⁹³ Niedermüller Péter, „A város: kultúra, mítosz, imagináció”, *Mozgó Világ*, 1994/5., 13.

Kevin Lynch amerikai várostervező a reflexiók rendszerezhetősége érdekében bevezeti a *kognitív térkép* fogalmát, amelynek segítségével észlelni és „olvasni” tudjuk a várost. Lynch szerint az emberek külön-külön mentális képet alkotnak városukról, az egyedi képeknek azonban közös jellemzőik is vannak, amelyek a közös kultúrából, a közös tapasztalatokból és stratégiákból, illetve a lakókörnyezet fizikai alakzataiból fakadnak.⁹⁴ Az így megszülető (és folyton változó) kognitív térkép segítségével nemcsak átláthatóvá és átélhetővé válik a tér, de a városlakó saját helyét és helyzetét is könnyebben meg tudja határozni.

Ha a fentebb összehasonlított két kabarédal szövegében a városi tér reprezentációját megvizsgáljuk, paradigmaticus ellentétet írhatunk le mind a megidézett térelemek között, mind a fókuszba állított személyeknek a tér által is determinált szociokulturális helyzetében. Ezek a különbségek nagyban hozzájárulnak a két szöveg eltérő befogadói reakciójához, a tartalmi hasonlóság ellenére is. Lynch kognitív térképén láthatjuk a körút mozgalmasságát az utcán sétáló, az üzletek kirakatát szemlélő, vagy a kávézók teraszán beszélgető emberek képzetével, amellyel szemben a csillagos égboltot elhagyatottnak, városon kívülinek érzékeljük. Bella a moziban, a társasági élet kedvelt színterén szórakozott a fiatalemberrel, az *Altatódal* névtelen narrátora pedig a társasági élettől távol hitt a hazug szavaknak, és került ezáltal végérvényesen a társadalom perifériájára. Utóbbi eset, nyilvánvalóan, mélyebb együttérzést válthat ki a hallgatóból.

Ahogy a példák mutatják és a hétköznapi tapasztalat is megerősíti, a városi tér szoros kölcsönhatásban áll az adott térre jellemző szociokulturális sajátosságokkal, és ezek együttesen hívják elő a helyszínnel kapcsolatos reflexiókat, amelyek természetesen eltérőek lehetnek a térben otthonos személyek, illetve a tér külső szemlélői, alkalmi használói részéről.

A város nyilvános tereinek önmagukon túlmutató, reprezentatív jelentőségük van a jellegzetesen urbánus tematikájú kabarészövegekben. Elénk idézik Budapest előkelő és szegényes utcáit, tereit, parkjait, bepillantást engednek elegáns kávéházakba és apró cselédszobákba, a terek pedig benépesülnek emberekkel: a kávéházak teraszán csevegő úrihölgyektől a gangon álmodozó, megejtett cseléd lányokig. Felszínességükben is értékes nyomok az eltűnt időből.

⁹⁴ Kevin Lynch, „A város képének újbóli meghatározása”, Csontos János, Lukovich Tamás (szerk.), *Urbanisztika 2000*, Akadémiai, Budapest, 1999, 49. (Fordította Macsinka Klára.)

EURÓPAI KABARÉK A SZÁZADFORDULÓN

Kosztolányi Dezső így látta a pesti kabarét és annak viszonyát a kor legjelentősebb európai kabaréihoz:

„A francia kabarénál nem tudok elképzelni naivabbat és nekünk pestieknek együgyűbbet. Mikor legutóbb voltam Párizsban (1913 májusában), nem tanulmányképpen, csak unalomból sorra jártam a kabarékat. Az egyikben egy kövér, lobogó nyakkendő öreg úr olvasta fel szürke sacco-ban a verseit s siratta a kopasz feje kihullott hajszálait, meg az ifjúságát. Könnyeztek az emberek. Nagyon sok volt aztán a háborús szám is. Csak ma tűnik fel nekem, hogy mennyit szavaltak akkor – a békében – a németekről. Nem tudni, előre megsejtették-e, hogy mi jön vagy 1871 óta abba se hagyták. Egy színészke fájdalmas fintorral mutatta milyen véres rózsákat kapott a mellébe, aztán hörögve mondta a szörnyű szót, valami véres prüsszentéssel, les prussines... Nekünk a német kabaréhoz sincs közünk. A berliniek akasztófakötelekkel enyelegnek, hullákkal játszanak s gyémántjuk a sírok salétromja. Még a bécsi kabaré is idegen. Parfümös pikantéria és lanya limonádé. A pesti kabaré azonban a satíra. Az a cukrozott epe, hitelenség és finom rosszmájúság öltött benne testet, amely minden pesti emberben bennlakozik, az az okosság teremtette meg, mely ennek a városnak egyik fontos jellemvonása. Költészete is van. Valami törékeny, nemes, fáradt líra.”⁹⁵

Kosztolányi metaforákba sűrített benyomásai induktív szubjektivitásukkal a különböző kulturális kódrendszerek eltérő befogadói viszonyára világítanak rá. Sem a párizsi, sem a bécsi, sem a berlini kabarékat nem tekinthetjük homogén képződményeknek, az egyes kabaréhelyszínek között jelentős különbségek mutatkoznak mind a stílus, mind a műsorszerkezet, mind pedig a társadalmi szerepvállalás szempontjából. Az országoként váltakozó hagyományok, politikai berendezkedések és társadalmi körülmények ugyanakkor determinálták, hogy az egyszerre szórakoztatni és befolyásolni szándékozó kabaré stílusában és tematikájában a helyi elvárásokhoz idomuljon. Legfontosabb eszköze, a humor is – a *couleur locale* részként – mindig a befogadó közeg kulturális kódrendszerére, történelmi tapasztalataira, napi benyomásaira épül. A kabaré szempontjából tehát a *kultúrán belüli* különbségek kevésbé jelentősek a *kultúrák közötti* különbségekhez képest.

⁹⁵ Kosztolányi Dezső, „Magyar kabaré”, *Nyugat*, 1915/17, 988.

A fentiekből következik, hogy a magyar kabaré sajátosságainak meghatározásához elengedhetetlen a legfontosabb európai kabaréhelyszínek vázlatos áttekintése – a dolgozat főtémájával megegyező időintervallumon belül.

A pesti kabaré európai környezetének vizsgálata során a francia és a német kabaré bír a legnagyobb relevanciával, és a műfajnak is ezek a legjelentősebb kultúra- és társadalomformáló színterei a századfordulón és a következő évtizedekben. A nyelvi közegen belüli hatástörténet szempontjából a magyar kabarét is jelentékenynek tekinthetjük: művészeti és kommunikációs újításai mellett politikai véleményformálóként is megkerülhetetlen az adott közösségen belül, számottevő nemzetközi hatása azonban, a nyelvi korlátok és a honi közönségnek szánt allúziók gyakorisága miatt, nem lehetett.

A francia, a német, illetve a szintén releváns közép-európai kabarék jellegzetességeit a következő oldalakon elsősorban hatástörténeti szempontból, a pestivel való hasonlóságokra és különbségekre fókuszálva vázoló fel.

I. A párizsi kabaré

A *cabaret* főnév franciául kocsmát, csapszéket jelent, ez azonban csak származékszó: eredetileg felszolgálatot jelentett. A kifejezés a 14. századi Pikárdiából terjedt el kis helyiség értelemben, ahol ételt és italt szolgálnak fel. Maga a szó arab eredetű: a kharabat a Közel-Keleten prostitúcióra szolgáló helyiséget jelöl. 1881-től, miután Rhodolphe Salis a Chat Noir nevű bérleményét Cabaret Artistique-nak, vagyis művészi kocsmának titulálta, tovább bővült a szemantikája: elsődlegesen már egy jól körülírható kulturális, szórakoztató előadásformát jelöl a kifejezés.

Az előadások legfontosabb elemeinek a francia kultúrában régi és hosszú előzményeik vannak. A kabaréjelenetek őspéldáinak a 16–17. századi utcaszínházi előadások rögtönzött, humoros dialógusait tekinthetjük. A másik állandó kabaréelemről, a *chanson*ról a 14. század óta beszélhetünk, a szó ekkor egyénileg vagy kórusban előadott világi dalokat jelölt, amelyeknek közvetlen előzményét a trubadúrlírában fedezhetjük fel. Fáber András, összehasonlítva a trubadúrköltemények és a későbbi sanzonok alaptémáit, lényegi átfedést talál a kettő között: az aktuálpolitikára való reagálás, a gúny, a gyász, a természeti képekkel kifejezett szerelmi érzés és a bor mámoren korszakokon átívelve határozta meg a francia dalokat. Románcok, csúfolók és indulók egyaránt belefértek a *chanson* fogalmi és műfaji keretébe.⁹⁶

⁹⁶ Fáber András, *A chanson bölcsője: a francia chanson*, Népművelési Intézet, Budapest, 1984, 6-8.

Az intézmény, ami a 19. században kabaré néven megszületett, szintén nem volt előzmények nélküli. Már a 18. században létrejöttek a *caveau*-k, vagyis a szerzői és előadói törzsgárdával rendelkező zenés pinceklubok, a 19. század második felének gazdasági fejlődése és demokratikus átalakulása pedig igényt szült és lehetőséget teremtett a modern szórakoztatóipar kiépülésére. Sorban nyíltak a zenés kávéházak, az 1870-es években pedig megjelentek a *revüszínházak*, ahová a közönség már elsősorban nem az ételek-italok, hanem a színpadi produkció élvezete miatt járt.⁹⁷

A legnépszerűbb szórakozóhelyek és művészklubok Párizs V. kerületében, a Quartier Latin diáknegyedben működtek. Itt található a Sorbonne Egyetem is, amelynek diákjai rendszeresen látogatták ezeket a műintézményeket, a művészi hajlamú egyetemisták pedig „alkoholgőzben és pipafüstben írták a márványasztalokra bájos dalaikat.”⁹⁸ A Quartier Latin 19. század végén elkezdődött modernizációja miatt azonban, a számukra inspirálóan romantikus zezugokat és útvesztőket hátrahagyva, a képzőművészek, irodalmárok, zenészek, színészek és táncosok egy részének új lét- és alkotóteret kellett keresnie. A kitűnő szervezői képességgel bíró Rodolphe Salis, egykori bűvész és festőművész a Montmartre-on, a Boulevard de Rochechouart 84. szám alatt bérelt két helyiségből álló kocsmát, amelyet Chat Noirnak nevezett el. Itt debütált a mai értelemben vett kabaré intézménye 1881. november 18-án.

Egy, alkotásaikkal és produkcióikkal addig csak egymást szórakoztató, párizsi írókból, képzőművészekből, zenészekből és színészekből álló baráti kör tagjai álltak ki a nyilvánosság elé – versekkel, dalokkal, színpadi rögtönzésekkel, képzőművészeti kiállításokkal. A kabaréhoz később szervesen hozzátartozó, előre megírt jelenetek, bohózatok ekkor még nem kaptak helyet a műsorban. A fellépők között voltak műkedvelők, de neves művészek is megfordultak a kortárs grafikákkal és festményekkel díszített falak között. A törzsvendégek közé tartozott a képzőművészek közül Edgar Degas, Édouard Manet, Camille Pissarro, Henri de Toulouse-Lautrec, az írókat – mások mellett – Alexandre Dumas, Victor Hugo és Émile Zola képviselte, a kórust – bádogvillával – Claude Debussy dirigálta.⁹⁹

A Chat Noir sikeréhez – az újdonság ereje és a szórakoztató műsorkínálat mellett – a tudatos arculatépítés is hozzájárult, amely már a hirdetéseknel is tetten érhető. Théophile Steinlen plakátjai könnyen bevésődhetek a kortársak tudatába: a különböző tartalmú hirdetményeken a névadó fekete macska, mint konstans vizuális jel, erőteljes képi reprezentációt biztosított a

⁹⁷ *Uo.*, 12.

⁹⁸ Ján L. Kalina, *A kabaré világa*, Gondolat, Budapest, 1968., 17.

⁹⁹ *Uo.*, 19.

vállalkozásnak, a játékos hatású, rajzolt betűk pedig az előadások legfontosabb információira hívták fel a szemlélő figyelmét.¹⁰⁰

Az intézményesülés programját Salis ezekkel a szavakkal hirdette meg:

„Az a szándékunk, hogy csípős gúnyal kommentáljuk a politikai eseményeket, segítsük az embereket, megmutatván nekik, hogy milyen ostobák; leszoktassuk a pesszimistákat a kétségbeesésről; feltárjuk a filiszterek előtt az élet napos oldalát; letépjük a képmutatókról az álarcot. Hogy ehhez az irodalmi szórakozáshoz anyagot szerezzünk, csúszunk-mászunk, settenkedünk és hallgatózunk, ahogy ezt a macskák teszik a háztetőkön.”¹⁰¹

Salis mondatai a belterjes művészkör helyett már nyitott, szókimondó előadásokat, társadalmi-politikai reflexivitást ígértek. A kitűzött célt változatos, összetett, a provokatív elemeket sem nélkülöző műsorstruktúrával és kötetlen, dialogikus jellegű, tartalmas vitává lényegülő előadásokkal igyekezett megvalósítani. Ez a szerzői-előadói közeg, illetve – főként a polgári réteg növekvő érdeklődése miatt – az egyre bővülő közönség a pályakezdő művészek számára is vonzóvá tette a kabarét, sokan tekintettek rá kiugrási lehetőségként.

De nemcsak a műértő és fizetőképes közönség, hanem a Montmartre alvilága is felfedezte a Chat Noir kabarét. A gyakori verekedések, zsebmetészek, összetűzések, erőszakos behatolási kísérletek miatt Salis – a prefektúra nyomásának is engedve – új helyszínt keresett kabaréjának.

A Chat Noir 1885-ben költözött a Rue Victor-Massé 12. szám alá. A versek, sanzonok és képzőművészeti bemutatók mellett új elemként épültek be a műsorstruktúrába – vélhetően japán hatásra, az akkoriban Franciaországban is divatosá váló papírkivágások után – Henri Rivière árnyjátékai. A korábbinál magasabb státuszú közönséget vonzott az új helyszín, a bővülő repertoár és a színpadias vendéglátás: a bejáratnál alabárdos portás köszöntötte szertartásosan, nevük hangos bejelentésével az érkezőket, míg odabent a pincérek az akadémikusok rokokó viseletében szolgálták fel az ételt és italt.¹⁰² Az ironikus gesztus eredményeként a kispolgárok a fontosság illúziójával lehettek gazdagabbak, miközben az arisztokratikus külsőségek élesen szembenálltak az előadások demokratikus, a régóta elfogadott társadalmi normákat is nevetségessé tevő tartalmával. Ez az ellentmondás már önmagában humorforrás lehetett a kabaréban dolgozók és a közönség soraiban ülő, kellően (ön)reflektív kívülállók számára egyaránt. Bergson a gesztusok komikumáról írva megállapítja,

¹⁰⁰ Képmelléklet: 1. ábra.

¹⁰¹ Kalina, *I. m.*, 18.

¹⁰² *Uo.*, 19.

hogy a napi divattól, az egyéni adottságoktól és az aktuális helyzettől eltérő öltözködés könnyen komikussá válhat. Úgy véli, „a szertartás ugyanaz a társadalom testén, mint az öltözet az egyén testén: ünnepélyességét annak köszönheti, hogy azonosul azzal a komoly tartalommal, amellyel a szokás egybekapcsolta, s mihelyt képzeletünk elkülöníti tartalmától, azonnal elveszíti ünnepélyességét.”¹⁰³ Így válhattak komikussá – a tartalom részeként – a Chat Noir külsőségei is.

Salis 1897-ben bekövetkezett halála a Chat Noir végét is jelentette. A művészek szétszéledtek, de akkorra már a kabaré intézménye város- és országszerte elterjedt. A Chat Noir inspirációjára egymás után megnyílt helyszínekről számot adni, vagy a francia kabaré további fejlődéstörténetét felvázolni – nem célja a dolgozatnak. Csupán egyetlen létesítményt emelek ki, amelyet a Chat Noir első, megüresedett helyén, a Quartier Latin diáknegyedében indított útjára Aristide Bruant, aki már Salis kabaréjának is népszerű költő-énekes volt, igazán azonban az általa igazgatott Le Mirliton keretei között valósíthatta meg Salisénál is szabadszájúbb és szabadabb szellemű művészeti, politikai programját.

Bruant kabaréjában a falakat apacsminták dekorálták, köztük cowboyként, csizmában, vörös mellényben, sállal a nyakában és kalappal a fején lépett be a kocsmába a tulajdonos, aki csendre intve közönségét, rendszerint üvöltve szólt a publikumhoz: „Fogjátok be a pofátokat, barmok, ha én akarok énekelni!”¹⁰⁴ A közönséget rendszeresen sértegette, ez azonban szerves eleme volt az előadásnak. Saját szerzésű dalaiban pedig Villon-t idéző, fanyar hangon énekelt Párizs alvilágáról és a feloldhatatlannak tűnő társadalmi különbségekről.

Bruant alakját is reprezentatív plakátsorozat őrzi: Toulouse-Lautrec profilból, fekete öltönyben, széles karimájú kalappal, nyakában piros sállal ábrázolja a kabaréköltőt. Rózsa Gyula a grafikáról írva megjegyzi: „Artistide Bruant öntudatos ajkára némi kegyetlenség rajzolódik.”¹⁰⁵ Ebben az értelmezésben a vizuális ábrázolás – a fennmaradt dokumentumok és tudósítások alapján – megfeleltethető az ábrázolt személy színpadi karakterének.¹⁰⁶

A párizsi kabaré mintát és viszonyítási alapot jelentett más európai szórakoztató létesítményeknek, a pesti kabarészínházak viszont inkább a német előadások ismeretében alakították ki saját profiljukat. Nagy Endre *A kabaré regényében* is ezt erősíti: „Francia cégére ellenére is német földről érkezett az hozzánk. Az eredeti francia kabaré, az, amelyet Salis alapított a Montmartre-on, a Chat Noir és a Quat’z Arts dalos lebuja nálunk csak a Párizs-járta

¹⁰³ Henri Bergson, *A nevetés*, Gondolat, Budapest, 1971, 75.

¹⁰⁴ Kalina, *I. m.*, 20.

¹⁰⁵ Rózsa Gyula, „Toulouse-Lautrec, a szocreál”, *Mozgó Világ*, 2003/6, 120.

¹⁰⁶ Képmelléklet: 2. ábra.

francia rajongók ködös visszaemlékezéseiben élt.”¹⁰⁷ A „Párizs-járta francia rajongók” sorából Ady Endrét kell feltétlenül megemlíteni. Hogy Ady valóban látott francia kabaré-előadást, bizonyítja Marchisiu Ottíliaának címzett, 1907. június 15-ére datált levele, amelyben Párizsból írja: „[...] hirtelenül úgy fordult a dolog, hogy ma este valami cabaret-be megyünk. Félek, hogy későn szabadulunk onnan. *De én mégis benézek a kis kávéházba.*”¹⁰⁸ A legfontosabb szervezők és az állandó szerzők többsége nem tartozott ebbe a körbe. Bár többé-kevésbé ismerték a párizsi kabarét, nem tekintették mintának. A hazai létesítményeket inkább inspiráló német kabaré létrejöttében ugyanakkor nem hagyható figyelmen kívül a közvetlen francia hatás.

II. A berlini kabaré

A német kabaré 1901 január 18-án, Berlinben született meg. Ekkor debütált Ernst van Wolzogen író és kritikus társulata, a Bunter Theater, alcíme szerint az Überbrett. Nietzsche *Übermensch* fogalmának reminiszcenciája ironikus gesztusként rögzíti, hogy az új intézményforma tartalmában és stílusában egyaránt meg akarja haladni a német színpadi szórakoztatást korábban reprezentáló *brettlit*.¹⁰⁹

Eredete a középkori farsangi játékokig nyúlik vissza, amelyeknek *Ansagereit* a későbbi konferansziék elődeinek tekinthetjük, a parasztruhába öltözött *Hanswurstok* pedig a kor visszásságaira világítottak rá rögtönzött, vaskos tréfáikkal. Ezt a hagyományt újította meg – már a párizsi kabaré ismeretében – a Bunter Theater. Wolzogen a német irodalmi kabaré megteremtését ambicionálta, amelyhez megnyerte Otto Julius Bierbaum és Frank Wedekind írókat munkatársul. Paródiák és egyfelvonásos vígjátékok mellett dalokat és verseket is rendszeresen hallhatott a közönség a 650 férőhelyes színházteremben. Egy alkalommal Henrik Ibsen is vendége volt a kabarénak, ahol ifjúkori költeményét szavalhatta el.¹¹⁰

A Bunter Theater előadásainak légköre nagymértékben különbözött a párizsi kabarék klubhangulatától, részben az eltérő térhasználat miatt, előbbiekkal ellentétben ugyanis ezek nem kocsmai vagy kávéházi, hanem színháztermi előadások voltak, részben pedig a közönség más irányú elváráshorizontja okán. Wolzogen számára kihívást jelentett, hogy a Párizsból adaptált mintát a könnyedebb tónusra nyitott, az öngúnyt sem nélkülöző francia helyett a

¹⁰⁷ Nagy Endre, *A kabaré regénye*, Nyugat, 1935, 9.

¹⁰⁸ Vítályos László (szerk.), *Ady Endre levelezése I. 1896-1907*, Argumentum, Budapest, 1998, 219.

¹⁰⁹ A német *Brett* főnév elsődlegesen táblát, deszkát, pallót jelöl, az ebből képzett *Brettli* szó ezeknek kicsinyítő becézése, amely a szemantikai bővülés során a szórakoztató bohózatok általános megnevezésévé vált.

¹¹⁰ Kalina, *I. m.*, 66-67.

kevésbé felszabadult, inkább kontemplatív dominanciájú német értelmiség elvárásaihoz igazítsa.

A Buntés Theater működése nem volt ismeretlen a budapesti közönség előtt. A *Budapesti Hírlap* 1901. május 3-án számol be arról, hogy a Somossy-mulatóban „a berlini szecessziós variete-t” láthatták és hallhatták a jelenlévők.

„A szereplők a híres Überbrettl tagjai, a legfiatalabb berlini mulatóhelyé, ahol a párisi montmartre-beli művészkocsmák mintájára apró ötletek, merészebb poémák szóban és énekekben, egyfelvonásosok és dialógok a műsor alkotó részei, a különbség a párisi cabaret és az Überbrettl közt csak az, hogy míg az előbbieken többnyire a szerző egyúttal az előadó is, itt csupa hivatásos színész és színésznő szerepel. Ma néhány bájos kettőst, ügyes recitálást és egy csomó tréfás confréance-ot adtak elő. Eljátszották közben nagyon jól Csehov pompás tréfáját, A medvé-t, amely a Nemzeti Színház-ban is színrekerült s végül két kacagtató ötletet a színpad és a nézőtér világából. A két utóbbit Reinhardt Miksa, az ismert berlini színész írta. A műsor egyéb részeiben a rendes orfeumi számok szórakoztatnak.”¹¹¹

A rövid tudósítás nem tér ki a produkció fogadtatására, csupán a „kacagtató” melléknév utalhat áttételesen a befogadói visszajelzésre. A német színészek anyanyelvi közegben léphettek pódiumra, hiszen az akkor már Fővárosi Orfeum néven működő vendéglátóhely közönsége részben német, részben a németet jól értő és beszélő magyar vagy más nemzetiségű polgárokból tevődött össze. A tudósításban említett „rendes orfeumi számok” is németül hangzottak el. A magyar nyelvű kabaré létrejöttéhez közvetlenül tehát nem járult hozzá ez az előadás, a kabaré műfaja iránti érdeklődés felkeltésére viszont alkalmas lehetett.

A kapcsolódási pontok szempontjából kétségkívül Zoltán Jenő szerepe a legfontosabb. A *Budapesti Hírlap* munkatársaként 1901-ben Berlinből tudósított a német főváros életéről. Kiküldetése során láthatta a Buntés Theater nyitóelőadását is. Az újság 1901. január 21-én röviden be is számol az eseményről, hangsúlyozva a párizsi kabaréval való hasonlóságot és kiemelve a jelenetek és zeneszámok művészi értékét.¹¹² Zoltán Jenő, hazatérése után, a Magyarországon addig csak szűk körben ismert színpadi forma hírhozójává, egyúttal lobbistájává is vált. Az ő szervező munkája nyomán, vezetésével lépett színre 1901 novemberében a Tarka Színpad néven bemutatkozó (és gyakran a „magyar überbrettliként”

¹¹¹ *Budapesti Hírlap*, 1901. május 3., 8.

¹¹² *Budapesti Hírlap*, 1901. január 21., 5.

emlegetett) első hazai kabarétársulat, amelynek már az elnevezése is a német kabaréhagyomány vállalásaként értelmezhető.¹¹³

Az Überbrettl mellett még egy intézményt kiemelhetünk, amely egyetemes jelentősége mellett a magyar szórakoztató kultúra szempontjából is figyelmet érdemel. A Magyarországról elszármazott szülők gyerekeként Ausztriában született színész és rendező, Max Reinhardt 1901-ben alapított kabarét az Unter den Linden, Schall und Rauch¹¹⁴ néven. Dalok, versek, irodalmi és színházi paródiák alkották az előadásokat, amelyek közelebb álltak a német irodalmi hagyományokhoz, mint a Bunter Theater inkább jelen idejű és populárisabb műsorstruktúrája.

Az irodalmi paródia és a humoros vígjáték volt a Schall und Rauch legfőbb erőssége. Budapesti előadásai utóbbi műfaj reprezentálta a társulatot. A vendégszereplésekre a Fővárosi Orfeum színpadán került sor 1902. június 17-e és 29-e között. A helyszín és az időpont egyaránt különös jelentőséggel bír, Zoltán Jenő ugyanis nem egészen egy évvel korábban, 1901. november 16-án ugyanezen a helyen indította el a Tarka Színpadot, amely 1902 nyarán – a Schall und Rauch vendégszereplésével egy időben – vidéken vendégszerepelt, őszől pedig már csak egy-egy magyar szám kerülhetett színre Budapesten. A Tarka Színpad utolsó rendes előadására 1902. április 14-én került sor, a Schall und Rauch tehát – néhány előadás erejéig – a magyar társulat helyébe lépve képviselte a kabarét a népszerű mulatóban. (Újabb egész estés, magyar nyelvű kabaré-előadásokra 1907-ig kellett várni.)

A *Pesti Napló* a Schall und Rauch estjének beharangozójában a német társulat műsorát „körülbelül” megfelelteti a Tarka Színpadéval.¹¹⁵ A hasonlat elfogadható abban az értelemben, hogy a Schall und Rauch kabaré-előadást hozott az orfeum színpadára, ennek a színházi formának pedig addig egyetlen magyar képviselője a Tarka Színpad volt, a stílus és a műsorstruktúra terén azonban lényegi eltérésekről beszélhetünk. A magyar kabaré műfajilag heterogénebb és populárisabb is volt a némethez képest. A bemutatkozó, június 17-ei vendéglőadást így összegezte a *Pesti Napló* kritikusa: „Mindegyik darab egy kis szatíra, amely vagy a nyárspolgári társaságnak szól, vagy a művészeti, irodalmi boszorkánykonyhába vet éles, nappali fényt. Ma ezeknek a daraboknak nem volt túlságos hatásuk.”¹¹⁶ A szerző részben az

¹¹³ A *Tarka Színpad* jelzős szerkezet a német *Bunter Theater* szabad fordítása.

¹¹⁴ Az elnevezés Goethe-allúzió: Faust mondja a költemény első részében: „Gefühl ist alles; / Name ist Schall und Rauch, / Umnebelnd Himmelsglut.” Kálnoky László műfordításában: „Minden csak érzés; / a név, hang, füst csupán, / elfojtja ég tüzét.”

¹¹⁵ *Pesti Napló*, 1902. június 5., 10.

¹¹⁶ *Pesti Napló*, 1902. június 18., 9.

intimitás érzetét ellehetetlenítő nagy teret, vagyis a külső körülményeket okolja ezért, emellett Latzkó Andor repertoáron szereplő darabját is hiányolja.

Utóbbi csorbát a június 19-ei előadás köszörülte ki, amikor színre került az említett szerző *A más felesége* című darabja, amely – a *Magyar Nemzet* tudósítása szerint – „erős drámai hatásával” aratott sikert az „elég szép számmal” összegyűlt közönség előtt.¹¹⁷ A *Budapesti Napló* ugyanerről az előadásról írva, szintén dicséri Latzkó művét, annak színpadi megjelenését viszont gyengének értékeli. A közönség ennek ellenére „lelkes tapsokkal” értékelte a produkciót, és az este további műsorszámait is derűltséggel, nevetéssel fogadta.¹¹⁸

A Sachall und Rauch fogadtatása tehát, ha nem is egyöntetűen, de döntően pozitív volt – ellentétben a Tarka Színpaddal. Ebből azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a századfordulón még – nemzetiségtől függetlenül – németül akart mulatni a könnyedebb szórakozást kereső pesti közönség, miközben a magyar nyelvű kultúrafogyasztás már az előző században általánossá vált a főváros művészetkedvelő polgárainak körében.

III. Közép- és kelet-európai kabarék

A kabaré intézménye a 20. század első évtizedeiben Európa-szerte elterjedt. A közös vonások mellett szembetűnőek a különbségek egyes országok, illetve régiók kabarékultúrája között. Az eltérő történelmi tapasztalatok, társadalmi berendezkedések és kulturális kódrendszerek a hagyományos drámai és zenés színházak lokális különbözőségeihez képest is szignifikánsabban jelentkeztek a kabarészínházak körében.

Szembetűnő különbségeket fedezhetünk fel a politikai színezetben. A radikális baloldaliságtól a polgári szabadelvűségig és a nemzeti konzervatizmusig többféle irányzat érvényesült a kabaré történetének első évtizedeiben. A pesti kabaré általánosságban visszafogottabb volt mind párizsinál, mind berlininél. Míg Budapesten a politikai megnyilvánulások megmaradtak a humoros kiszólások, paródiák és a közönséggel való összekacsintás szintjén, az egész rendszer helyett egyes személyeket vagy a hétköznapi embert is érintő jelenségeket célozva, addig Párizsban és Berlinben radikálisabban bírálták a hatalmon lévőket és az általuk uralt rendszert, programot is hirdetve velük szemben. Nyugat-Európában például a homoszexualitás sem számított tabunak: a Chat Noir-ban már 1891-ben bemutattak egy leszbikus jelenetet is magában foglaló darabot: Maurice Donnay *Ailleurs* című színpadi revüjét, az 1920-as évektől pedig Berlinben is gyakori téma lett az azonos neműek

¹¹⁷ *Magyar Nemzet*, 1902. június 20., 11.

¹¹⁸ *Budapesti Napló*, 1902. június 19., 8.

kapcsolata.¹¹⁹ Magyarországon ez a téma tabunak számított. A női ruhát viselő férfi vagy a férfinak öltözött nő megjelenése egyszerű humorforrásként hatott a nyilvános előadásokban, mindenféle identitásjel vagy szexuális töltet nélkül.

A budapesti kabaré-előadások visszafogottságában szerepe volt az egyre erősödő cenzúrának is, de a legfontosabb szerzők és előadók többségétől eleve távol állt a felforgató szándék. Elismert alkotóként, művészként bőven volt vesztenivalójuk.

Formai és stilisztikai különbségekről is beszélhetünk. A pesti kabaréból hiányoztak az avantgárd irányzatok. Míg a magyar fővárosban Ady szimbolizmusának elfogadása is fontos lépésnek tekinthető a konzervatív ízlésű közönség részéről, Párizsban és Berlinben teret kaptak az avantgárd művészek is. Az árnyjátékok, báb- és pantomimprodukciók is hiányoztak a pesti kabaré műsorából, más európai helyszínekhez viszonyítva ugyanakkor nagyobb hangsúlyt kapott a zene és a minőségi irodalom. Körner András, összehasonlítva az egyes országok kabaréit, arra a megállapításra jut, hogy a magyar költők külföldi társaiknál magasabb arányban vettek részt szerzőként a kabaréban.¹²⁰ A résztvevők között pedig a kortárs irodalom első vonalába tartozó alkotókat is nagy számban találhatunk.

A hasonlóságok és különbségek számbavétele elsősorban a fentebb ismertetett párizsi és berlini kabaréhelyszínekkel releváns, részben azok jelentősége, részben a pesti kabaréra gyakorolt hatásuk miatt. Néhány bekezdés erejéig azonban – továbbra is az összehasonlítás szándékával – érdemes felidézni a közép-kelet-európai régió kabarékultúráját is.

Az első bécsi kabaré-kísérlet Felix Salten nevéhez fűződik: a pesti születésű, akkor még csak szűk körben ismert író 1901-ben alapította a Jung Wiener Theater elnevezésű irodalmi kabarét, amely – akárcsak a szintén 1901-ben szerveződött Tarka Színpad – rövid ideig működött, komolyabb közönségsiker és sajtóvisszhang nélkül. A korabeli magyar sajtóban mindössze egy említést találhatjuk: a *Pesti Hírlap* hatsoros rövidhíre ifjabb Johann Strauss hagyatékából előkerült keringőjének november 16-ai ősbemutatóját harangozza be. Az esemény egyúttal a Jung Wiener Theater megnyitó ünnepsége is volt.¹²¹

Több évig tartó útkeresés után – megint csak hasonlóan a pestihez – az évtized második felében, külső hatásra bontakozott ki a bécsi kabaré. Az 1907-ben megnyílt Fledermaus francia nemzetiségű művészeti vezetői, a konferanszié szerepét is betöltő Marc Henry és Marya Delvard szonézékes, dizőz Münchenből hozták tapasztalataikat, ahol az 1901-től 1903-ig működő Die Elf Scharfrichter kabarészínház alapítói voltak. Innen vezetett az útjuk Bécsbe,

¹¹⁹ Körner András, *Költők a kabaréban: Pesti kabarédalok a 20. század elején*, Corvina, Budapest, 2019, 43-45.

¹²⁰ *Uo.*, 74.

¹²¹ *Pesti Hírlap*, 1901. november 15., 9.

ahol létrehozták a mindössze egy hónapig, 1907 márciusa és áprilisa között működő Cabaret Nachtlichtot. Ezt követően kerültek a Fledermaushoz. Bécsben francia sanzonokat énekeltek népi kosztümökben, a breton melódiák mellett pedig teret adtak Alfred Polgar, Peter Altenberg és Ludwig Thoma tárcáinak, bohózatainak, paródiáinak is. A műhelyhez kapcsolódó szerzők és előadók ősbemutatói mellett külföldi átvételek is színesítették a műsort, így például Berlinből Reinhardt *Rendezői vizsga* című darabját, Párizsból pedig Rivière árnyjátékait emelték be az előadásokba.¹²²

A Fledermaus egyenletlenségében, felismerhető stílusjegyek hiányában is meghatározó helyszíne volt a bécsi kabarének, amely már a budapesti köztudatot is elérte. A magyar nyelvű sajtó gyakran és elismerően szemlélte bécsi előadásait, emellett budapesti vendégszereplésről is tudunk: a bécsi társulat 1910 májusában több alkalommal is fellépett a Royal Orfeumban. A *Pesti Napló* beszámolója szerint már az első este, május 2-án „nagy ünnepléssel fogadta a legelőkelőbb budapesti közönség” a dalokat, bohózatokat és akrobatamutatványokat. Az újság arra is felhívja az olvasók figyelmét, hogy érdemes elővételben megvásárolniuk belépőjegyeiket a Royal Orfeum pénztáránál.¹²³

A Fledermaus 1913-ig működött. Ekkor már két éve szórakoztatta a bécsi közönséget Karl Farkas és Fritz Grünbaum sörkabaréja, a Simpl. Farkas és Grünbaum új formával gazdagították a kabarét: a kettős konferálással. Kalina kutatásai szerint: „Ez a konferansz, a valóságos és színlelt rögtönzésekkel, az aktuális témák körül forgó kölcsönös replikák pergőtüzével, lázba hozza a nézőket.”¹²⁴ A Simpl az első világháború után vált igazán meghatározó szórakoztató és kulturális térré az osztrák fővárosban.

A prágai kabaré története, a népszerű dalszövegek hagyományából kinőve, 1910-ben a Vencel téri Lucerna-palota megnyitásával vette kezdetét. A többfunkciós épület és a benne működő kabaré tulajdonosa Václav Havel (a későbbi csehszlovák, majd cseh köztársasági elnök, Václav Havel nagyapja) volt. A Lucerna politikamentes, szórakoztató műsort kínált a közönségnek cseh és német nyelven. Ismert cseh színészek és énekesek tűntek fel színpadán, művészeti és társadalmi jelentőségét ennek ellenére többen megkérdőjelezték. Franz Kafka is megjegyezte: „Csodálkozok, hogy nem tudja felidézni a *Lucerna* működésének értelmét? Ennek csak örülhet.”¹²⁵

¹²² Kalina, *I. m.*, 121.

¹²³ *Pesti Napló*, 1910. május 3., 12.

¹²⁴ Kalina, *I. m.*, 122.

¹²⁵ *Uo.*, 266-267.

A háború előtti években több új kabaré létesült a cseh fővárosban, rendszerint mulatóként is funkcionáló kávéházakban. Ezek közül az 1911-ben alapított Montmartre volt a legjelentősebb. Estjein Jaroslav Hašek rögtönzött konferanszait, emellett táncos produkciókat és kuplékat lehetett látni-hallani.¹²⁶ A cseh kabaré teljes kibontakozására azonban csak az első világháború után került sor.

Lengyel kabaréről 1905-től beszélhetünk. A század kezdetén Krakkó volt a lengyel kulturális élet központja: a város vonzotta a művészeket és a művészetek kedvelőit. A kávéházak is népszerűek voltak az értelmiség körében, különösen a Michalik kávéház, a krakkói színészek, írók és képzőművészek törzshelye. Közéjük tartozott az író Jan August Kisielewski is, akire párizsi tartózkodása idején nagy hatással voltak az ottani kabarék. Ő és pályatársa, Tadeusz Boy-Żeleński indította útjára ebben a kávéházban, október 7-én a Zielony Balónik nevű kabarét. Az elnevezés a belépés feltételeként a bejáratnál megvásárolható zöld színű, madzaggal kötözött léggömbökről ragadt rá az intézményre.¹²⁷

A Zielony Balónik estjei a párizsi ösformulát honosították meg: a jelenlévő színészek, írók, zenészek és képzőművészek heti rendszerességgel egymásnak mutatták be saját műveiket, illetve interpretációikat. Ők, továbbá meghívott tisztelőik és barátaik alkották a közönséget is. Az előadások helyszíne a Jama Michalika boltíves helyisége volt, ahol a falakat – ugyancsak párizsi mintára – kortárs festmények, grafikák és karikatúrák díszítették. A Zielony Balónik lényegében mindvégig, 1915-ös megszűnéséig meghívásos alapon működött. A homogén összetételű közönség tematikai behatároltságot eredményezett: az hangzott el, amit a résztvevők hallani szerettek volna, és olyan formában, amely mindnyájuk számára elfogadható volt. Az arisztokrácia, a politikusok, a konzervatív és akadémikus művészet hazafias alapon történő bírálata a zártkörű kabaré elitista, improvizatív jellege miatt nem tudott jelentős társadalmi hatást elérni.¹²⁸

A Párizsból adaptált kabaréműfajok mellett lokálisan jellegzetes műsorelemek voltak a *szopkák*. Az eredetileg vallásos témájú bábelőadások Jézus betlehemi születéstörténetét dramatizálták faragott figurák segítségével. A Zielony Balónik szopkái a bibliai szereplők és a betlehemi események helyébe a krakkói közélet figuráit és az ő viselt dolgaikat helyezték.¹²⁹ Erre az előadásformára más európai kabarékból nem ismerünk példát.

¹²⁶ *Uo.*, 267.

¹²⁷ *Uo.*, 206.

¹²⁸ *Uo.*, 207.

¹²⁹ Nánay Fanni, „A Zöld Léggömbtől a Morális Nyugtalanságig”, *Világszínház*, 2002/1., 17.

A Zielony Balónik konkurenciájaként jelentkezett 1906-ban a Figliki kabaré, amely – a vetélytárs műsoraiból hiányzó – egyfelvonásos színdarabokat helyezte a középpontba. A siker az erős konkurencia és a minőségi színészgárda hiányából fakadóan elmaradt, ezért az alapító, Arnold Szyfman 1907-ben Varsóba tette át székhelyét, ahol Momus néven indította újra a kabarét, immár több sikerrel. Az előadások éjfélkor, a színházi bemutatókat követően kezdődtek. Énekes számok és bohózatok alkották a műsorok gerincét. 1910 után, amikor Szyfman kiszállt a vállalkozásból, a közönség elfordult a Momustól, újabb jelentős kabaré pedig a húszas évekig nem indult Lengyelországban.¹³⁰

Ha a cseh és a lengyel kabaré 1914-ig tartó fejlődési ívét a magyarral összevetjük, a különbségek jelentősebbnek tűnnek a hasonlóságoknál. A korabeli magyar sajtó figyelmét nem keltette fel egyik szláv kabaréhelyszín sem, és vélhetően a közönségét sem. A pesti kabarészínpadok műsorstruktúrája, a bennük elhangzó számok formai és tartalmi szempontból egyaránt konzervatívabbak a cseh és még inkább a lengyel kabaré-összeállításoknál. Szembetűnő különbség az is, hogy míg a cseh és a lengyel kabarészínházakban hangsúlyosan jelen volt a nemzeti identitás kérdése, addig a pesti kabaréban Budapest hétköznapi élete és a hazai közélet aktuális eseményei jelentették a lokális színezetet. A nemzet mint közösség és fogalom sem eszményként, sem célpontként nem volt jellemző témája a magyar kabarénak.

A bécsi és a budapesti kabaré fejlődéstörténete párhuzamos volt. 1914-ig jelentős kölcsönhatásról nem beszélhetünk, de a földrajzi közelségből fakadóan feltételezhetjük, hogy a közönség összetételében, más európai helyszínekhez viszonyítva, nagyobb volt az átfedés. A *kabaré regényében* Nagy Endre is úgy vélekedik, hogy Budapestre bécsi közvetítéssel, „megfelelően redukált igényekkel” jutott el a német kabaré.¹³¹ A szerző itt nem az első pesti kabaréként jelentkező Tarka Színpadra, hanem a hat évvel később, 1907-ben indult Fővárosi Cabaret Bonbonnière-re céloz. Bár ennek tulajdonosa, Kondor Ernő Párizsból hazatérve, vélhetően ottani élményei hatására alapított kabarét Budapesten, tény azonban, hogy a Bonbonnière kevesebb rokonságot mutat a párizsi kabaréval, mint akár a berlinivel, akár a bécsivel. Nagy Endre megállapítását tehát – a koronatanú narratívájaként – tartalmi és formai szempontból egyaránt helytállónak ítélnéljük, a Bonbonnière alapítására irányuló közvetlen (pozitív vagy negatív) inspiráció Párizsból (is) eredhetett. A későbbi budapesti kabarészínházak létrehozását pedig elsősorban a hazai előzmények inspirálták.

¹³⁰ Kalina, *I. m.*, 208-210.

¹³¹ Nagy, *I. m.*, 9-10.

A PESTI KABARÉ ELŐZMÉNYEI

A pesti kabarének nemcsak külföldi mintái, hanem hazai előzményei is voltak. Ezek közül legfontosabbak a műsoros kávéházak, illetve az orfeumok. Itt is csak vázlatos összefoglalásra van lehetőségünk, az előadásformák lényegére, és a főtémához, vagyis a kabaréhoz való kapcsolódásukra fókuszálva.

I. Műsoros kávéház

A pesti kabaré a színházi kultúra sajátos mellékágaként teljesedett ki, eredete mégis a kávéházi kultúrában keresendő.

Magyarországon a hódoltság idején, török szokásként terjedt el a kávéfogyasztás, a magyar népesség azonban csak később, a 17. század végén vette át ezt a szokást, amikor diplomaták, katonatisztek és európai egyetemeken tanuló diákok már nyugati divatként hozták hírét.¹³² Budán korábban is működtek török kávéházak, de ezek nem tekinthetők az 1686-os felszabadítást követően elterjedt polgári kávéházak elődeinek. Az első ismert pesti kávéház 1714-ben a Molnár és a Havas utca sarkán nyílt meg: bizonyos rác nemzetiségű Blázsó működtette az üzletet.¹³³ A következő adat 1729-ből való, ekkor már három, 1792-ben pedig 18 kávéház üzemelt Pesten. 1848-ban a Pilvax a 34 fővárosi kávéház egyikeként került be a történelmi emlékezetbe, majd 1881-ig 169-re nőtt a számuk.¹³⁴ Ezek az adatok egyszerre magyarázhatóak a népesség nagyarányú növekedésével, a pesti polgárság erősödésével, valamint a kávéfogyasztás divattá, később mindennapos rutinná válásával.

A 19. és 20. században a kávéházak az európai nagyvárosok jellegzetes terei voltak, átmenetet képezve „a magánélet intimitása és a nagyvárosi tömegélet között.”¹³⁵ Formális vagy informális beszélgetések, eszmei és művészeti viták állandó helyszíneiként szolgáltak, lehetőséget biztosítva a magányos újságolvasásra és az egyéni alkotómunkára is.

„Pest a kávéházak városa” – hangoztatja Szép Ernő *A kávéházi ember* című kuplészövege is, amelyet – Hetényi-Heidelberg Albert megzenésítésében – 1910. április 9-én tűzött műsorra a Budapesti Cabaret Bonbonnière. Az első személyű narrátor, az egész napjukat kávéházban töltő emberek prototípusaként – egyebek mellett – így vall kávéház-függőségéről:

¹³² Saly Noémi, „Képmás, más kép, másképp a kávéházi”, *Korunk*, 2003/5, 5.

¹³³ Zeke Gyula, „Bécs és Budapest. A fővárosok kávéházi kultúrája a fénykor évtizedeiben”, *Korunk*, 2003/5, 44.

¹³⁴ Saly, *I. m.*, 6.

¹³⁵ Gyáni Gábor, *Az utca és a szalon. Társadalmi térhasználat Budapesten, 1870–1940*, Új Mandátum, Budapest, 1998, 85.

„Abbázia, New-York, Balaton,
Magyar Világ, Upor, Emke, Lidó,
Tibennetek él a pesti nép,
A keresztény éppúgy mint a zsidó.
Belétek vagyok bezárva,
Bezárva, én árva,
Eledelem, szivar, újság,
Két tojás pohárba.
Kávé habbal, nekem egyéb nem kell,
Én vagyok a kávéházi,
Kávéházi ember.”¹³⁶

A kávéházak szervesen hozzátartoztak a világvárossá növekedett Budapest városképéhez és szociális életéhez. Közönségüket leginkább a polgári középosztály alkotta, de a heterogén összetételű polgárság minden rétege képviseltette magát – inkább elkülönülve, mint vegyülve. Gerő Ödön (Viharos álnéven) 1891-ben kiadott városi szociográfiájában írta:

„Budapest a kávéházak városa; aki a város képét festeni akarja, fesse le a kávéházait. A Lipótvárosban a fakereskedőknek, a nagykereskedőknek, az ügyvédeknek, a tisztéknek, a Terézvárosban az ügynököknek, az orfeumok művészeinek, az ékszerészeknek, a házasságközvetítőknek, a nyárspolgároknak külön-külön kávéházaik vannak, a belváros sem szűkölködik kávéházak nélkül, csakhogy itt a kávéstermek történelmi és irodalmiak.”¹³⁷

A kortárs szociográfus idézett sorai a budapesti kávéházi élet párhuzamos sokszínűségét bizonyítják – az egyes városrészek, illetve kávéházak viszonylagos homogenitása mellett. Az utca minden társadalmi réteget befogadó demokratizmusától eltérően, a belvárosi kávéházak ugyanúgy szociális alapon szűrték vendégkörüket, mint a külvárosi, jellemzően munkások által látogatott kocsmák. A kávéházakat emellett férfidominancia is jellemezte: a századfordulóig – a korabeli szokásjog szerint – nők csak férfi kíséretében léphettek be, és az alkalmazotti kör is kizárólag férfiakból állhatott. A korabeli patriarchális szemléletmódot jól illusztrálja Gerő

¹³⁶ Szép Ernő, „A kávéházi ember”, Uő., *Kabaret-dalok*, 25.

¹³⁷ Viharos [Gerő Ödön], *Az én fővárosom*, Révai testvérek kiadása, Budapest, 1891, 81.

Ödön megjegyzése: „A kávéház fölkeresése az otthon sivárságát jelenti. Az otthon templom, melynek a nő a főpapja. [...] A férfi mindenkivel érintkezhetik, a nő csak azzal, akivel érintkezni a hivatása megengedi.”¹³⁸ A változás első lépései a „hölgytermek” és a „hölgyórák” voltak, ahol és amikor férfi kíséret nélkül is tartózkodhattak nők. Általában csoportokban érkeztek, szalonhangulatot teremtve a kávéházi térben.¹³⁹

A vendéglátóhelyek, kávéházak milióijének természetes része volt az élőzene. A *Zenelap* 1896. december 25-én számol be arról a rendőrségi adatgyűjtésről, amely belügyminiszteri utasításra készült a Budapesten működő zenekarokról. A kutatás szerint kávéházakban, éttermekben, szállodákban összesen 110 cigányzenekar működött 997 taggal, 32 „polgári” zenekarban 216 fő zenélt, a „hölgyzenekarok” száma 21, amely 154 női zenészből állt össze. A kimutatás még 11 zongoristát és 22 szerb tamburás zenekart említ, összességében így tehát a millennium évében körülbelül 2000 „népzenész” működött a fővárosban.¹⁴⁰ A kávéházak tehát a városi társadalom jelentős rétegének szociális térként, egy létszámában kisebb, de lakosságárányosan mégis tekintélyes számú csoportjának pedig szociális hálóként szolgáltak ebben az időszakban.

Az eltérő egyediségek mellett volt néhány általános, a bécsi mintát követő jellemzője a budapesti kávéházak belső kialakításának. Sármány Ilona és Juhász Gyula kutatásai szerint a Monarchia első évtizedeiben klasszicista vagy biedermeier stílusjegyeket mutattak, és alapvetően praktikus, puritán szemléletet tükröztek a kávéházak. Az 1870-es évek végéig a vendégek kényelmét rendszerint thonet székek, illetve a fal mentén elhelyezkedő bőr- vagy plüsspamlagok szolgálták. A nyitottságot hangsúlyozták a nagyméretű üveglablakok, a márványasztalok pedig, az elegancia igénye mellett, a könnyű tisztíthatósággal gyakorlati célt is szolgáltak. Ilyen vendéglátóhelyek voltak a Kávéforrás a pesti Fürdő utcában vagy a Váci utcai Magyar Korona.¹⁴¹

Az 1880-as évektől sorra nyíltak a korábbiaknál exkluzívabb, fényűzőbb kialakítású vendéglátóhelyek. A Múzeum (1885), a Centrál (1887), az Abbázia (1888) és a New York (1894) megnyitásával a historizáló eklektika került előtérbe.

„A helyiségek többnyire fényűző palotatermeket mímeltek, a túlszűfolt, aranyozott, festett gipsz-stukkó mennyezetekről nagy rézcsillárok függtek, az oszlopokat, a pilléreket

¹³⁸ *Uo.*, 46.

¹³⁹ Varga Éva, „Hölgyközönség a pesti kávéházakban”, *Budapesti Negyed*, 1996/2-3, 86-87.

¹⁴⁰ *Zenelap*, 1896. december 25., 10.

¹⁴¹ Sármány Ilona, Juhász Gyula, „Amit a századforduló kávéházainak berendezéseiről tudunk”, *Budapesti Negyed*, 1996/2-3, 243.

és a falakat műmárvány borította, vagy óriási tükrök, melyekben többszörösen visszaverődtek a csillárok és a falikarok fényei, megsokszorozódott, kitágult a tér. [...] Rendszerint súlyos, vörös, vagy barna, vagy zöld bársonyfüggönyök, s bőr vagy plüss pamlagok emelték a kávéházi pompát, és valódi vagy műpálmák egészítették ki a berendezést. A sötét, de meleg színek domináltak, és az aranyló csillogás.”¹⁴²

Hasonlatosak voltak az arisztokrata szalonokhoz – a továbbra is jellemző üvegfalakat leszámítva. A polgárság társadalmi elité válásának igényét tükrözték a díszes kávéházi enteriőrök. A legelegánsabbak nem mindenki számára voltak megfizethetőek, a szociális alapú szelekció ezáltal identitás erősítő tényező is lehetett, emellett a műveltség és a tájékozottság beavató tereiként is értelmezhetőek voltak a szabad újságolvasást lehetővé tevő és művészek sokaságának törzsasztalt (de szükség esetén papírt, tollat és tintát is) biztosító kávéházak.

Az említettek mellett kevésbé előkelő, mulató jellegű, műsoros kávéházak¹⁴³ is működtek Budapesten, leginkább a VI., VII. és VIII. kerület zsidók által sűrűn lakott részein. Ennek a három kerületnek az összlakossága 1891-ben a 75.000 főt közelítette, háromnegyedük zsidó vallású. Központi lakó-, illetve munkaterületük a Király utca volt. Itt épített házat 1756-ban Orczy József báró is, akinek halála után özvegye 140 lakást és 37 raktárt adott bérbe az ingatlanból. A bérlők többsége Óbudáról áttelepült zsidó kereskedő volt, akik II. József 1781-ben kiadott türelmi rendeletét követően sorban nyitották boltjaikat, vendéglőiket, mikvéiket, imaházaikat. Cipőt, ruhát, hangszert, könyvet és élelmiszert is lehetett itt kapni. A nagyobb vállalkozásokat egyedi grafikával díszített számolócédulák is népszerűsítették.¹⁴⁴

A Király utcában és környékén élő zsidó lakosság mind külső megjelenésében, mind szokásaiban, mind pedig nyelvhasználatában elkülönült a keresztény vallásúaktól. Többnyire jiddis és német nyelven beszéltek, társadalmi rangjukat tekintve kispolgárok voltak, foglalkozásuk szerint kiskereskedők, kisiparosok, alacsony beosztású hivatalnokok. A környék kávéházai az ő törzshelyeikként üzemeltek, a tulajdonosi, szerzői és előadói kört is jellemzően zsidók alkották. Konrád Miklós az érintett városrész hivatalos és fekete kereskedelmét felidézve írja: „A házak előtt kis pultokon vallásos tartalmú röpiratokat és imakönyveket kínáltak, a divatáruboltok, szövetraktárak, kóser vendéglők és neológ, illetve ortodox mészárszékek között

¹⁴² *Uo.*, 246.

¹⁴³ A szakirodalomban a *zenés kávéház* megjelöléssel is találkozhatunk, mivel azonban nem, vagy nem feltétlenül csak zenés számok hangzottak el ezeken a helyszíneken, helytállóbbnak tartom az általánosabb érvényű – bár kevésbé jó hangzású – *műsoros* jelzöt használni.

¹⁴⁴ Sebes Gábor, *Egy évszázad visszaköszön. Mit üzennek az egykori számolócédulák, számlák, levelek, képeslapok? 1840–1940*, Üveghegy, Százhalombatta, 2022, 78-81.

a vitrinekben híres rabbik fametszetű arcképei, imaszíjak és imaköpenyek, zsidó adomák gyűjteményei [...].”¹⁴⁵ Sajátos, vallási és etnikai alapú szubkultúra alakult ki a Király utcában, a szubkultúrának pedig az ott működő műsoros kávéházak is szerves részei voltak. Hírük többnyire negatív színezetben jutott el a kívülálló fővárosi lakossághoz. A *Pesti Hírlap* hasábjain Porzolt Kálmán (Zsolt szerzői álnéven) a „prostituó fészkeinek” nevezte „a zengerájokat, a café chantant-okat, a színelőadásokat tartó kávéházakat”. De nemcsak az erkölcsöket, hanem a színházakat is féltette, mert – meglátása szerint – ezek az intézmények elveszik tőlük a publikumot. A színházakat „magyarosító politikánk legerősebb fegyvereinek” tekinti, ezért Boda Dezsőt, Budapest rendőrfőkapitányát cselekvésre szólítja fel: „A színházak létesítésére meg kell könnyíteni az építési és játszási engedélyek föltételeit a fővárosnál is, a rendőrségnél is. Az irodalmat és művészetet nem szolgáló kávéházi és mulatói előadások föltételeit pedig szigorítani kell.”¹⁴⁶ A szerző, bár példaként nem említi, de gondolhatott a mulatóként is funkcionáló műsoros kávéházak közül a leghírhedtebbre is, amely *Blaue Katze*, vagyis – ahogy néha magyar fordításban emlegették – *Kék Macska* néven működött.

A Király utca 15. szám alatt 1852-ben, Pollack Ágost tervei alapján épült fel Szelényi József háromemeletes bérháza.¹⁴⁷ Ebben kapott helyet 1855-től a mulató, amely rövid időn belül a rendőrség és a sajtó figyelmét is felkeltette. A *Blaue Katze* falai között ugyanis köztudottan jelen volt a prostitúció, és az erőszak sem számított rendkívülinek. Erre Krúdy Gyula cikkében is találhatunk utalást: „Alig egy kartávolságnyira a Flóra-termek, az Újvilág, a *Blaue Katze* ideje, amikor az éjjeli nők miatt véres verekedések jelentették a hajnal közelgését.”¹⁴⁸ Az eredeti formájában 1920-ig üzemelő *Blaue Katze* korabeli sajtórepresentációja szinte kizárólag negatív színezetű. A rövidebb-hosszabb beszámolók és példaként való említések mellett vicceket is találhatunk a sajtószemle során. Az *Üstökös* 1888. április 8-ai számában *Blaue Katze*¹⁴⁹ címen jelent meg ez a vicc:

„Ő nagysága unszolja a férjét, hogy vigye el a *Blaue Katze*-ba. A férj váltig iparkodik lebeszélni, de ő nagysága tántoríthatatlan, s végre el is mennek. Ugy tizenegy óra lehetett, ő nagysága eleget látott már, de meg a kellemetlen levegő és dohányfüst miatt rosszul kezdte magát érezni, s a hazamenést indítványozta. A férj uram persze egy szóval sem

¹⁴⁵ Konrád Miklós, „Orfeum és zsidó identitás Budapesten a századfordulón”, *Budapesti Negyed*, 2008/2, 352-353.

¹⁴⁶ Zsolt [Porzolt Kálmán], „Zengeráj kontra színház”, *Pesti Hírlap*, 1907. április 26., 8-9.

¹⁴⁷ Sárközi Mátyás, *A Király utcán végestelen-végig*, Kortárs, Budapest, 2006, 29-30.

¹⁴⁸ Krúdy Gyula, „Kapivári Kapy Miklós kalandjai Budapesten, a legszebb nők városában”, *Pesti Napló*, 1931. október 31., 39.

¹⁴⁹ Borz, „*Blaue Katze*”, *Az Üstökös*, 1888. április 8., 177.

marasztotta, örvendett, hogy simán folyt le a multság; siettek hát kifelé. Az első ott ácsorgó bérkocsiba ülnek s hajtának haza. Alig haladnak azonban néhány perczet, ő nagysága émelygést érez, megállítják a kocsit és... folytatják tovább az utat, de ismét csak meg kellett állani. Midőn harmadszor is jelentkezik a baj, a bérkocsis türelmét vesztvén oda szól a férj uramnak: »E was Euer gnaden! schmeisen wir den besoffenen Luder hinaus und holen mer einen anderen!«¹⁵⁰

Freud osztályozása szerint ezt a szöveget leginkább a tendenciózus, azon belül a leleplező vagy obszcén viccek közé sorolhatjuk, amelyekben a trágárság – az utalás technikájával – rendszerint egy nő ellen irányul, és szexuális töltete van. A viccmondó indítéka a megszégyenítő „lelepleződés” kiváltotta élvezet, amelyben – a működés alapfeltételeként – a vicc hallgatója (olvasója) szövetségesként áll mellette.¹⁵¹ Az idézett szövegben a 19. század végi pesti műsoros kávéházak több, már említett jellegzetessége is megmutatkozik: a multság sima folyása feletti öröm a verekedésekbe torkolló féktelenségről, a poén pedig a németnyelvűségről, egyúttal a nők alárendelt szerepéről tanúskodik. A humor forrása ez utóbbiból ered: az illem szerint férje társaságában, ugyanakkor ittas állapotban hazatérő asszony prostituáltként való azonosítása részben az asszony állapotából következő viselkedése, részben pedig a Blaue Katze híre vagy ismerete alapján fogalmazódhat meg az elbeszélőben és a vele együttműködő, a csattanót dekódoló és abban szórakozását lelő olvasóban.

A fenti vicc még azt is megerősíti, hogy a rossz hírű mulató magas társadalmi presztízsű vendégkört is magáénak tudhatott, a polgári rétegekből és az arisztokrácia köreiből egyaránt. Időnként megfordultak benne az Esterházy, a Festetics és a Károlyi család előkelőségei, sőt még a walesi herceg, a későbbi VII. Edward király is vendégeskedett itt, Tarján Vilmos állítása szerint ugyanis „tetszett neki egy szépség.”¹⁵²

A mulatozó közönséget túlnyomórészt német nyelvű kuplékkal, tréfás jelenetekkel, egyfelvonásos daljátékokkal szórakoztatták az alacsony színpadról, miközben a személyzet asztalról asztalra járt az italokkal a füstös vendégtérben. A rendszeres fellépők sorába tartozott Baumann Károly, aki jelenetekben szerepelt, és magyar nyelven énekelt kuplékat. 1885-ben, 14 éves korában napi 1 forint fizetségért szerződött le a Blaue Katze, új színnel gazdagítva a mulatóhely műsorát.¹⁵³ Baumann később meghatározó tagja lett a Fővárosi Orfeum

¹⁵⁰ A német nyelvű csattanó jelentése: Kegyelmed! dobjuk ki a részeg szukát, és vegyünk egy másikat!

¹⁵¹ Sigmund Freud, „A vicc és viszonya a tudattalanhoz”, Uő., *Esszék*, Gondolat, Budapest, 1982., 115-116.

¹⁵² Tarján Vilmos, *Pesti éjszaka*, Budapest, 1940, 45.

¹⁵³ Molnár Gál Péter, *A pesti mulatók*, Helikon, Budapest, 2001, 182.

társulatának, és fellépett az első pesti kabaré, az immár teljesen magyar nyelvű Tarka Színpad 1901. november 16-ai bemutatkozó estjén is, munkássága tehát jól reprezentálja a budapesti szórakoztatóipar átalakulását.

II. Orfeum

A Blaue Katze fentebb a műsoros kávéházak közé soroltatott, de rokonítható az orfeumokkal is. A *Magyar Színházművészeti Lexikon* is az első szervezett orfeumként hivatkozik rá.¹⁵⁴ Bár a határvonal a két szórakozóhely-típus között kevésbé éles, mint az orfeum és a későbbi kabaré között lesz, mégis el tudjuk különíteni őket. Az *orpheum* szó, amelynek etimológiája a görög mitológia varázshatalmú énekeséig, Orpheuszig vezet, németül ekkor vigadót, mulatót jelölt. A Blaue Katze is mulatóként működött, orfeumnak – meglátásom szerint – mégsem nevezhetjük, mert belső kialakítása, környezetének szubkulturális státusza és a benne elhangzó számok nívója is eltért a küllemükben elegánsabb, elhelyezkedésükben centrálisabb, műsorstruktúrájukban igényesebb orfeumoktól.

Hasonló átmenetként tárgyalhatunk a Neue Weltről is, amelyet a *Magyar Színházművészeti Lexikon* szintén orfeumnak titulál.¹⁵⁵ A Tüköry család Lipót körüti sörházának nagyméretű kerthelyiségét évi 3600 forintért 1865-ben vette bérbe Schottenhauer János, aki a bécsi Schwender Kolosseum mintájára létesített benne szórakozóhelyet. Énekszámok, táncos produkciók, rövid jelenetek kerültek itt színre, vegyes összetételű közönség előtt.¹⁵⁶ A Neue Welt sajtórepresentációja is többnyire negatív vagy ironikus tónusú. A *Fővárosi Lapok* rövidhírében is negatív árnyalatot kap az említése:

„Egy siléziai vásznas nőnek Pesten fióközlete van, s tavasszal hazájába utazván: üzletét 18 éves fiának vezetése alatt hagyta. De kecskére bízta a káposztát, mert a derék ifjú a »Neue Welt«-ben pazarlál el a bolt értékét, s pazarlása oly föltűnő volt, hogy a rendőrség letartóztatá, mint gyanús embert. Mivel azonban anyja nem vádolá, szabadon bocsáták. De e napokban az öreg asszony sírva ment a kapitánysághoz elpanaszolni, hogy fia feltörte egy ládáját s 300 írttal, vászonneműekkel s egy hitelkönyvvel megszökött. A rendőrség tehát nyomozza a reményteljes fiatal embert.”¹⁵⁷

¹⁵⁴ Székely György (főszerk.), *Magyar Színházművészeti Lexikon*, Akadémiai, Budapest, 1994, 572.

¹⁵⁵ *Uo.*

¹⁵⁶ Molnár Gál, *I. m.*, 74-75.

¹⁵⁷ *Fővárosi Lapok*, 1871. július 21., 767.

A *Magyar Színházművészeti Lexikon* vonatkozó szócikke megjegyzi: „Az orfeum kifejezés csak nálunk, Ausztriában és Csehországban ismert; egyébként Café Chantant, Varieté, Music Hall a neve.”¹⁵⁸ A felsorolt megnevezések valóban hasonló funkciójú, de – a kulturális különbözőségekből adódóan – tartalmukban, stílusukban mégis más jellegű intézményeket jelölnek, még ha a korabeli sajtóban gyakran szinonimaként használták is őket – kiegészülve egy jiddis jövevényszóval, a zengerájjal, amelyet műsoros kávéházakra és orfeumokra egyaránt alkalmaztak.

Az Osztrák–Magyar Monarchia területén működő orfeumokra mindenhol jellemző volt a németnyelvűség, illetve az, hogy a vendégek részéről az étel- és italfogyasztás szimultán történt az előadás „fogyasztásával”. A színpadon rendszerint kuplék, zenés színdarabok és artistamutatványok követték egymást. A *café chantant* ennek a szórakoztatási formának francia, a *variété* német, a *music hall* pedig angol rokona.

A budapesti orfeumok kialakulása, belső jellegzetességeik és nemzetközi viszonyrendszerük, a kortárs reflexiók és társadalmi hatások mélyebb feltárása külön kutatási témákat jelenthetnek irodalmi, történelmi és szociológiai területen egyaránt. Jelen dolgozat fő témájához közelítve, a pesti kabaré előzményeként elég csupán egyetlen intézményt kiemelni: a Fővárosi Orfeumot, amelyre egyszerre tekinthetünk az orfeumok magyarországi prototípusaként és a pesti kabaré „bölcsőjeként”.

Somossy Károly több fővárosi kávézót, éttermet és mulatót is működtetett, mielőtt belefogott legnagyobb vállalkozásába. 1893-ban megvásárolta Bródy Zsigmond Nagymező utca 17. szám alatti házát, majd ennek helyén a Fellner és Helmer építészirodával szecessziós stílusú mulatót építtetett, amely 1894-ben nyílt meg Első Fővárosi Orfeum néven. 1896-tól Somossy-mulatóként szerepelt a hirdetésekben, és így terjedt el a közbeszédben is.

Somossy orfeuma enteriőrjében és programkínálatában egyaránt magasabb minőséget képviselt a műsoros kávéháznál, de a konkurens orfeumok közül is kiemelkedett, az elnevezésében szereplő sorszámnevet tehát – utólag – minőségjelzőként is értelmezhetjük. Somossy Károly 1896. március 29-ei keltezésű, Palóczy Lipót főreáliskolai tanárnak és költőnek, az *Ezredéves kiállítási kalauz*¹⁵⁹ című kötet szerzőjének címzett levelében¹⁶⁰ – nyilvánvaló hirdetési célzattal – összefoglalja a legfontosabb tudnivalókat orfeumáról. A levélből kiderül, hogy a színházteremben 2500 személynek jut férőhely, és az előadások alatt

¹⁵⁸ Székely (főszerk.), *I. m.*, 572.

¹⁵⁹ Palóczy Lipót, *Ezredéves kiállítási kalauz*, Budapest, 1896.

¹⁶⁰ OSZK Kézirattár, 1934/72.

étkezni is lehet a „kitűnő” konyha kínálatából. Azt is elárulja, hogy a létesítmény, amelyet a főváros „legelőkelőbb és legelegánsabb” mulatóhelyének titulál, egymillió koronát meghaladó összegből lett felépítve és berendezve. A műsorpolitikáról szólva megemlíti, hogy „a legelső artisták” szerepelnek benne, emellett egyfelvonásos operettek is láthat-hallhat a közönség, a téli kertben pedig „Munczy Lajos herczeg Esterházy-féle udvari zenekara” hajnali 2 óráig játszik. Ez a levél arról tanúskodik, hogy Somossy Károly mulatója új szint és a korábbiaknál magasabb minőséget jelentett a hazai szórakoztatóiparban. Krúdy Gyula, aki maga is rendszeres vendége volt, 1925-ben a hely arisztokratikus züllöttségét hangsúlyozva emlékezett vissza a Somossy-mulatóban eltöltött estékre:

„Igazi úriember frakkban jelent meg itt (legelsősorban erre kellett Somossy úrnak megtanítani a várost), az olcsó szmokingot dehogyan is vette volna magára, aki gavallérnak akart látszani. Inkább az keltett feltűnést, ha az ezüstvödör, az esperesöves szivar, a keleti országok dohányneműi és a kábító leányzó hiányzott az asztal mellől. A virágáros asszony kérdés nélkül elhelyezte az asztalon a maga csokrát és a hölgynek üzleti kötelessége volt azt mellé tűzni. A pincérek megrendelés nélkül hozták a különböző ételneműeket, mint a vándorlegény álmában a dsinnek, – mert hiszen körülbelül mindenkinek ismerték az ízlését és az erszényét.”¹⁶¹

Krúdy azt is rögzíti, hogy a mulatóban fellépő művésznők „megközelíthetetlenek” voltak. A „kábító leányzóra” vonatkozó megjegyzése a Somossy-mulatóban is jelenlévő, a társasági életben való részvételre is alkalmas luxusprostituáltakra utal. Az orfeum és a műsoros kávéházak közötti különbség a prostitúció körítésében is megmutatkozott. A Somossy-mulató kéjhölgyei közül név szerint ismerjük a Mágna Elzaként elhíresült Turcsányi Emíliát, aki a jómódú bútorgyáros, Max Schmidt kitartottja lett, így gazdag úrinőként reprezentálhatta magát szűkebb és tágabb környezetében. 1914. június 9-én történt meggyilkolása¹⁶² hetekig kiemelt téma volt az írott sajtóban és ezáltal a közbeszédben is.

¹⁶¹ Krúdy Gyula, „A tegnapok ködlovagjai: Somossy, aki Pestet mulatni tanította”, *Világ*, 1925. május 17., 9.

¹⁶² A bűneset körülményeiről és a felderítés folyamatáról Nemes Sándor detektív főfelügyelő, a nyomozás egyik résztvevője részletes visszaemlékezésben számol be. Eszerint az áldozat holttestére két kocsi talált rá egy utazóládában a Margit-rakparton. A nyomok Turcsányi Emília házvezetőnőjéhez, Kóbor Rózsihoz vezettek, aki – mint később kiderült – szeretőjét, Nick Gusztávot bujtotta fel úrnője meggyilkolására. A döntő bizonyítékot a Nick Gusztáv alsónadrágjában megtalált, az áldozattól elrabolt ékszerek szolgáltatták. Kóbor Rózsi tagadta bűnösségét, de önellenmondásba keveredett, a férfi pedig bevallotta, hogy ő fojtotta meg az áldozatot Kóbor Rózsi kérésére, akivel közösen kirabolták, majd saját utazókosarába helyezték az elhunytat, másnap reggel pedig a kosárral együtt beledobták a Dunába. Nemes Sándor szerint Kóbor Rózsi motivációja egyrészt a haszonvágy, másrészt pedig a féltékenység lehetett, hiszen mindketten cselédsorból származtak, mielőtt egyikük a másik szolgálójává vált volna. Bővebben: Nemes Sándor, *Gyakorlati nyomozás*, Griff, Budapest, 1943, 325-329.

Somossy az előkelőség látszatát és érzetét keltő enteriőr és kiszolgálás mellett a műsor összeállításában is igyekezett megfelelni a döntően polgári középosztály, illetve dzsentrik alkotta közönség elvárásainak: különleges, változatos és szórakoztató előadások összeállítására törekedett. A világ minden tájáról hívott előadókat, akik bohózatokkal, daljátékokkal, artistamutatványokkal szórakoztatták a megjelenteket. Törekvéseinek eklatáns példája, hogy New Yorkból leszerződtette az Amerika- és Európa-szerte ismert Barrison Sisterst, akik pikáns dalokkal és táncokkal emelték a hangulatot. A *Pesti Hírlap* a gondolatrítmus költői eszközével lelkesedett a kvintett iránt: „Barrison nővérek tegnap egy csapással hódították meg a közönséget. Barrison nővérek elragadó előadásaikkal elbájolták a közönséget. Barrison nővérek a legszebb és legchic-kesebb amerikai nők. Barrison nővérek a legkecsesebb énekesnők és táncosnők. Barrison nővérek a fényes májusi műsor legszeretreméltóbb számát képezik.”¹⁶³ A hibátlan szépségű táncosnők mellett – a sokszínűség érzékeltetésére néhány példát idézve Molnár Gál Péter gyűjtéséből – szintén 1894-ben lépett fel François Rivoli jellemmimikus, aki történelmi személyiségeket idézett meg, bemutatkozott továbbá Pascal, a kézegyensúlyozó, Miss Paula, a krokodil- és óriáskígyó-idomárnő, a kis Patti néven emlegetett „12 éves coloraturénekesnő”, vagy a „cowboyok királyának” titulált S. F. Cody, aki „a második emeletről szétlövi a színpadon lévő léggömböket”.¹⁶⁴

Az orfeumban tehát (nemcsak a Somossyban, hanem a hasonló kategóriájú Royal Orfeumban vagy a városligeti Ős-Budavárában) a produkció már nem előtérben zajló háttérem volt, mint a műsoros kávéházakban. Az előadás jellege és az előadó személye egyre meghatározóbb (de továbbra sem kizárólagos) szempontja lett a mulatóhely látogatásának. A színházaktól és az egyszerű vendéglátóhelyektől eltérően, illetve ezek lehetséges élményelemeit egyesítve, átalakítva és kibővítve, az orfeumi estek mind az öt érzékszervi funkciónak teret adtak: a színpadi produkció a látásnak és hallásnak, a felszolgált ételek és italok az ízlelésnek, ezek jellegzetes illata és a parfümmel keveredő cigarettafüst a szaglásnak jelentett intenzív élményt, a könnyen elérhető alkalmi szerelmek pedig – mindezekeken felül – a tapintás érzékletét kínálták a vendégeknek.

Somossy Károly pénzügyi ráfordítása, azon belül is elsősorban a fellépők magas fizetsége nem korrelált a bevétellel, orfeumának fenntartása ezáltal személyes vagyonának folyamatos csökkenésével járt együtt. 1899-ben kénytelen volt átadni a mulatót hitelezőjének, Albrecht Károlynak, a Király utcai Wiener Bierhaus tulajdonosának. Mivel számára sem bizonyult jövedelmezőnek a befektetés, Albrecht nem egészen egy év elteltével, 1900-ban Waldmann

¹⁶³ *Pesti Hírlap*, 1894. május 5., 19.

¹⁶⁴ Molnár Gál, *I. m.*, 105-106.

Imrének adta tovább a szórakozóhelyet. Waldmann vezetése idején az immár Fővárosi Orfeumnak nevezett mulatóban a korábbiaknál nagyobb szerepet és figyelmet kaptak a magyar műsorszámok. A rendszeres fellépők közé tartozott Baumann Károly, Gyárfás Dezső és Huszár Pufi is, akik már magyarul énekeltek kuplékat. A szórakozóhely így meg tudott felelni annak a hatósági előírásnak, hogy a mulatók műsorában legalább felerészt magyar nyelvű műsorszámok szerepeljenek.

Ezzel kapcsolatban fontos tisztázni egy több helyen is előforduló szakirodalmi pontatlanságot. Több más mellett a *Magyar Színháztörténet* második kötetének *A pesti kabaré* című fejezete¹⁶⁵, Kozma György *A pesti kabaré*¹⁶⁶ és Bános Tibor *A pesti kabaré 100 éve* című munkája¹⁶⁷ szerint is 1895-ben Perczel Dezső belügyminiszter kötelezte a mulatók tulajdonosait, hogy legalább felerészből magyar nyelvű műsort mutassanak be. A tévhit ősforrását Nagy Endrénél találhatjuk, aki szintén Perczel Dezsőre hivatkozik a rendelet kapcsán.¹⁶⁸ Ilyen miniszteri rendelet valójában nem született Perczel hivatali idejében, 1895 és 1899 között. Rudnay Béla budapesti rendőrfőkapitány azonban – belügyminiszteri jóváhagyással – 1897-ben kiadott egy, a mulatók működését szabályozó rendeletet, amely előírta a műsoridő legalább felének magyarnyelvűségét, évi két, jótékony célú bemutaton túl megtiltva a háromnál több szereplős, befejezett cselekményű színdarabok előadását, egy hónap időtartamban korlátozva a külföldiek folyamatos vendégszereplését, állandó szerződést csak magyar állampolgároknak lehetővé téve, nem engedélyezve női pincérek alkalmazását, a női szereplők pedig – a rendelet értelmében – csak előadásuk végéig maradhattak az intézmény falai között. A rendelet-tervezetet Rudnay – a *Fővárosi Lapok* tájékoztatása szerint – február 22-én terjesztette fel jóváhagyásra Perczel Dezső belügyminiszterhez.¹⁶⁹ Március folyamán a mulatók képviselői több alkalommal is felkeresték a főkapitányt. Március 1-jén – a *Budapesti Hírlap* tudósítása szerint – két kérésük volt: a színdarabokra, illetve a külföldi szereplőkre vonatkozó korlátozás eltörlése. A cikkíró hozzáteszi: „A felerészből magyar előadások kötelezettsége ellen kifogást nem tettek, sőt kijelentették, hogy szívesen adnának egészen magyar műsort, ha magyar erőket kaphatnának.”¹⁷⁰ Március 12-én megismételték kérésüket, Rudnay Béla ekkor arra tett ígéretet, hogy módosítási igényüket „figyelembevétel végett

¹⁶⁵ Székely György (főszerk.), *Magyar színháztörténet II.*, Magyar Könyvklub, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest, 2001, 656.

¹⁶⁶ Kozma György, *A pesti kabaré*, Művelődéskutató Intézet, Budapest, 1984, 59.

¹⁶⁷ Bános Tibor, *A pesti kabaré 100 éve*, Vince, Budapest, 2008, 14.

¹⁶⁸ Nagy Endre, *A kabaré regénye*, Nyugat, Budapest, 1935, 8.

¹⁶⁹ *Fővárosi Lapok*, 1897. február 22., 5.

¹⁷⁰ *Budapesti Hírlap*, 1897. március 1., 4.

fölterjeszti a belügyminiszterhez.”¹⁷¹ Március 17-én újabb küldöttség kereste fel a főkapitányt: a *Fővárosi Lapok* beszámolója szerint ezúttal artisták adtak át neki tiltakozó memorandumot. Rudnay ezt is átvette, és „kijelentette, hogy át fogja tanulmányozni.”¹⁷² A 7445-97. számú, *A budapesti mulatók, dalcsarnokok és egyéb látványos és mutatványos helyek rendje* című rendelet végül 1897. június 15-én jelent meg, magában foglalva mindazt, ami már a tavaszi tervezetben is szerepelt. A szabályozás augusztus 1-jén lépett életbe, a felerészben magyar nyelvű előadások teljesítésére azonban október 1-jéig haladékot kaptak a mulatók.¹⁷³ A rendelet széles körű ellenőrzési és beavatkozási jogot biztosított a rendőrségnek, lényegében az előadás bármely elemét cenzúrázhatták.

Ennek a – hangsúlyozottan – főkapitányi rendelkezésnek tehát inkább kényszerítő, mint ösztönző szerepe volt abban, hogy – bár nem mindig az előírt mértékben, és többnyire a főműsoridőn túl – a német mellett megjelentek a magyar nyelvű számok is. Részben ezzel is összefügghet, hogy Waldmann Imre vezetése idején, 1901-ben a Fővárosi Orfeum színpadán debütált az első, teljes egészében magyar nyelvű kabaré.

A kabaréra ekkor még nem mutatkozott tömeges igény, de az orfeumok jelentősége is csökkenni kezdett. A kisebbek nem sokkal a századforduló után tönkrementek, helyükön jellemzően bárók és tánclokálok létesültek. A millenniumi ünnepségre a Városligetben megnyitott Ős-Budavárát 1910-ben lebontották. A Fővárosi Orfeum az első világháború végéig tartott ki, majd 1922-től a Fővárosi Operettszínház működött az épületben. A Royal Orfeum 1933-ig üzemelt eredeti formájában, ekkor átnevezték Royal Revüszínházzá, egy évvel később, a „revü” előtag elhagyásával, Royal Színházra módosult a neve, és zenés színházként működött egészen 1953-ban történt lebontásáig. (Ekkor már Fővárosi Vígszínháznak hívták.) Helyén, az Erzsébet körút 29-33. szám alatt épült fel 1961-ben a Madách Színház új tömbje.

Az orfeumok térvesztése összefüggésben állt a magyar nyelv térnyerésével a főváros kulturális életében, azon belül is kiemelten a kabaré és az operett előtérbe kerülésével. (Jelképes értékűnek tekinthetjük, hogy éppen a Fővárosi Orfeum székhelyén alakult meg a Fővárosi Operettszínház, előtte pedig az első magyar kabaré.) Az orfeum intézményét, több mint egy évszázad távlatából, a századfordulót megelőző évek budapesti szórakoztatóiparának esszenciájaként írhatjuk le. Magában foglalta mindazt, ami a korabeli nagyvárosi polgárság számára vonzó volt: az elithez tartozás látszatának és érzetének szórakoztató, ugyanakkor kulturális tartalommal is bíró hitelesítését.

¹⁷¹ *Budapesti Hírlap*, 1897. március 12., 8.

¹⁷² *Fővárosi Lapok*, 1897. március 17., 6.

¹⁷³ *Budapesti Hírlap*, 1897. június 20., 7.

A KABARÉ FORMÁJA ÉS MŰFAJAI

A legfontosabb magyarországi kabaréhelyszínek bemutatása előtt fontosnak tartom összefoglalni a kabaré mint színházi előadástípus lényeges formai jellegzetességeit, közelebbről megvizsgálva a részét alkotó irodalmi és zenei műfajokat

A budapesti kabaréestek vegyes műfajú színpadi antológiák voltak, egymástól elkülönült, de egymásra a hagyományos színháznál közvetlenebbül reflektáló játék- és nézőtérrel. A színpadon zeneszámok váltakoztak szöveges produkciókkal – előbbieket szétválaszthatjuk sanzonokra és kuplékra, utóbbiakat rögzített és rögtönzött szövegekre.

A vizsgálat kizárólag a magyar kabaréra, a dalok és a színpadi jelenetek esetében kizárólag első korszakára szorítkozik. A konferálás műfaji sajátosságainak vizsgálatához – a korból származó források elégtelensége miatt – az első világháborút követő időszak terméséből is idézek.

I. Zenei műfajok a pesti kabarében

A kabaré-előadások elmaradhatatlan részét alkották a zeneszámok. Rendszerint több is elhangzott belőlük az esteken, blokkokban vagy szöveges műsorszámokkal elválasztva. Bár alkalmanként bemutattak egy-egy operettet és daljátékot is, a kabaré zenéjét alapvetően két dalműfaj határozta meg: a *szonon* és a *kuplé*. A kettő között nem tudunk éles határvonalat húzni, azt viszont műfajtól függetlenül kijelenthetjük, hogy a pesti kabaré esztétikailag legértékesebb és leginkább időtálló műsorszámait az előadások során elhangzott dalok voltak.

A középkori francia dalműfajokat összefoglalóan jelölő, a „dal” jelentésű latin *cantióból* franciásított *chanson* fogalma jelentésszűküléssel került be a magyar fogalomkészletbe. Rövid, zongorakísérettel ellátott egyszólamú dalt értünk alatta, amelynek jellegzetes közege a kávéház és a kabaré. Lehet érzelmesen lírai vagy anekdotázóan epikus. Önálló alkotás, vagyis a színpadon nem homogén mű (színdarab, daljáték, operett), hanem laza szerkezetű, vegyes műfajú előadás részeként hangzik el. Szép Ernő így határolja körül: „Nem tragikus, mint a ballada; nem édeskés, se nem könnycsepegtető, mint a románc és nem annyira pajkos, mint a couplet, ennél szemérmesebb és nemesebb valami. A *chanson* nem óhajt megríkatni, legfeljebb sóhajt sugalmaz és nem kacagtat, csak mosolyra csábít.”¹⁷⁴

¹⁷⁴ Szép Ernő, *Úrinóta. Ötven bánatos és jókedvű chanson*, Rózsavölgyi, Budapest, 1940, 93.

Az andante-tempójú, moll-hangnemű, melankolikus dallamívű zeneszámok jellemzően sanzonok, de nagy számban találunk köztük játékos, dúr hangnemű, allegro/allegretto tempójú darabokat is, ami a kuplék általános zenei jellemzője. Mindkettő lehet páros és páratlan ütemű is, és mindkettőnél gyakori a rubato előadásmód. Zenei szempontból ezért inkább csak tendenciákról beszélhetünk. A szonon a kuplétól elsősorban tematikájában és hangvételeiben különbözik, kizárólag a szöveg alapján tehát könnyebben elkülöníthetőek, mint a zenei feldolgozás szöveg nélküli hallgatásával.

A kuplészövegek a tréfára hegyeződnek ki. Vaskosabbak, mint a humoros szonon, a gúny és a sikamlós témák sem idegenek tőlük. A *kuplé* szó etimológiája a daltípus jellemző formai sajátosságát is megvilágítja: a francia *couplet* főnevet magyarra „strófa” értelemben fordíthatjuk, az angol költészetben egymást követő, egyenletes ritmusú, egymásra rímelő verssorokként hivatkozhatunk rá, a 19. század végétől pedig német és jiddis nyelvű színpadi előadások tréfás dalait szokás ezzel a névvel illetni. Ezekben a dalokban hatáskeltő eszközként működnek a játékosan csengő tiszta rímek és asszonáncok, és gyakran alkalmazott stíluselem a refrén is. A szononhoz hasonlóan a kuplészövegeket is homofón, zongorakíséretes énekként zenésítették meg a komponisták, az elkészült alkotások pedig szintén önálló egységként kaptak helyet az előadásban.

A magyar kuplészerzők a pesti életből, a pesti nyelvből és a pesti humorból merítkezve idomították a műfajt a hazai igényekhez. Greguss Ágost közismert ballada-meghatározását parafrazálva, Baranyi Ferenc így jellemzi a magyar kuplét: „pesti vicc – dalban elbeszélve.” Magyarozatként hozzáteszi, hogy ezeknek a poénra kihegyezett, legtöbbször elbeszélő jellegű daloknak a sikere – „hogymiképpen sül el az a fránya poén...” – nagyban függött az előadó tehetségétől is.¹⁷⁵ Ez a megállapítás természetesen a sanzonokra is vonatkoztatható: a legsikeresebbek azok a dalok lettek, amelyek a legnépszerűbb, legtehetségesebb énekesek – mint Baumann Károly, Gyárfás Dezső vagy Medgyaszay Vilma – nevével és hangjával kerültek be a köztudatba. Ők adták hozzá a kottán rögzített dallamívhez, harmóniához és dinamikához, illetve a szöveg tartalmához, stílusához és prozódijához azt az énektudásból és színpadi jelenlétből eredő többletet, amelytől életre kelt és emlékezetessé vált a mű. Vajda János az előadó kiemelt szerepét a kabarédalok esetében azzal is magyarázza, hogy ezekhez a rövid, strofikus szerkezetű, könnyű befogadhatóságot és megjegyezhetőséget szem előtt tartó szövegekhez legtöbbször versszakonként ismétlődő dallamok születtek. „Ebből következik, hogy, ha a vers poénnal zárul, akkor az zeneileg nincs külön megkomponálva. Mi tehát a

¹⁷⁵ Baranyi Ferenc, „A pesti dal”, *Ezredvég*, 1999/11., 60.

megoldás? Az előadó személye, aki a hasonló zenei motívumot úgy adja elő, hogy az azonossága ellenére esetenként az előző ismétlés ellentétévé válik.”¹⁷⁶ A jó kabaréénekesnek következésképp színészi tehetséggel is rendelkeznie kellett.

Érdeemes kitérnünk arra a gyakran felmerülő kérdésre is, hogy miben különbözik egymástól *vers* és *dalszöveg*, egyáltalán: lehet-e, érdemes-e formai vagy tartalmi különbséget tenni közöttük. A poétikai és zenei szakirodalomban, a médiában, szakmai fórumokon, de még a téma iránt érdeklődő zene- és irodalomkedvelők hétköznapi beszélgetéseiben is időről időre vitákat vált ki a kérdéskör. A vélemények íve a dalszöveg alkalmazott művészeti voltától a költészettel való azonosságáig ível. E sorok szerzője korábban önálló lírai határműfajként írta le.¹⁷⁷

Közismert tény, hogy a költészet a zenével egységet alkotva, *énekként* született meg, az első ismert költők *énekesek* voltak, műveik többnyire hangzó formában, hangszerkísérettel terjedtek. Ez az egység jellemezte – egyebek mellett – az ókori görög lírát és a középkori trubadúrköltészetet, és ennek gyakori példáival találkozhatunk egészen a 16. század végéig. Ebben az időszakban, 1570-ben jött létre, a költői és zeneszerzői mesterség fejlesztésének és ezzel egyidejűleg elkülönítésének céljából, a párizsi Académie de Poésie et de Musique. Addig ugyanis a francia chansonokat – az általános gyakorlat szerint – egyazon személy írta és zenésítette meg. Magyarországon, a magyar nyelvű lírában is ekkorra tehető a változás. Tinódi Lantos Sebestyén (1510 k.–1556) még énekmondó volt, a nála egy generációval fiatalabb Balassi Bálint (1554–1594) már csak költő: eleinte még ismert dallamok ritmusát követte, strófáit azonban – amint a Ballassa-kódex tanúsítja – nem csupán éneklésre, hanem olvasásra is szánta, kései műveiben pedig elmarad a dallam-imitáció is.

A magyar költészetben később csak alkalmilag születtek dallamra vagy dallamhoz írt költemények. Arany János például eleve megzenésítésre szánta a *Nemzetőr-dalt*, a *Zách Klárát* és *A tudós macskáját* pedig ő maga zenésítette meg. Gárdonyi Géza szintén maga komponált dallamot *Fel, nagy örömré* című szövegéhez. Ismert példaként említhetjük Weöres Sándor *Varázsénekét*, amelyet Szirmai Albert *Mágnás Miska* című operettjének egyik népszerű duettjére írt a költő, Gábor Andor szövegének prozódiaját követve. Ugyanígy keletkezett az *Őszi éjjel... – az Országúton hosszú a jegenyesor...* kezdetű magyar nóta szövegváltozatoként. Kodály Zoltán is Weöressel íratta *Kis emberek dalai* című, óvodásoknak szánt énekgyűjteményének legtöbb dalszövegét, de Csukás Istvántól, Gazdag Erzsitől és Károlyi

¹⁷⁶ Vajda János, „Kabaré-dalok”, Flórián László, Vajda János, *Reinitz Béla*, Zeneműkiadó, Budapest, 1978, 345.

¹⁷⁷ Véghelyi Balázs, *Zene nélkül: Fejezetek a magyar dalszövegírás történetéből*, Üveghegy, Százhalombatta, 2017, 18-19.

Amytól is kért megzenésítésre alkalmas szövegeket.¹⁷⁸ Ezek a példák azonban csak alkalmi találkozások: az európai kultúrában a dallam és a költői szöveg az elmúlt évszázadokban egymástól függetlenül fejlődött. A zeneszerzők elsősorban olvasmányak szánt költői szövegekhez komponáltak dallamot, a költők pedig – ha volt is zenei tehetségük – nem vállalkoztak szövegeik megzenésítésére.

A szerzői funkciók különválásának következtében beszélhetünk önálló határműfajként a dalszövegről, amelynek szerzője a zenei hangzáshoz igazítja a szöveg ritmusát, prozódiaját, stílusát. A versírástól eltérő szerzői gyakorlat a befogadói viszony különbözőségeiből adódik: a dalszöveg ugyanis közönség előtti előadásra, vagyis közösségi, lineáris befogadásra készül, a szövegnek tehát könnyebben dekódolhatónak és általánosabb érvényűnek kell lennie az eredendően egyéni, vizuális befogadásra szánt költeményeknél. Egyszerűbben fogalmazva: a verset az olvasóknak, a dalszöveget a hallgatóknak írja a szerző. Ezért válhatott a dalszövegírás a költői hivatással rokon, mégis különálló szakmává.

A korai magyar sanzonoknak és kupléknak többnyire két szerzőjük van: zeneszerző és szövegíró, utóbbiak között korszakos jelentőségű költőket is találhatunk. Más európai kabarékhoz viszonyítva az első vonalhoz tartozó szépírók reprezentációja feltűnően magas volt a pesti kabaré első évtizedeiben. Dalszövegíróként mutatkozhatott be – mások mellett – Ady Endre, Babits Mihály, Heltai Jenő, Somlyó Zoltán és Szép Ernő is. A rendelkezésünkre álló dokumentumok, továbbá a szövegek formai és stílusjegyei alapján bizonyosra vehetjük, hogy a felsorolt szerzők kabaréban elhangzó lírai alkotásaik egy részét eleve színpadi előadásra, dalszövegnek szánták, vagyis tudatosan és többnyire sikeresen hajtották végre a műfajok és művészeti ágak közötti mediális váltást. A fennmaradó hányadot megzenésítésre alkalmas, de nem eleve éneklésre szánt versek alkotják. A két kategória elkülönítése – a tárgyalt műfajok esetében – stilisztikai vizsgálattal csak korlátozottan lehetséges, helyette inkább keletkezéstörténeti ismereteinkre kell támaszkodnunk. Ettől függetlenül, technikai szempontból egységesen versmegzenésítésként beszélhetünk a kabaréban elhangzó sanzonokról és kuplékról, mivel a zeneszerzők rendszerint kész szövegre komponáltak dallamot és ahhoz igazodó zongorakíséretet. Összhatásában a dalok többsége – keletkezési körülménytől függetlenül – erősen szövegközpontú, a dallam elsődleges funkcióját tehát a hatásfokozásban jelölhetjük meg.

A sajátosan magyar (közelebről: pesti) hangvételő, érzelmvilágú, tematikájú sanzonokat és kuplékat összefoglalóan *pesti dalnak* is szokás volt nevezni. A képzett zenekritikus, Csáth Géza

¹⁷⁸ Kodály Zoltán, *Kis emberek dalai*, Zeneműkiadó, Budapest, 1962.

is ezt a jelzős szerkezetet használta 1909-ben publikált írásában, amely egy évtized távlatából tekint vissza a pesti dal születésére, fejlődésére. A komponistákat „ízléses” zeneszerzőknek titulálja, a szövegírók közül Molnár Ferencet, Heltai Jenőt, Szép Ernőt és Gábor Andort emeli ki – a névsorral a minőséget érzékeltetve. Magáról a zenéről pedig így fogalmaz: „Szereti és megveti az életet. A mosolya keserű és a nevetése kissé erőltetett.”¹⁷⁹ Valóban kevés felhőtlen örömmű, harmonikus világképű dalt ismerünk a korai kabaréból. A kuplészövegek gyakori humorforrása a gúny, a szűkebb-tágabb környezet, a társadalmi intézményrendszer, egyes emberek vagy embercsoportok valós vagy vélt hibáinak ironikus, szatirikus vagy parodisztikus megjelenítése, a szonok pedig érzelmes, borongós, időnként tragikus színezetet is ölthetnek. Erre példa Szirmai Albert és Gábor Andor *Altatódala*, vagy a *Kató a misén*, Reinitz Béla és Ady Endre szonója. Előbbi a leányanyává tett cselédlány gyűlöletté torzult fájdalomával, utóbbi egy szintén megesett, és magzatját „a havas semmibe” kidobó papi cseléd karácsonyi tragédiájával rázza meg a hallgatót. A tragikus színezetű szövegekhez a zenei feldolgozás is szervesen illeszkedik. Reinitz vokális szólamának tiszta prímjei, meg-megakadó szekundjai és tercei, lefelé hajló dallamívei kísérteties hangulatot teremtenek a bűnt megidéző szövegrésznel, amit tovább erősítenek a zongorakíséret szünetekkel megszakított, kemény akkordjai és harmóniafelbontásai. A recitatívo jellegű bevezetőt követően – a lány elhagyatottságát ellenpontozva – zsoltárokat idéző, magasztos dallam társul a karácsonyi mise képzetéhez. Csáth Géza is méltatja a vers hangulatát megőrző feldolgozást, kiemelve, hogy „a falusi orgonista naiv kontrapunktikájának utánzása a dalban kellemes és sikerült.”¹⁸⁰ Reinitz tehát értelmezve illusztrálja a szöveget, hűen követve annak változó modalitását. Szirmai Albert ettől eltérő megoldással él. Megzenésítése világosabb szerkezetű: a szekvenciálisan ismétlődő, melankolikus tónusú, szekundokkal lépkedő átkötések élesen elválnak a játékos, oktávnyi hangterjedelmű refréntől, vagyis – a szöveg szintjén értelmezve – az emlékezés képei és az általuk kiváltott érzelmek a címben ígért altató-nyugtató soroktól. A zenei váltás nemcsak tartalmi szempontok alapján indokolt, hanem a szöveg ritmikája is megkívánja: a múltidéző sorok jambusai a refrénben anapestusokká nyúlnak, és a zaklatottságot érzékeltető, helyenként szabálytalan időmértéket szabályos verslábak oldják fel, a félrímek helyét pedig páros rímek veszik át:

„Lázás volt az éjszaka,
Csókja lázasabb

¹⁷⁹ Csáth Géza, „A pesti dal”, *Nyugat*, 1909/7., 391-392.

¹⁸⁰ Csáth Géza, „Új kották II.”, *Nyugat*, 1911/11., 1085.

És csitító hangja

Mind mámorosabb.

Jön az éj feketén,

Te ne félj kicsikém,

Csak aludj, kicsi lány, csak aludj!”¹⁸¹

Az eltérő megközelítés ellenére az eredmény hasonló, mint amit a *Kató a misén* kapcsán megállapíthattunk: itt is kiválóan illeszkedik a zene a szöveghez – hangulati és tartalmi szempontból egyaránt.

Formai szempontból annyit jelenthetünk ki általános érvennyel, hogy a kabarédalok alapját rímes szövegek alkották. Ritmusukat a zeneszerzők a dallamhoz igazították, a verselés sajátosságainak tehát – a zene és szöveg egységeként értelmezett művek szempontjából – nincs jelentősége. Többnyire egyébként ütemhangsúlyos, kisebb számban pedig időmértékes költeményeken alapultak a kabaréban elhangzó dalok.

Körner András négy tematikus csoportot különített el: *a)* elbeszélő típusú, humoros, pikáns dalokat; *b)* jellegzetes pesti alakokat bemutató szerzeményeket; *c)* közéleti témájú és a mindennapi élet problémáit feltáró, illetve *d)* személyes érzelmeket, hangulatokat kifejező műsorszámokat.¹⁸² Bár a csoportosítással egyetérthetünk, megjegyzendő, hogy Körner itt összefoglalóan ír *kabarédalokról*, vagyis a kabaréban elhangzó sanzonok és kuplék összességéről. Ha a műfaji osztályozást összevetjük ezzel a tematikus felosztással, az első három témacsoport darabjai kuplék és sanzonok egyaránt lehetnek, csak a negyedik, érzelmeket, hangulatokat közvetítő dalokat sorolhatjuk kizárólagosan a sanzonok közé. A tematikus halmazokhoz könnyen hozzárendelhetünk példákat, jó néhány dal azonban (az egymást – akár többszörösen – fedő jellemvonások miatt) a halmazok metszetébe vagy metszeteibe kívánkozik.

Az elbeszélő, humoros dalok közé sorolhatjuk Kálmán Imre és Heltai Jenő *Dal a moziról* című, korábban már ismertetett alkotását, vagy egy másik Heltai-szerzeményt – Szirmai Albert megzenésítésében: *Az esernyőt*. A szöveg groteszk eseménysort rögzít. Az első személyű narrátor elbeszéli, hogy egy orvosprofesszort fájdalmai kivizsgálására kért. A doktor rögtön fel is vágta a beteg hasát, és a műtét során véletlenül benne hagyta saját esernyőjét. Az utolsó szakasz tartogatja a csattanót:

¹⁸¹ Gábor Andor, „Altatódal”, Balassa Emil, Emőd Tamás (szerk.), *A magyar kabaré tízéves antológiája*, Dick Manó, Budapest, 1918, 89-90.

¹⁸² Körner András, *Költők a kabaréban: Pesti kabarédalok a 20. század elején*, Corvina, Budapest, 2019, 19.

„Mikor fizetni kelle, lám-lám,
Az ernyő rajta volt a számlán,
Az ára ötven korona
S én nem nyithatom ki soha.
Ezerszázötven koronát
Nyujtottam a tanárnak át,
Azaz hogy pardon, jó előre,
Levontam husz fillért belőle.
Ez jár nekem mint ruhatárnak,
Ezt a tanárral megérttettem,
Sokat nevettem életemben,
De így még sohasem nevettem!”¹⁸³

Az ilyen anekdotikus, csattanóra kihegyezett kuplék gyakori és jellegzetes elemei a pesti kabarének. Leginkább erre a típusra vonatkozathatjuk Baranyi Ferenc fent idézett megállapítását, az elbeszélő jelleg és a csattanó azonban – külön-külön vagy együtt – a más kategóriákhoz sorolt dalok számottevő hányadánál, kisebb-nagyobb mértékben, szintén megállapítható.

Körner András csoportosításának második halmaza a jellegzetes pesti karaktereket bemutató kabarédalokat különíti el. Egy részük első személyű önjellemzés, életút- és helyzetértékelés, míg a többi a külső szemlélő nézőpontjából megfogalmazott jellem-, illetve sorsportré. A kategória elnevezése önmagát magyarázza: a cselédektől az iparosokon át a polgárokig és az arisztokratákig minden társadalmi réteg hangot kapott a pesti kabarében. Itt említhetjük Kálmán Imre és Molnár Ferenc 1907-ben keletkezett szerzeményét, *A Lloyd munkatársát*, amelyben a sikeres újságíró tájékozottságával, ismertségével és ismerettségével, fiatal hölgyeket is meghódító tekintélyével dicsekszik. Szintén idesorolhatjuk Zerkovitz Bélától *A komédiás dalát*. Míg a külső szemlélő a komédiások szavaiban és gesztusaiban csak a könnyed vidámságot érzékeli, Zerkovitz a szomorú bohóc irodalmi archetípusát idézi fel és világítja meg, korának komédiásait tipizálva, a „komédia” szó negatív konnotációjára irányítva a figyelmet:

„Énnékem nem jut babérkoszorú,

¹⁸³ Heltai Jenő, „Az esernyő”, Hervay Frigyes (szerk.), *Magyar kabaret*, Kner, Gyoma, 1910, 87-88.

Álarcom víg, de lelkem szomorú.
Úgy élek én, mint egy senki fia,
Az életem egy komédia.”¹⁸⁴

A „komédiás” környezet különleges fénytörést adhatott a Fővárosi Cabaret Bonbonnière színpadán 1907. április 9-én elhangzott szerzeménynek.

Természetesen itt is meg kell jegyeznünk, hogy a határok átjárhatóak: a konkrét személyt vagy általánosított személyiségtípust megidéző, megörökítő dalok lehetnek egyúttal történetmesélő jellegűek, és közéleti üzenetet is hordozhatnak.

Körner András azonos csoportba sorolja a közéleti tematikájú és a mindennapi élet problémáit feltáró szerzeményeket. A kapcsolat egyértelmű: a politikai környezet alapvetően determinálja a mindennapi tapasztalatokat. Direkt politikai tartalommal (nyílt vagy rejtett, de könnyen dekódolható utalással) leginkább Nagy Endre konferálásaiiban, kabaréjának monologikus és dialogikus jeleneteiben találkozhatunk. A dalokban főleg hétköznapi példázatok állnak premisszaként egy-egy induktív következtetést lehető tevő logikai lánc élén. Ennek oka lehetett – egyebek mellett – az a tény is, hogy a kabaré-előadásokból a bennük elhangzó dalok keltek leggyakrabban önálló életre – kották és kabarén kívüli előadások formájában. A jelenetek, és még inkább a spontán vagy félreproduktív élőbeszédként ható konferanszok nagyobb eséllyel maradtak meg a szereplők és a velük azonos térben, időben, hullámhosszon lévő közönség kontextusában – vagyis távolabb a nyilvános viták körétől és a cenzúra hatósugarától. A kabarédalok mérsékelt szókimondó jellegének hátterében éppen ezért a népszerűség igényét is feltételezhetjük: népszerűvé, vagy akár slágerré az a dal válhatott, amely nem megosztotta, hanem egyesítette a közönséget: bárki, bárhol énekelhette, ha kedve tartotta. Ezzel az igénnyel a napi politika dalba szövése nehezen lett volna összeegyeztethető.

A direkt politikai tartalmú dalok az 1910-es években jelennek meg, akkor is csak alkalmasszerűen és – a dolgozat időkeretén belül – sohasem pártpolitikai jelleggel. Ilyen volt Szép Ernő *Imádsága*. A vers a világháború kitörését követő hónapok hazafias költészetének egyéni színezetű darabja: az igazunkat hirdető, katonákat buzdító hangvétel helyett, de a nyílt háborúellenességet is mellőzve, az őszinte aggodalom hangján szól. Keletkezéstörténetéről írja Hatvany Lajos: „Szép Ernőt már az első világháború idején a szerkesztője avval bízta meg, hogy a hivatalos köröknek s a népnek, sőt mi több, az értelmiségi, humánus rétegnek megfelelő verset írjon. Ezt a paradoxul kényes föladatot oldotta meg a költő a legbensőségesebb s

¹⁸⁴ Hanglemezen: Zerkovitz Béla, *A komédiás dala*, Első Magyar Hanglemezgyár, Budapest, 1912.

ugyanakkor a legbravúrosabb líra hangján az *Imádságban*.¹⁸⁵ A költemény először *Az Est* 1914. szeptember 17-ei számában jelent meg, egy héttel később, szeptember 25-én pedig – Nádor Mihály zenéjével – műsorra tűzte a Medgyaszay Kabaréja, Medgyaszay Vilma előadásában. Szép Ernő naiv himnusza a magyarság szelíd erényeit hangsúlyozza: szorgalmát, erényességét, takarosságát, természetközelségét. A fohász utolsó sorai a háború képzetét idézik fel az olvasóban – hallgatóban:

„Csillagok, értünk könyörögjete,
Kis házak ablakába reszketeg

Szerteszét este mennyi mécs ragyog...
Könyörögjete értünk, csillagok!”¹⁸⁶

A dalt több alkalommal is előadták ugyanitt, nagy sikerrel. A *Népszava* tudósítása szerint: „Medgyaszay Vilma finom dalai (köztük Szép Ernő nagyszerű „Imádság”-a) óriási hatást keltettek.”¹⁸⁷ A háború eszkalálódása egyre inkább fölerősítette a közéleti hangot – mások mellett – Gyóni Géza, Somlyó Zoltán és Szép Ernő 1914 és 1918 között keletkezett kabarédal-szövegeiben. Egy történelmi katalizma hatására lett tehát a szonokban is gyakori téma az aktuálpolitika.

A mindennapi élet problémáit feltáró dalok alcsoportját is ketté kell osztanunk: többségük humorral, egyebek mellett az abszurditás, a kétértelműség és a nagyítás eszközével teszi nevetségessé a dal tárgyát, vannak azonban komolyabb hangvételű szerzemények is, amelyek a korabeli társadalmi viszonyokból fakadó szociális problémákra világítanak rá.

Az előbbi típust reprezentálhatja Szirmai Albert és Gábor Andor *A villamos* című kupléja. A szöveget a narrátor helyzete teszi groteszkké, aki – ahogy a végén kiderül – már halottként idézi fel utolsó utazását a zsúfolt villamoson. A helyhiány okozta verbális konfliktusok végzetes kimenetelű fizikai incidenssé eszkalálódtak:

„Bent a vagon belsejében,
Szétlapították a lépem,
S nem túlságos könnyű testtel,

¹⁸⁵ Hatvany Lajos, „Bevezetés”, Szép Ernő, *Add a kezed*, Szépirodalmi, Budapest, 1958, 11-12.

¹⁸⁶ Szép Ernő, *Imádság*, I. m., 274.

¹⁸⁷ *Népszava*, 1914. november 1., 8.

Rám csücsült egy hentesmester.
Én e szörnyű pillanatban
Lelkem szó nélkül kiadtam.
S nem maradva földi szennybe,
Árva lelkem
Szakaszjeggyel ment a mennybe.”¹⁸⁸

Ez a szerzemény a groteszk humor eszközével világít rá a budapesti tömegközlekedés legszembetűnőbb anomáliáira: a zsúfolt járatokra és az intoleráns utazóközönségre. A két probléma találkozása az utolsó, groteszkbe hajló strófa kivételével a közönség hétköznapi tapasztalatait rögzíti: a rendszeres késéseket, az ebből adódó zsúfoltságot, a zsúfoltság következményeként pedig a lökdösődést, lábtaposást, és a fizikai diszkomfort miatti – jobb esetben – összeszólalkozást.

A komolyabb hangvételű, a mindennapi életből vett példázatokon keresztül általános érvényű szociális üzenetet közvetítő dalok közül idesorolhatjuk a Szirmai–Gábor szerzőpáros *Altatódalát*, vagy Reinitz Béla és Lovászy Károly *Mária* című sanzon-balladáját. Utóbbi szüzséje egyszerű: Mária, a cselédlány beleszeretett egy huszárhoz, aki azonban elhagyta őt, a lány ezért gyufát vásárolt, és: „Mint olvasta regényben, regényben: / Földre edényben.” A lány a mérgezést nem élte túl. A szöveg drámaiságát mégsem a leírt cselekmény jellege adja, hiszen a cselédlányok öngyilkossága a korabeli valóságban gyakori esetnek számított. A valódi feszültség a személyes érzelmek erejének és az abból eredő cselekedet sajtórepresentációjának tónusbeli eltéréséből adódik. Mária fájdalma és tragédiája személytelen rövidhírként jelenik meg a nyilvánosságban:

„A Rókusból temették,
Friss Ujságba betették
Halálát és életét:
Gyufát ivott egy cseléd.”¹⁸⁹

A dalba foglalt eseménysor hitelesen, direkt politikai felhang vagy lázító szándék nélkül reprezentálja a cselédlányok társadalmi helyzetét a 20. század elejének magyar társadalmában.

¹⁸⁸ Gábor Andor, *A villamos*. In: Gábor Andor, Szirmai Albert, *Fehér kabarédalok*, Bárd, Budapest, 1911, 96-99.

¹⁸⁹ Lovászy Károly, „Mária”, Hervay Frigyes (szerk.), *Magyar kabaret*, Kner, Gyoma, 1910, 78-79.

Ennél a kategóriánál is szólni kell a közös halmazokról, hiszen a közéleti tematikájú és a hétköznapi élet problémáit feltáró sanzonok és kuplék formájukat tekintve lehetnek elbeszélő jellegűek, az adott problémát egy-egy jellegzetes pesti karakter is reprezentálhatja, a személyes érzések pedig összefüggésben állhatnak az aktuális politikai helyzettel és társadalmi körülményekkel is.

A körneri osztályozás szerinti negyedik kategória a legkönnyebben elkülöníthető a többtől. Bár a személyes érzéseket is determinálhatja az aktuálpolitika, és elbeszélő formában is magyarázhatóak az aktuális érzelmek, általában mégis tisztán szubjektív emócióra épülő, lírai dalokat sorolhatunk ide. Ezeknek jellegzetes példája lehet Szép Ernő *Törődj velem* című szövege, amely Buday Dénes megzenésítésében hangzott el Nagy Endre kabaréjában 1911. április 3-án:

„Törődj velem, törődj velem,
Csak kérem, nem követelem,
Bár három éve vagy te házas,
S elhalt a szerelem, a lázas,
Bár más asszonyt is ún a férje,
Te még ne únj, ne dobjál félre,
Drágám, ne légy még hűtelen,
Törődj velem,
Az Istenért, törődj velem.”¹⁹⁰

A szerelmi témájú szövegek a leggyakoribb érzelmkifejező dalok a pesti kabaréban. Ezek szinte kizárólag sanzonok. A kevés kivételek egyike Dankó Pista nótája Gárdonyi Géza versére: a *Bakalevél*, amely a Tarka Színpad harmadik előadásában, 1902. január 1-jén csendült fel. A fiktív levél „Balogh Máriának, / Csongorád gyönyörű gyöngyvirágszálának” szól, írója pedig – a népdalokból jól ismert motívumot követve – besorozott katonaként, saját vernakuláris dialektusában fogalmazza meg vágyódását a szabadságra és a szerelemre. Még magát a nevesített Ferenc József császárt is – képzeletben – arra kéri, engedje őt haza a kaszárnyából.

„Nézhetne oszt énrám akármi keményen,
mög nem ijednék én, Isten úgysegéljen.

¹⁹⁰ Szép Ernő, *Törődj velem*, *Szép Ernő összes versei*, Szukits, Szeged, 2003, 237.

Azt mondanám tovább: Fölséges Királyom,
hej, hogyha ösmerné az én tulipánom!
Nincs olyan leány több három vármegyébe,
de még tán angyal se odafönn az égbe.”¹⁹¹

Az idézett dalszöveg-részletek véletlenszerűen kiragadott, de az adott kategóriákra jellemző szemelvények. Önmagukban, illetve gyakori átfedéseikkel a kabarédalok teljes hangulati-tematikai spektrumát lefedik.

II. Vígjátékok, blüettek, jelenetek...

A tisztán szöveges vagy zenei betéteket is tartalmazó színdarabok a pódiumestek szintjéről kortárs színházi produkciókká emelték a budapesti kabaré-előadásokat. A dalokhoz hasonlóan ezek is a kezdetektől fogva, kortól és helytől függetlenül, „kötelező elemnek” számítottak a magyar kabarészínpadokon. Színvonaluk változó volt, a legjobb darabok színházi előadásként is megállták (volna) a helyüket – ez utóbbiakat jellemzően a korszak kiemelkedő színpadi szerzői, mások mellett Bródy Sándor, Heltai Jenő, Karinthy Frigyes, Molnár Ferenc, Móricz Zsigmond és Szép Ernő jegyezték.

A kabaréban bemutatott rövidebb, párbeszédese vagy monologikus, egy-egy – gyakran parabolikus – gondolatsort kibontó, fikciós alapú, egyetlen konfliktusra épülő, gyors csattanó(k)ra kihegyezett jeleneteket, valamint hosszabb színdarabokat is. Utóbbiak rendszerint egyfelvonásos vígjátékok voltak – tisztán szövegesek, vagy zenei betétekkel színesített blüettek. A vizsgált helyszíneken műfajilag és tematikailag szerteágazó, de legtöbbször a hétköznapi életből merítő, illetve a közéleti aktualitásokra nyíltan vagy áttételesen, de mindenképpen ironikusan reflektáló darabok kerültek színre.

Elsősorban ezek a műsorszámok közelítették a kabaréesteket a színházi előadások felé: a folyamatos befogadói figyelmet kívánó, lineáris cselekményvezetésű színdarabok – részben a sikeres dekódolás érdekében, részben pedig az illendőség okán – teljes mértékben a színpad felé irányították a közönség figyelmét.

Színre kerültek (részben) rögtönzött, illetve írásban rögzített, a színészek által megtanult darabok is. Utóbbiak jelentős része nyomtatásban is hozzáférhető: antológiák és szerzői kötetek őrzik nemcsak az ismert, hanem a kánonból kiszorult (vagy oda be sem került) szerzők műveit

¹⁹¹ Gárdonyi Géza, „Bakalevél”, Uő., *Április*, Magyar Jövő, Budapest, 1924, 49.

is. Ennek köszönhetően viszonylag nagy és széles szövegtörzs ismeretében írhatunk a drámai műfajok kabaré-reprezentációjáról, de ismertetések vagy visszaemlékezések alapján néhány rögtönzéstől kibontakozó jelenetet is tartalmilag rekonstruálhatunk.

A rögtönzött jelenetekre példaként hozhatjuk az *Operaelőadás a Feld-színkörben* című produkciót, amelyet 1907. április 9-én mutatott be a Fővárosi Cabaret Bonbonnière társulata. Műfaját *commedia dell'arte*-ként határozták meg, ehhez igazodva szerzőmegjelölés nem szerepel a műsorközlésben. A rögtönzött darab cselekményét Nagy Endre *A kabaré regénye* című könyvéből ismerhetjük:

„A színpadra hoztattam vásznat, festékes ibrikeket és ott a közönség szemeláttára föstöttem meg a díszleteket; Somlay Artúr mint Feld Zsigmond folyton a láthatatlan zenekarral zsörtölődött, amelyet Hetényi-Heidelberg képviselt egymagában a zongora mellett; Huszár Pufi valami rettenetes tengeri rablónak öltözködve fújta a basszust és László Rózsi mint elrabolt grófkisasszony volt a drámai mezzoszoprán, amit azzal jelzett, hogy két fölfújt hólyagot dugott a blúza alá. Minden szót, minden hangot, minden mozdulatot a pillanat sugallata szült és amikor a végén a szerencsétlen grófkisasszony törével a hólyagjaiba döfött, az igazán „kirobbanó” hatás volt.”¹⁹²

Nagy Endre ugyanitt említi, hogy az előadáshoz vázlatos szövegtörzs sem készült, a színrevitelhez elég volt „egy kis barátságos megbeszélés a szereplők között.”¹⁹³

A leírás alapján a jelenetsor parodisztikus görbe tükre lehetett a Feld Zsigmond vezette Városligeti Színkörnek, amely – az első tíz év német nyelvű előadásai után – 1889 óta elsősorban magyar népszínműveket és operetteket mutatott be. Szezonja májustól októberig tartott, társulata folyamatosan cserélődött. A tagok között sok volt az alig ismert, vagy éppen amatőr színész, Tóth Ede *A falurossza* című népszínművét például somogyvisontai földművesek adták elő,¹⁹⁴ de a színlapok olvasói rendre találkozhattak közönségcsalogató nevekkel is, játszott itt például Blaha Lujza, Darvas Lili, Hegedűs Gyula, Jászai Mari, Latabár Árpád, Medgyaszay Vilma, Rózsahegyi Kálmán, Somlay Artúr, vagy éppen Újházi Ede.¹⁹⁵ (Közülük többen a kabaré közegeiben is ismert nevek.) Az előadott művek színvonala hullámzó volt. Színre kerültek a tulajdonos fia, Feld Mátyás alacsony színvonalú bohózatai, de Shakespeare

¹⁹² Nagy Endre, *A kabaré regénye*, Nyugat, Budapest, 1935, 23.

¹⁹³ *Uo.*

¹⁹⁴ Alpár Ágnes, *A Városligeti Színkör, 1889-1934*, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest, 1991, 31.

¹⁹⁵ *Uo.*, 34-35.

Othellóját vagy Katona József *Bánk Bánját* is bemutatták. A kritikai visszhang is ehhez mérten széttartó, de a főszólam a negatív hangoké volt. A *Magyar Nemzet* különösen kíméletlen kritikát közölt 1906 októberében:

„Néhány forintocskából összetákolt társulat, melynek egy-két csekély fizetésű színész kivételével minden képzettség és rátermettség nélkül való fodrászlegény vagy szobaleány tagjai oly előadásokat produkálnak ott, amiért Szilasbalhásról kivernék még a legutolsó ripacs-társulatot is.”¹⁹⁶

Mindent egybevetve, az Aréna és az István út sarkán álló, többször átépített, majd 1952-ben lebontott színház a környék legismertebb és legnépszerűbb szórakozóhelye volt.¹⁹⁷ Jól ismerhette a Bonbonnière közönsége is, így valószínűleg helytálló Nagy Endre megjegyzése a rögtönzött előadás kapcsán: „Hát biz ez elég együgyű multság volt, de a közönségnek mégis tetszett, sőt minél műveltebb, elkényeztetettebb volt a közönség, annál jobban tudta méltányolni.”¹⁹⁸ A pozitív visszacsatolás alapja, mint általában a pesti kabaré működése során, ebben az esetben is a jelenlévők soraiban feltételezhető közös háttérismeret, a hasonló élmények és előítéletek, amelyeket sikeresen tudott aktiválni a színpadon látható parodisztikus jelenetsor.

A rögzített darabok között találhatunk néhány, színházban is bemutatható egyfelvonásos vígjátékot. Ezek többsége egyszerű alaphelyzetből indul ki, és multságos konfliktusok során jut el a csattanóig, illetve a megnyugtató feloldásig. A kivételek között hivatkozhatunk Szép Ernő *Ida* című drámájára, amelynek premierje 1914. március 4-én volt a Medgyaszay Kabaréban. A darab – *Az Est* tömör ismertetését idézve – „a faluról felkerült és trafikba száműzött úrileány szomorú életét mutatja be poétikus jelenetekben.”¹⁹⁹ A többes szám is jelzi azt a többletet, amely az egyfelvonásos darabokat megkülönbözteti az egyszerű kabaréjelenetektől. Előbbiekben jellemzően jelenetek során át bontakozik ki az akció, míg a rövid jelenetek rendszerint megszakítás nélkül, azonos térben és folyamatos időben játszódnak.

Az egyfelvonásos színpadi művek többségükben zenei betétekkel megszakított vidám jelenetek, vagyis blüettek voltak. Ezek, az operettekhez hasonlóan, narratív és melodikus egységek váltakozására épültek, a különbség részben a terjedelemben mutatkozott meg, a blüett

¹⁹⁶ *Magyar Nemzet*, 1906. október 14., 4.

¹⁹⁷ Alpár, *I. m.*, 20.

¹⁹⁸ Nagy, *A kabaré regénye*, 23.

¹⁹⁹ *Az Est*, 1914. március 4., 9.

ugyanis rövidebb az operettnél, zenei betétei pedig sanzonok vagy kuplék, amelyek élesen elkülöníthetőek az operett-dallamoktól. Különbség az is, hogy a hagyományos operett szereptípusok (primadonna, bonviván, szubrett, táncoskomikus) helyett bármely társadalmi réteg bármilyen tulajdonságokkal rendelkező tagja a blüett szereplője lehetett. A műfaj legtermékenyebb szerzőpárosát Szirmai Albert és Gábor Andor alkották. Blüettjeik közé tartozik *A postás-kisasszony*, *A mészáros* és *A jégen*. Rajtuk kívül a zeneszerzők közül Hetényi-Heidelberg Albert és Nádor Mihály, a szövegírók sorából Heltai Jenő és Szép Ernő emelhető ki a magyar blüettszerzők sorából. Jelentősebb zenei és irodalmi értéket nem képviselnek ezek a darabok, de a kortárs közönség nivós szórakoztatására alkalmasak voltak.

A postáskisasszony színtere egy postahivatal, címszereplője pedig a hivatali önkény képviselője, egyúttal a női szeszély megtestesítője, akit regényolvasás közben zavarnak meg az ügyfelek. A kérdésre: „Maguk felek?” – először még öntudatosan válaszolnak: „Nem, mink egészek vagyunk...”²⁰⁰ Később viszont behódolnak a tekintélynek, a türelmetlen akaratot pedig felváltja a türelmes bizakodás. Az adott szituációban ellentétes értelmű homonímák erősítik a komikus helyzetet:

„Az élet bárminő kemény,
Fel fogjuk adni, van remény!
Hogy feladjuk ezt a levélkét,
Nem adjuk föl még a reménykét.”²⁰¹

Amikor a hivatali képviselő postáskisasszony végre foglalkozni kezd az ügyfelek igényeivel, rendre jönnek a formai kifogások, amelyek alighanem minden néző számára ismerősek lehetnek. De a hivatalnok ezúttal több, mint az intézmény személytelenül szigorú képviselője: a hivatali idő lejárta után szuverén személyiséggé lényegül, akinek magánélete is van:

„Nekem most innen el kell mennem
A Zse-e-e-e-erbóba, a Zse-eee-erbóba.”²⁰²

²⁰⁰ Gábor Andor, „A postáskisasszony”, Uő., *Jaj, a feleségem! és egyéb jelenetek*, Dick Manó kiadása, Budapest, 1912, 33.

²⁰¹ Uő., 36.

²⁰² Uő., 39.

A postáskisasszony kifogása a Szirmai–Gábor szerzőpáros *A Zserbóban* című korábbi kupléjára alludál, amelynek női főhőse a felszínes nagyzolás megszemélyesítője – mind megjelenését, mind viselkedését tekintve.

Ez a darab jellegzetes blüett: tipkus társadalmi jelenségek görbe tükre, különösebb művészi érték és társadalmi üzenet nélkül. Elsődleges célja a szórakoztatás – nyelvi leleményekkel és a közös valóságismeretből merített utalásokkal, amelyeknek nyilvános dekódolása közösségi örömforrássá válhatott. A *Színházi Hét* így írt a bemutatót követően:

„Olasz staggione-stilusban játsszák le azt a tragédiát, amelyet az ajánlott levelek feladói szoktak végigszenvedni.

Medgyasszay Vilma a postáskisasszony. Ül a rács mögött és regényt olvas. Mert mint Nagy Endre az előzetes konferanszban megjegyzi, manap már csak a postáskisasszonyok olvasnak regényt, meg a telefonoskisasszonyok, meg a félvilági hölgyek foglalkozásuk művelése közben.”²⁰³

A részleteknek is jelentőséget ad tehát a körítés, amely a kabaréban a konferálást jelentette. A felkészült és éleslátó konferanszié felvezetése többletjelentéssel gazdagította még ezt a látszólag súlytalanak tűnő blüettet is.

A pesti kabaré színpadán leginkább azok a rövid, csattanós jelenetek arattak sikert, amelyek a helyzet- és a jellemkomikum eszköztárának széles körű alkalmazásával a hétköznapi élet görbe tükrét mutatták fel a közönségnek. Ezek illeszkednek legjobban a kabaré mozaikos szerkezetéhez, gyors ritmusához és könnyed hangvételéhez. Jelenetnek, tréfának, bohózatnak, szatírának egyaránt titulálták a műsorközlésekben. Az eltérő műfajmegjelölések formai szempontból ugyanarra vonatkoznak, de sem a stílus, sem a tematika terén nem beszélhetünk egységességről, csupán tendenciákat határozhatunk meg. Hétköznapi és közéleti, falusi és városi, vaskos és visszafogott jelenetekkel egyaránt találkozhattak a kabarék látogatói. Gárdonyi Géza és Móricz Zsigmond népies hangvételű jelenetei megfértek Bródy Sándor vagy Molnár Ferenc urbánus háttérű és tónusú dialógusaival, férj és feleség archetipikus nézeteltérései az aktuálpolitika időszerű polémiáival.

Jellegzetes kabaréjelenetként, egyúttal *A villamos* című, fentebb idézett kuplé dramatikus párdarabjaként is említhetjük Gábor Andor *A telefon* című jelenetét. A színen két szereplő látható: Pacolai és Pacolainé. A jelenet központi eleme egy telefonkészülék, amely

²⁰³ „Nagy Endrénél”, *Színházi Hét*, 1912/3, 4.

meghatározójává válik az események alakulásának. A feleség arra kéri férjét, hogy telefonon keresztül rendeljen neki „szép tavaszi kalapot, egész egyszerűt, alul három csokor ibolyával, oldalt négy piros rózsával, fent kilenc vérvörös orhideával, rájerrel, gézzel, tüllel, kreppel, csipkével, egész egyszerűt...”²⁰⁴ Pacolai teljesítené is a kérést, a kapcsolat azonban nem jön létre. A központ nehezen elérhető, a telefonos kisasszony pedig nem áll a helyzet magaslatán: okvetetlenkedik, párhuzamosan mással beszél, többször félreérti a bediktált négyjegyű telefonszámot, és rossz helyre is kapcsol: Karsay kalapos helyett a temetkezési vállalkozóhoz. Az újabb sikertelen kísérlet után a férfi egyre inkább elveszíti önuralmát, végül, a kisasszonnyal folytatott vitája hevében, rosszul lesz és meghal. Az eddig a háttérből figyelő nő ezután fölveszi a kagylót, és így szól bele: „Halló! Karsay? Itt özvegy Pacolayné. Igen, édes Ferikém, a kalapomat. De ne piros orhideával. Ne. Hanem fekete krepdesinnel. Igen. A szegény uram temetésire. Itt ütötte meg a guta a telefonnál.”²⁰⁵

A rövid tréfa egyrészt a jómódú polgárság – Gábor Andor által vélelmezett – felszínes anyagiasságát karikírozza ki, másrészt pedig – hasonlóan a villamosok zsúfoltságát megéneklő kupléhoz – egy valós problémát nagyít fel: az emberi hibákból adódó, gyakori téves kapcsolásokat, ez pedig az 1911. április 3-ai bemutaton, és a következő előadások során is, a színészek és a nézőtérén ülők közös élménye lehetett.

Az ilyen és ehhez hasonló jelenetek elsődleges szerepe a szórakoztatás volt, miközben – ha felszínesen is, de – reflektáltak a társadalmi aktualitásokra, a közönséget tehát nemcsak nevetésre, hanem kérdések felvetésére és megválaszolására is ösztönözték.

III. Konferálás

A *Humorlexikon* pontos és helytálló meghatározása szerint a konferansz: „középkori prologusokból, előjátékok bevezető szövegeiből, vásári komikus kikiáltók rögtönzött szellemeskedéseiből a 19. sz. végén kialakult, kötetlen, lehetőleg rögtönzésnek látszó egyszemélyes előadás a függöny előtt.”²⁰⁶ Kiteljesedése a kabarészínházak létrejöttéhez köthető.

A konferálás a kabaré-előadásoknak kezdettől állandó eleme volt, amely funkcionális és tartalmi jelentőséggel egyaránt bírt. A konferanszié a legtöbb, általunk ismert európai és magyar kabarészínházban jelen volt, szerepe és jelentősége azonban helyszínenként eltérő. Jelenléte

²⁰⁴ Gábor Andor, „A telefon”, Uő., *Jaj, a feleségem! és egyéb jelenetek*, Dick Manó kiadása, Budapest, 1912, 25.

²⁰⁵ Uő., 30.

²⁰⁶ Kaposy Miklós (szerk.), *Humorlexikon*, Budapest, Tarsoly, 2001, 426.

lehetett pusztán formális, de az előadás eszmei irányát is meghatározhatta, nemcsak elválasztva és összekötve a műsorszámokat, hanem önálló műsorszámot is prezentálva.

Valamennyi műsorelem közül ez bizonyult a leginkább személyfüggőnek, hiszen a konferanszié egyszerre volt szerzője és előadója megszólalásainak. A kabaré „arcának” és „hangjának” is tekinthetjük őt. Személyisége, előadói készsége, reflexióinak iránya és jellege határozta meg nemcsak saját népszerűségének fokát, de jelentős részben a teljes előadás identitását is.

A kabaré-konferálásnak általában két „kötelező”, egymásra épülő, egymást erősítő eleme volt: a tájékoztatás és a reflexió. Esetenként pedig a műsorszámokhoz és aktuális szituációhoz közvetlenül nem kapcsolódó történetmondások, személyes eszmefuttatások is a konferálás részét alkották. Ez utóbbiakat tekinthetjük leginkább önálló műsorszámoknak.

A funkciókat vizsgálva hármat különíthetünk el: a tájékoztatás mellett a szórakoztatást és az orientálást. Ezek közül a tájékoztatás alapfeladata volt a konferansziénak: a soron következő műsorszámok címének, szerzőjének, előadójának megnevezése, és az előadás rendjét érintő alapvető információk közlése. A reflexió – külön-külön vagy együtt – magában foglalta a szórakoztatás és az orientálás funkcióját is. Kapcsolódhatott az előző vagy a soron következő műsorelemhez, de – rögtönzéseként – nézői megnyilvánulásokhoz is. Parabolikusan vagy ironikusan, nyílt vagy burkolt „kiszólások” segítségével egyaránt megfogalmazhatott általános közéleti, vagy éppen direkt politikai üzenetet. Induktív és deduktív logikával egyaránt célt érhetett, vagyis: mindkét érvelési mód alkalmas lehetett arra, hogy befolyásolóan tudjon hatni a közönség hangulatára és véleményére. A történetmondás szintén lehetett szórakoztató vagy orientáló funkciójú – akár együtt is.

A Wacha Imre által elkülönített nyilvános beszéd típusok (spontán, felolvasás, reprodukív, félreprodukív)²⁰⁷ közül a konferálás jellemzően spontán vagy félreprodukív élőbeszéd volt. A kettő keveredhetett is, ha a körvonalaiban előre végiggondolt szöveget szituáció szülte rögtönzések kiegészítették, a beszédhelyzetet módosították, vagy akár felül is írták, tartalmilag is új irányt szabva a gondolatmenetnek.

A közönséghez való viszonyulás a konferanszié részéről rendszerint udvariasan bizalmas volt. Jól példázza ezt Ferenczy Károly bevezetője a Ferenczy Kabaré egyik előadásához, amelyből az alábbi részletet közölte a *Színházi Hét*:

²⁰⁷ Wacha Imre, „Az elhangzó beszéd főbb akusztikus stíluskategóriáiról”, Telegdi Zsigmond, Szépe György (szerk.), *Általános nyelvészeti tanulmányok X.*, Akadémiai, Budapest, 1974, 209-210.

„Tisztelt hölgyeim és uraim, mielőtt az előadást megkezdenők, engedjék meg, hogy néhány szóval megmondjam, hogy mi fog itt ma történni. Önök itt ma este három órán keresztül néhány aktuális apróságot fognak végignézni, néhány magánszámot végighallgatni. Sőt... bevallom, egy pár rossz vicc is el fog hangzani a színpadról. Én magam semmiért sem vállalom a felelősséget, elvégre nem tehetek arról, ha a darabokat rosszul írták meg a szerzők, ha a zongorából ismert melódiák törnek elő, ha az egyébként kitűnő tehetségű énekesnőink itt-ott hamisan fognak énekelni.

Mindezt azért bocsájtom előre, hogy önöket semmiféle meglepetés se érje...”²⁰⁸

A cikkíró természetesen „helyreteszi” a nyilvánvaló iróniát, hangsúlyozva: a viccek jók, az énekesek tisztán intonálnak, a zongorán eredeti dallamok csendülnek fel, és – mindezeket elválasztva és összekötve – Ferenczy Károly „ötletes és aktuális csevegéssel szórakoztatja a közönséget.”²⁰⁹ Vélhetően nem spontán szöveg leiratát olvashatjuk a hetilapban, részben nyelvi kidolgozottsága miatt, részben pedig a cikkben közölt információból következtethetően: „Ezekkel a szavakkal vezeti be esténként Ferenczy Károly a kabaréja előadását.”²¹⁰ Ha tehát a közlésnek hitelt adunk, ez a szöveg jellegzetes példája a félreproduktív vagy reproduktív konferálásnak. (A kettő között, felvétel vagy pontosabb háttérinformáció híján, csupán leiratok és idézetek alapján, nem tudunk különbséget tenni.)

A fent idézett (vagy rekonstruált) Ferenczy-szöveg a konferanszié korabeli pozíciójára is rávilágít. A konferansziék ugyanis – ellentétben az egyszerű műsorközlőkkel – házigazdaként pozícionálták magukat az előadások során, függetlenül attól, hogy ténylegesen milyen szerepet töltöttek be a kabaré működ(tet)ésében. A konferanszié megtehetette, hogy értékelje a számokat, véleményt fogalmazzon meg bármilyen aktuális közéleti vagy kulturális kérdésben, és közvetlen interakcióba lépjen a közönség tagjaival.

A konferálást Magyarországon Nagy Endre tette a kabaré központi elemévé és önálló műfajává, előtte nem volt hangsúlyos szerepe az előadások menetében. Kondor Ernő, a Fővárosi Cabaret „Bonbonnière” igazgatója így emlékezett vissza a Nagy Endre színrelépését közvetlenül megelőző időszakra:

„Az első hónapban Nádas Sándor konferált: utcai ruhában, zsebre dugott kezekkel, szájában angol pipával. Ez a szokatlan, bizarr, de mégis keresetlen megjelenés fesztelen,

²⁰⁸ S. R., „Ferenczy konferál”, *Színházi Hét*, 1912/43., 16.

²⁰⁹ *Uo.*, 17.

²¹⁰ *Uo.*, 16.

családias légkört teremtett. A közönség úgy érezte magát, mintha otthonában ülne, nagy társaságban. Az akkori kabaré még nem volt *konferansz-színház*. *Még nem lett azzá átfórmálva*. Nem a konferanszokon volt a hangsúly, a konferanszié nem állott majdnem egész este a függöny előtt, és a művészek produkciója, valamint a kabaré műsora még nem volt másodrendűre degradálva, a műsor nem a konferansz-szünetek kitöltője volt, hanem ellenkezőleg: a konferanszok töltötték be a szüneteket.”²¹¹

A kabarét elhagyó, helyette íróként és filmrendezőként kiteljesedő Nádas Sándort váltva, Nagy Endre formálta át „konferansz-színházzá” nemcsak a Bonbonnière-t, hanem az intézményesülő pesti kabarét is. Tartalmi és formai szempontból egyaránt unikális koncepciót valósított meg, amelyben a szavak és gesztusok nemcsak a kifejezés eszközei voltak, hanem egy erős karakter színpadi jelenlétének felismerhető stílusjegyei is.

Nagy Endre, a *Tolnai Világlapjának* válaszolva, 1930-ban így vallott konferanszié-önmagáról:

„Meg kell lenni annak a sokat emlegetett kontaktusnak, ami vékony selyemszálakon fűzi a hallgató agyát a konferanszié nyelvéhez. [...]

A közönség, átítatva az én dadogásom mákonyos bódulatától, minden pillanatban azt lesi, hogy mikor sülök bele a mondatomba. [...]

Egyébként különleges fortélyaim, körmönfont fogásaim nincsenek. Ha elkalandozom a politika útvesztőiben, könnyedén, de soha nem bántóan megemlékezem a miniszterelnök és belügyminiszter úr őexcellenciájáról, némi enyhe célzást teszek a t. Ház apró-cseprő dolgairól és kész.

Sokat rögtönzök.”²¹²

Beszámolók is hangsúlyozzák, felvétel is megerősíti, hogy a dadogás említését nem átvitt értelemben vagy öniróniaként kell értelmeznünk, hanem tényleges beszédhiba rögzítéseként. A beszédprodukciónak időnkénti akadozottsága azonban nem okozott percepciósi nehézséget, inkább Nagy Endre személyes védjegyeként rögzült a közönség tudatában.

A publikummal való szoros kontaktusáról is több konferálás-részlet és beszámoló tanúskodik. Ezek általában spontán rögtönzés eredményei voltak. Legjobb példa erre a korábban már idézett

²¹¹ Kondor Ernő, „Hogyan lett konferanszié Nagy Endre”, *Pesti Futár*, 1937. április 1., 21-22.

²¹² „Konferanszié – a konferálásról”, *Tolnai Világlapja*, 1930. július 9., 29.

első fellépése, amelyben – állítása szerint – a közönség egy látványosan ázótagjával folytatott sikeres párbeszédet.

A politikai célzások említésével szintén fontos és jellemző alapállására mutat rá a fenti vallomás-részlet. Ezt, és a közönséggel való, a közös tudást és véleményt feltételező bizalmas kapcsolatot is példázza az alábbi, Horthy Miklós kormányzót kifigurázó konferansz-részlet, amelyet az N. I. monogrammu olvasó idézett fel a *Jövő* című napilap hasábjain:

„– Mesét mondok – szólott Nagy Endre közismert dadogó hangján, két kezének ujjait egymáshoz illesztve –, egy szép kis mesét, tessék meghallgatni:

»Volt egyszer egy ember,
Szakálla volt kender
Fölmászott a fára,
Leesett a sárba.«

Elhallgatott. A közönség várta, hogy mi lesz ebből.

– No most mondok egy másik mesét, egy újat, – folytatta Nagy Endre, – íme:

»Volt egyszer egy tenger,
Azon volt egy ember,
Fölmászott a trónra,
Nem mászik le róla.«

Azt az elemi erővel kitört kacagást, ami ezeket a szavakat a nézőtérén követte, alig lehet leírni.”²¹³

A szerző utolsó mondata azt jelzi: a közönség „vette a lapot”. A sikerben nyilván része volt a tálalásnak is: a megfelelő előkészítésnek, a hatáskeltő szünetnek, az oldott hangvételnak és – ahogy N. I. is utalt rá – Nagy Endre jellegzetes beszédstílusának. A hatalom nevében eljáró hatóság azonban nem osztotta a közönség véleményét: az idézett gúnyvers miatt 1923 januárjában Nagy Endrét az általa vezetett Pódium Kabaré bezárására kötelezték.

Különösen értékes dokumentum Kovács Gusztáv töredékesen fennmaradt *Nevető Budapestje*, az első magyar hangosfilmek egyike. A 2500 méter hosszú felvételhez a hangot szelencellás hangfelvevő berendezéssel rögzítették. A tizenkét kabarészámot magában foglaló összeállítás 1930 februárja és áprilisa között készült. A bemutatóra május 26-án került sor.²¹⁴ Az *Ujság*

²¹³ N. I., „Miért üldözik Nagy Endrét?”, *Jövő*, 1923. március 9., 2.

²¹⁴ Nemeskürty István, *A képpé varázsolt idő. A magyar film története és helye az egyetemes kultúrában, párhuzamos kitekintéssel a világ filmművészetére*, Magvető, Budapest, 1983, 347.

tudósítója szerint a film „nagy sikert aratott.”²¹⁵ Nagy Endre bevezetője szerencsére fennmaradt belőle.

A rögzítés körülményei szokatlanok voltak a rutinos konferanszié számára, a közönség helyett ugyanis egy kamera optikája követte őt a nézőtérrel. A nyolcperces, reflektív monológ témája maga a konferálás – általában, illetve az adott körülmények között. A mozgókép személytelenségét érzékelve és érzékeltetve, konferálása elején rögtön eloszlatja a lehetséges félreértést: a színpad előtt ezúttal nem emberek figyelik őt, helyettük ott „egy félelmetes külsejű fotografáló gép-szörnyeteg van, amely valamennyi nyílásával rám tátogva elnyeléssel fenyeget”. Nagyívű hasonlatokkal érzékelteti a minden oldalról rá világító reflektorok és a felvételt megelőző sminkelés szokatlan élményét, majd költői kérdéssel világítja meg a kétdimenziós jelenlét abszurditását: „Ez a fekete folt itt a lepedőn, ez én vagyok?” Szemléletes példával avatja be a nézőközönséget „trükkjébe”, abba, hogy szándékosan szokott belegabalyodni „a mondatszerkezet mesterségesen összegubancolt bonyodalmaiba.” Mint mondja, ezzel az a célja, hogy megnyerje a közönség érdeklődését: vajon sikerül-e kikeverednie a mellékmondatok szövevényéből. Többszörösen összetett metamondattal példázza sajátos szövegalkotási módszerét, amely egyúttal beszédstílusát is jól példázza. A konferansz végül vallomásba torkollik:

„Ez régi trükk. Artisták, hát mi artisták tudjuk azt már jól, hogy cirkusz porondján és orfeum színpadján a súlyt nem aszerint értékelik, hogy mennyit nyom, hanem hogy mennyit nyög mellé az erőművész, mialatt fölemeli. Azt mi már tudjuk, hogy ötven kiló nyögve hatásosabb, mint száz kiló mosolyogva. Úgyhogy az a közismert dadogás, ez a d-d-dadogás, amely az én konferanszomnak most már általánosan elfogadott megnyilatkozási formája, ez a dadogás, ez tulajdonképpen csak egy burkolt formájú nyögés, amellyel mondatjaimnak üres gömbjeit emelgetem a közönség elé.”²¹⁶

A konferálás végén „jobbnál jobb” jeleneteket ígér az est folyamán.

A felvétel tökéletesen illusztrálja Nagy Endre sikerének minden titkát: magas szintű nyelvi készségét, szavait erősítő gesztikulációját, reflektív és önreflektív iróniáját, esetlenségeit is javára fordító, magabiztos kiállását, a közönséggel való folyamatos interakcióját. Egyetérthetünk Molnár Gál Péter tömör megfogalmazásával is, amelyet igazol az előbb

²¹⁵ *Ujság*, 1930. május 27., 11.

²¹⁶ <https://nfi.hu/filmarchivum/hirek-1/a-beszelo-iro-es-a-film.html>

ismertetett felvétel: „Folyékonyan dadogott. Tiszaháti zamattal mondta a magyar és a német szavakat. Mű-félszegen uralkodott a nézőkön.”²¹⁷

A *Tolnai Világlapja* – Nagy Endre mellett – Békeffi Lászlót, az 1920-as és '30-as évek kiemelkedő konferanszióját is megszólaltatta mesterségével kapcsolatban. Békeffi egyebek mellett ezt nyilatkozta:

„Amikor kiállok a függöny elé, hogy meglévő és még hiányzó, de közben megjövő ötleteimet közöljem a publikummal, szörnyen magamra vagyok hagyva.

Amíg eltalálom a kellő hangot, amíg megtalálom a közvetlen kapcsolatot a vérfagyasztóan közömbös publikum és szerény személyem között – szizifuszi munkát végzek.

A mi mesterségünknek két hallatlan nehézsége van. Nincs sűgő és nem lehet tanulni. Mi helyi szellemességekkel dolgozunk.

A politika jelentős szerepet játszik a konferanszié életében.”²¹⁸

Békeffi vallomása több ponton is összecseng Nagy Endre fent idézett gondolatsorával. Mindketten a közönség szimpátiájának megnyerését tartják a konferanszié első és legnehezebb feladatának, és a politikum kiemelt jelentőségét is egyaránt megemlítik. A konferálás szemléleti hasonlóságai mellett az is közös kettejükben, hogy nemcsak előadóként, hanem szerzőként is jelentős volt munkásságuk a kabarétörténetben: jeleneteket és dalszövegeket is írtak.

A „helyi szellemességek” említése a lokális aktualitások szatirikus megfogalmazásának igényét rögzíti Békeffi részéről. Az igény kétirányú volt: a konferanszié erről és így akart beszélni, a közönség pedig ezt és így akarta hallani. Az igények találkozása a siker nélkülözhetetlen előfeltétele volt a kabaré minden korszakában. Békeffi László kiemelkedő stílusérzéssel és szintetizáló készséggel foglalta szövegbe, és meggyőző színpadi jelenléttel interpretálta a helyi szellemességeket és a helyi szellemiségét. Ezt Nagy Endre is elismerte:

„Az biztos, hogy rajta sokkal jobban mulattam, mint magamon. [...] Van mögötte valaki más is. Az arca valami merev grimaszba torzul, egész teste a fából faragott marionett furcsa félszepségébe merevül, mozdulatai dróton rángatott, befejezett vonalú

²¹⁷ Molnár Gál Péter, „Nagy Endre kabaréja, a kabaré Nagy Endréje”, *Premier*, 2007. február 1., 85.

²¹⁸ „Konferanszié – a konferálásról”, *Tolnai Világlapja*, 1930. július 9., 29.

nekilendülések és a hangja mókázó, csúfolódó torokhang. A mondanivalók szervesen szakadnak ki ebből a pontosan megkonstruált figurából.”²¹⁹

A kabaré-konferansziék szerepéről és feladatáról a neves elődök és utódok munkásságának ismeretében is relevánsan írt Kellér Dezső. Meglátása szerint – a nélkülözhetetlen satirikus attitűd mellett – a közönség bátorságot is vár a függöny elé lépő embertől, amely elvárás a polgári kabaré hagyományaként öröklődött tovább 1945 után is.²²⁰ Szintén minden korban elvárás, hogy képes legyen kapcsolatot tartani a tömegekkel, ami folyamatos témát és inspirációt jelenthet a konferanszié számára.²²¹ Mindezek mellett – Kellér szerint – még az is hozzátartozik a munkájához, hogy „el tudja adni” a kabaré műsorszámait, ehhez pedig elengedhetetlen, hogy értelmezni, ha kell, magyarázni is tudja a produkciókat.²²²

Kellér Dezsőnek gyakori hivatkozási pontja Nagy Endre munkássága, akinek tudatos folytatója lett konferansziéként. Elődjével ellentétben Kellér tudatosan gyűjtötte és kötetekbe szerkesztve meg is jelentette konferálásait. Mint írja, soha nem változtatott a szóban elhangzott szövegein. „Hadd érződjék a pesti aszfaltból kicsírázott, sajátos műfajnak a törvényszerűsége, hogy ezek a kis, komolytalan csevegések nem az olvasók, hanem a hallgatók számára készültek.”²²³ Meg kell jegyeznünk: Kellér konferálásai – a rendelkezésünkre álló felvételek ismeretében – már elhangzásuk pillanatában nyomdakészek: logikusan felépített, nyelvtanilag és stilisztikailag kifogástalan, mégis az élőszó stílusjegyeit magukon viselő satirikus jegyzetek és glosszák. Ilyen kiérlelt társalgási stílusban beszélt, illetve írt egy állatkerti élményéről 1945-ben:

„Vasárnap vendéget kaptunk. Sanyika, nyolcéves unokaöcsém látogatott el hozzánk. Infláció lévén, csak gyenge, húsnélküli ebéddel kínálhattuk meg. Gondoltam kárpótolom valamivel, hát rögtön ebéd után kimentem vele az Állatkertbe. A gyerek majd kibújt a bőréből örömeiben, mert saját bevallása szerint svédházban és vörös kereszt patronázsban már volt, de állatkertben még sosem. [...]

Arról egészen megfeledkeztem, hogy közben háború is volt, és az Állatkertből jóformán csak a kert maradt meg, állat nagyon kevés. [...]

Kifelé menet megjegyezte, hogy ezért ugyan nem volt érdemes kijönni az Állatkertbe.

²¹⁹ Nagy Endre, „Ami az álarc mögött van”, *Színházi Élet*, 1931/5, 6-7.

²²⁰ Kellér Dezső, „A konferálásról”, Uő., *Kedves Közönség*, Szépirodalmi, Budapest, 1957, 16.

²²¹ Uő., 17.

²²² Uő., 19.

²²³ Uő., 11.

Ám, ahogy mentünk a földalatti felé, a Gundel-étterem terasza előtt hirtelen megállt, és elkezdte vadul ráncigálni a kabátujjamat. Megfordultam, Sanyika kipirult arccal, csodálkozó szemmel bámult a rácson keresztül az egyik étkező vendég tányérjára.

– Dezső bácsi, odanézz! – súgta rekedten az izgalomtól – ott egy ritka állat!

És tágranyílt szemmel nézett egy ropogósra sült libára.”²²⁴

A fenti szemelvény a minőségi konferálás több sajátosságára is példaként alkalmazható. Rögtön szembetűnik a szöveg kidolgozottsága, az a sajátos hangvétel és mondatszövés, amely előszóban a természetesség érzetét kelti, írott formában pedig könnyed, csevegő hangvételű, de mindvégig koherens írásművet eredményez. Értelmezéséhez – mint általában a kabarében bemutatott művek esetében – fontos támpontot jelentenek a keletkezési körülmények, mindenekelőtt a bemutató időpontja és a szerző személyes körülményei. Az idézett szöveg 1945-ben hangzott el, a második világháború lezárása után, egy munkaszolgálatot is megjárt zsidó származású konferanszié előadásában. A húsnélküli ebéd említése az általános szegénységet érzékelteti, a „svédház” fogalma a vészidőkre, az állatkerti állapotok leírása pedig a háború pusztítására enged asszociálni. Ezek a háttérinformációk alapozzák meg, készítik elő és értelmezik utólag a csattanót. A szüzsé egyenesen beletorkollik a felismerésbe: az elmúlt időszak vesztesei és üldözöttjei továbbra is csak József Attila gyermeki vágyakozásával gondolhatnak a libasültre. A csattanó baloldali szellemiségű üzenete megoldandó feladatként állt a háború utáni Magyarország előtt, a konferansz mégsem válik propagandaszöveggé, részben mivel a problémafelvetés mellől hiányzik a megoldás leírása, illetve a „megoldó” megnevezése, részben pedig egy fricskának is nevezhető ironikus megjegyzés miatt az állatkerti séta leírásából: „Összevissza hazudtam mindent. Például, mikor a hosszúnyakú zsiráf után érdeklődött, zavartan dadogtam, hogy olyan nincs is, azt csak a reakció találta ki és azért terjesztik, hogy zavart keltsenek.”²²⁵ A kabaré műfajának kötelező kellékévé vált a kritikus alaptónus. Ez a szocialista korszakban sem volt másként. A rendszer létjogosultságát és a vezető politikusok kompetenciáját természetesen nem kérdőjelezheték meg a kabaré szerzői és megszólalói, kisebb-nagyobb hibákra, túlkapásokra viszont rámutathattak – a hatalom hallgatólagos jóváhagyásával, vagy akár a társadalmi feszültségek levezetését célzó ösztönzésével. Kellér itt az állami szinten intézményesült ellenséggyártás mechanizmusára mutat rá, a túlzás humorképző eszközének segítségével tompítva, illetve banalizálva a kritikai élt.

²²⁴ Kellér Dezső, „Séta az Állatkertben”. *Uo.*, 22-24.

²²⁵ *Uo.*, 23.

A konferálás tartalma, a konferanszié személyisége évtizedeken át alapvetően meghatározta a kabaré tartalmát, de a műsor szerkezete, tartalma is erősítette a konferálás hatáskörét. A kabaré intézménye és a konferanszié szerepe Nagy Endre színrelépését követően szorosan összekapcsolódott, a televíziós kabaréműsorok (show-k) megjelenése azonban csökkentette a hagyományos konferálás terét és a konferanszié-szerep jelentőségét: a mediális váltás eredményeként ezek helyét a rövid be- és elköszönő, illetve átkötő szövegek vették át, immár a műsorvezető részéről.

A másik tényező, amely a kabaré és a konferálás egységének megbontásával járt, az egyszemélyes előadások elterjedése. Magyarországon ez Hofi Gézától, illetve Sándor Györgytől eredeztethető, később, az ezredfordulót követően – elsősorban Fábry Sándor közvetítésével – az angolszász *stand up comedy* is népszerűvé vált színpadi előadások, televíziós műsorok, internetes csatornák révén. Míg azonban Hofi és Sándor György előadásaiban jelentős szerepet játszottak a szcenikus elemek, vagyis a narráció mellett a mozgás, a díszlet, a jelmez és különböző audiovizuális effektek, Hofi Géza műsoraiban pedig – a hagyományos kabaréból átvett jellegzetességként – zenei betétek is megszakították a monológot, addig az egyre elterjedtebb *stand up comedy* előadásokban általában csak a szövegre, a gesztusokra és a mimikára irányul a figyelem. Az előadó történetei, paródiái, véleménye és beszédstílusa határozza meg a produkciót, a külsőségeknek nincs érdemleges szerepük, a spontán vagy félreproduktív szövegmondáson kívül pedig egyéb műfajok nem kapnak helyet az előadásban. Műsorfolyam nélkül a „konferálás” és a „konferanszié” kifejezések jelentésükben funkciótlanná válnak, ezért a *stand up comedy* képviselőit nem tekinthetjük az egykori konferansziék közvetlen utódainak.

TARKA SZÍNPAD

I. Előkészület és várakozás

Gyárfás Dezső önéletírásában „kedves, rajongó fiatalemberként” említi Zoltán Jenőt, a *Budapesti Hírlap* újságíróját, aki egy társaságban – saját tapasztalatai alapján – rajongva beszélt Wolzogen *überebrettli*jéről. Gyárfás így rekonstruálja Zoltán szavait:

„– Pesten is meg kellene csinálni – lelkesedett – van már itt közönség! Az überebrettli több, mint orfeum, a santán, s csak valamivel kevesebb, mint a színház. Vagy annál is több! Mindenütt németül játszanak, pedig nagyszerű magyar íróink s tekintélyes magyar közönségünk van. Én megcsinálom Pesten az első kabarét!”²²⁶

Valóban megcsinálta. Először munkaadóját, Rákosi Jenő főszerkesztőt nyerte meg a budapesti kabaré ügyének, ezután Rákosi unokaöccsével, Beöthy Lászlóval, a Nemzeti Színház akkori igazgatójával is találkozott, aki szintén támogatásáról biztosította őt. A rendezőnek is felkért Rákosival és Beöthyvel együtt meggyőzte Waldmann Imrét, a Fővárosi Orfeum igazgatóját, hogy műsorában havi rendszerességgel magyar nyelvű kabaréelőadásnak is biztosítson helyet. Így kerülhetett sor először 1901. november 16-án, a főműsor és a mellé elfogyasztott vacsora után Budapest első magyar kabaréestjére.

A Tarka Színpad társulatát a kezdeményező Zoltán Jenő igazgatta. Ismert, a kortárs irodalmi és zenei élet fősodrába tartozó alkotókat nyert meg szerzőnek, műveiket pedig népszerű, de mindenképpen jegyzett énekesek és színészek szólaltatták meg. Szükség volt, persze, az Országos Színészegyesület jóváhagyása is, hogy tagjai orfeumban is felléphessenek, az egyesületi alapszabály 88. szakasza addig ugyanis tiltotta, hogy a tagok – szerződéses vagy vendéglőadóként – ilyen jellegű szórakozóhelyen szerepeljenek. A Fővárosi Orfeum memoranduma megosztotta az egyesület tanácsát. A *Pesti Hírlap* részletes tudósítást közöl az 1901. október 4-én megtartott tanácskozásról. Waldmann Imre kérelmező megbízott képviselője az orfeum magyarításának ügyét hangsúlyozta, amely az egyesület szerződés nélküli tagjai közül többeknek biztosíthatna megélhetést. Az első hozzászóló, Deák Péter ellenezte a beadványt, mivel úgy vélte, hogy az orfeumok a fiatal színészeket elcsábíthatják a

²²⁶ Gyárfás Dezső, *Orfeum: Egy színész élete*, Kultura, Budapest, 1920, 131-132.

színházaktól. Vele szemben Márkus József támogatta a kérést. Véleménye szerint a színházművészet modernizációja és a varieté-irodalom fejlődése egyaránt igényli a reformot. Janovics Jenő, aki korábban részt vett a 88. paragrafus megalkotásában, ugyancsak támogatta a magyarosítás ügyét. Ezzel Feld Zsigmond is egyetértett, ugyanakkor – elsősorban a vidéki színházak iránti féltésből – korlátlan, általános engedély megadását nem javasolta. „Mit csináljon a színház, ahol nincs pezsgő, külön szoba, amikor az orfeum, ahol pezsgő és chambre separé is van, többet fizethet a tagnak” – idézi szavait az újság. A vita zárásaként Ditrói Mór – az ügy súlyára tekintettel – a közgyűlés meghallgatását javasolta.²²⁷ Döntés végül október 4-én nem született. A tanácskozás másnap folytatódott, ennek végén – a *Pesti Hírlap* összegzését idézve – a következő megállapodás született:

„A tanácsnak nincs joga arra, hogy az alapszabályokat megváltoztassa, mert ez a közgyűlés joga. A kérdés kulturális, művészeti és irodalmi fontosságára való tekintettel azonban nem akar elzárkózni a reform megvalósítása elől. Azért tehát nem vet gátat annak, hogy Waldmann az ő orfeumában egyesületi tagokat működtessen és ez iránt megtehesse előmunkálatait. Waldmannt kötelezi majd arra, hogy az egyesület alapszabályait respektálja, német előadást nem tart, a magyar programot egyfolytában játszatja le és az alatt ételeket és italokat nem szolgáltat ki.”²²⁸

Zoltán Jenő ennek alapján szerződtethette le Baumann Károlyt, Csatay Jankát, Faragó Ödönt, Gyárfás Dezsőt, Iványi Antalt, Kornai Bertát, Szentmiklóssy Bélát, Vásárhelyi Vilmát és Véghelyi Angelát.

A próbákat a két rendező, Beöthy László és Rákosi Jenő vezette, a főpróbának – Gyárfás visszaemlékezése szerint – nagy sikere volt a meghívottak, köztük a sajtó képviselői körében.²²⁹ Az utólagos sajtószemle azonban árnyalja a színész-énekes meglátását. Az első pesti kabarének már az előkészületei is megosztották a hazai nyilvánosságot. Pozitív, bizakodó várakozást és erőteljes elutasítást egyaránt kiolvashatunk a korabeli híradásokból. Előbbiek közé sorolhatjuk a *Budapest* rövid tudósítását, mely szerint a november „nagy változást hoz” a Fővárosi Orfeum működésében, amely „mutatványaira, vezetésre nézve egyaránt páratlan.”²³⁰ A személyi érintettségek miatt érthetően elfogult *Budapesti Hírlap* a Tarka Színpad változatos irodalmi és

²²⁷ *Pesti Hírlap*, 1901. október 4., 8.

²²⁸ *Pesti Hírlap*, 1901. október 5., 7.

²²⁹ Gyárfás, *I. m.*, 132.

²³⁰ *Budapest*, 1901. november 1., 6.

zenei kínálatát, tiszta magyarságát és művészi értékét vetíti előre.²³¹ A *Pesti Hírlap* éles cezúrát von az orfeumok működése és a Tarka Színpad célkitűzései között: a „magyar Überbrettliként” emlegetett Tarka Színpad már művészeket foglalkoztat, nem pedig artistákat, mint az orfeumok, ezért a – a lap szerint – „ízléstelen” német helyett ízléses magyar előadásokra, irodalmi csemegére számíthatnak a látogatók.²³² Mindezekkel szemben a *Hazánk* anonim tárcaírója nem lelkesedik a Tarka Színpad létrejöttéért. A cikk, bő egy hónappal a bemutatkozó előadás előtt, „német gajdolást” jósol és „a léhaságok kultuszát” prejudikálja, a Fővárosi Orfeumot pedig azzal vádolja, hogy csupán „olcsószerrel hazafias takarót” kíván magára húzni a magyar színészek alkalmazásával, a Tarka Színpad tehát nem több mint mint „reklámja egy vagy több Orfeumnak, jól nem lakató csalétek az ínséges magyar színészetnek.”²³³ A vita a vidéki sajtóba is begyűrűzött. A *Pécsi Napló* október 13-án színházi szakemberek véleményét közli a Tarka Színpad elindítása ellen. A felvezetőben az újság „törvénytelennek” minősíti az Országos Színészegyesület határozatát, majd közzétesz öt nyilatkozatot, amelyekből „épülhetnek a színésztanács tagjai és a »Tarka színpad« barátai.”²³⁴ Dr. Várady Antal író, a Színművészeti Akadémia igazgatója magyarosítás helyett bezáratna minden orfeumot, mert szerinte „nem a brettlit nemesítenők ezzel, hanem a színpadot szállítanók le az orfeum színvonalára, miután erre a pályára úgyszólván csak azok lépnének, akik a színpadon már nem tudnak boldogulni.”²³⁵ Jóval higgadtabban érvel Mészáros Kálmán, az Országos Színészegyesület irodaigazgatója, aki csak azoknak a színészeknek engedélyezné az orfeumi fellépést, akiknek huzamosabb ideje nincs szerződésük. A korlátlan engedélyezés szerinte azzal járna, hogy előbb-utóbb artisták és orfeuménekesek is egyesületi taggá válhatnának, ezáltal részesedhetnének a színészek nyugdíjalapjából.²³⁶ Ditrői Mór, a Vígszínház igazgatója, az Országos Színészegyesület alelnöke határozottan ellenzi az engedély megadását, „így a szabálytalanság azokat a tanácsosokat illeti, akik minden alapszabály és a színészek egyetemének érdekét csorbítva Waldmann úrnak odaajándékozták privilégiummal együtt a magyar színészetet.”²³⁷ Porzsolt Kálmán, bár nem híve az orfeumoknak, elvben támogatja magyarosításukat, és azt sem ellenzi, hogy a színészek felléphessenek az előadásokon, a Népszínház igazgatójaként azonban saját színészeinek nem engedélyezi a közreműködést.²³⁸ Végezetül Faludi Gábort, a Vígszínház

²³¹ *Budapesti Hírlap*, 1901. október 8., 8.

²³² *Pesti Hírlap*, 1901. október 8., 5.

²³³ *Hazánk*, 1901. október 11., 1-2.

²³⁴ *Pécsi Napló*, 1901. október 13., 4.

²³⁵ *Uo.*

²³⁶ *Uo.*, 5.

²³⁷ *Uo.*

²³⁸ *Uo.*

adminisztratív igazgatóját idézi a lap, aki „nagy veszedelemnek” látja a színészek orfeumi szereplésének engedélyezését, attól tart ugyanis, hogy az orfeumok nem a szerződés nélküli, hanem a nagynevű, népszerű színészeket fogják elcsábítani, továbbá ő is félti az artistáktól a színészek nyugdíjalapját.²³⁹ Bár a *Pécsi Napló* nyíltan elköteleződött a Tarka Színpad ellen, október 19-én kommentár nélkül közölte egy budapesti levélíró ellenvéleményét is. A reflexió névtelenséget kérő szerzője védelmébe veszi Waldmann Imrét, akit „magyar honpolgárként”, egyúttal „képzett, megbízható szakemberként” jellemez.²⁴⁰ Törekvéseit tisztességesnek értékeli, „mert bár vállalata várakozáson felül szép sikereket ért el, hogy megmutassa együttérzését a nemzeti kultúra harczosaival, magyar színészekkel irodalmi nívón álló magyar dolgokat akar játszani, ott ahol eddig kizárólag a német szó volt az uralkodó.” Az utolsó mondat felveti a gyanút, hogy a névtelen szerző nem egyszerű kabaré-szimpatizáns, hanem a Tarka Színpad sikerében érdekelt személy: „Néhány nap múlva módunkban lesz részletes műsorát adni az első hónapok művészi munkájának s az bizonyára el fogja oszlatni azt a kétséget, amelyet szervezett, rosszakaratú támadások iparkodnak a vidéki színészetben fölbreszteni.”²⁴¹ Hogy érdekelt vagy csupán érdeklődő volt-e az idézett sorok szerzője, teljes bizonyossággal nem állapítható meg, a lényeg azonban ez nem befolyásolja: a Tarka Színpad debütálását kiemelt sajtóérdeklődés előzte meg, és a közönséget is (pro vagy kontra) foglalkoztatta a magyar kabaré ügye.

A november 16-ai előadást megelőző cikkekből még folytathatnánk a leltárt, a polémia más fórumokon is az idézettekhez hasonló érveket és ellenérveket hozott felszínre. A sajtó megosztottsága ezúttal nem politikai alapú volt, inkább a személyes érdekek és szimpátiák mentén polarizálódott.

A szembenállás nem enyhült a debütálást követő napokban sem.

II. Fogadtatás

Bános Tibor a magyar kabarétörténet „első fecskéjének” nevezi az 1901. november 16-án, este 11 óra tájban kezdődő előadást.²⁴² A metafora előhívhatja bennünk a közmondást: „Egy fecske nem csinál nyarat.” A gondos előkészítés, az ismert szerzők és a népszerű színészek

²³⁹ *Uo.*

²⁴⁰ *Pécsi Napló*, 1901. október 19., 4-5.

²⁴¹ *Uo.*, 5.

²⁴² Bános Tibor, *A pesti kabaré 100 éve*, Vince, Budapest, 2008, 16.

foglalkoztatása ellenére ugyanis a Tarka Színpad létrejötte és működése – ahogy várható volt – nem aratott osztatlan sikert.

A Linek Lajos tervezte plakáton a *Fővárosi Orfeum* és a *Tarka Színpad* intézménynevek alatt *Magyar irodalmi varieté* műfajmegjelölés olvasható.²⁴³ Utóbbit a szervezői szándék és a szerzői névsor is indokolhatott, hiszen már az első előadásban színre került Molnár Ferenc mesejátéka és Herczeg Ferenc színpadi tréfája, mellettük Heltai Jenő egy vers és két dalszöveg, Nagy Endre két dalszöveg, Pásztor Árpád pedig egy dalszöveg és egy zenés tréfa szerzőjeként reprezentálta a kortárs irodalmat. A zeneszerzők, vagyis a lírai szövegek megzenésítői és a színpadi jelenetek zenei aláfestésének komponálói is mindannyian képzett muzikusok voltak: Donáth Lajos, Kern Aurél, Konti József, Máder Rezső, Tarnay Alajos, és mindenekelőtt Huszka Jenő, aki egy évvel az átütő sikert hozó *Bob herceg* bemutatója előtt, de már ekkor is gyakorlott dalszerzőként és színpadi komponistaként vállalt szerepet a kabaréban Heltai Jenő *Tűzoltó történetének* megzenésítésével. Az említett szerzők műveinek színrevitelében a teljes – fentebb felsorolt – társulat közreműködött.

A névsor, és még inkább a nyelvi közeg miatt az előadást élénk, de meglehetősen széttartó sajtóvisszahang követte. Ezekből emelek ki a következő oldalakon néhány jellemző szemelvényt.

A *Budapest* című képes napilap elismerően tudósított az eseményről:

„A nézőtéren díszes közönség, mely szinte türelmetlenül várta a rendes orfeumi számokat, amelyek legvégén következett csak az est csattanója. Végre a függöny elé lép *Iványi Antal* és elszavalja *Heltai Jenő* csinos hangulatos prológusát. Aztán felgördül a függöny és egy vidám theázó társaság soraiból egymásután lépnek elő a szereplők. Gyárfás Dezső, Nagy Endre és Kern Aurél csinos kuplóját énekelte a trafikos lányról. Kormai Berta, Pásztor Árpád pajkos tréfáját: Van-e tehetségem. Pompás volt Molnár Ferenc tréfája: A róka és a holló. Legzajosabb hatást keltette Heltai Jenő »A vén kocsis« című dala, melyet Szentmiklóssy énekelt Tarnay Lajosnak zongorakíséretével. Végül Herczeg Ferencnek egy pompás színpadi tréfáját adta elő az egész társulat. Taps, kihívás bőven volt. A művésznők mindegyike pompás virágcsokrot kapott.»²⁴⁴

Az említett „vidám theázó társaságot” úri szalont idéző díszlet vette körül. A színpadon harmonikus térkompozícióvá összeállt bútorokat, berendezési tárgyakat otthonról hozták az

²⁴³ Képmelléklet: 3. ábra.

²⁴⁴ *Budapest*, 1901. november 17., 7.

előadás résztvevői. A közönség a földszinten – orfeumi szokás szerint – terített asztaloknál ült, illetve a karzatokon foglalt helyet.²⁴⁵

A lelkesedést – ahogy várható volt – a *Budapesti Hírlap* is osztotta. A konzervatív napilap az „első valódi és magyar varieté” megszületését ünnepelte, amely:

„Egyelőre csak vendég gyanánt jelent meg a Fővárosi Orfeum színpadán, de a bemutató biztató sikere már is reményt ad, hogy egykor a háziúr szerepét is átveszi. [...] A közönség meglegedetten tapsolt a Tarka Színpadnak és nyilvánvaló volt, hogy szeretettel látja az orfeum nemzetközi világából kiváló e tisztán magyar szigetét.”²⁴⁶

A liberális *Pesti Hírlap* tudósítója felidézi a párizsi és a müncheni kabaré kialakulását, az új eszmék és az új értékek lázadását az akadémista merevséggel, illetve a silány szórakoztatással szemben. Az elhangzó műveket színvonalasnak és szórakoztatónak, az előadókat jónak értékeli:

„A kozmopolita orfeum ellen született meg a mai napon a budapesti überbrettli: a Tarka színpad. A magyar irodalom legjelesebb fiatal tehetségei állottak össze, hogy ötletes szellemmel és magyaros ízléssel új műsort nyújtsanak az éjjeli fővárosnak. (...) Nem egetverő csoda az, amit bemutatnak; a prolog is jelzi, hogy szerény kezdet. De sok szellem és báj, sok ötlet rutinos, ízléses köntösbe öltözötte.”²⁴⁷

A katolikus irányultságú *Magyar Szemlében* – „h. s.” aláírással – Hevesi Sándor, a Nemzeti Színház rendezője határozottan támogatja az orfeum magyarításának célját, a Tarka Színpad előadásából azonban hiányolja az eredetiséget:

„A magyar brettli arra van hivatva, hogy *a magyar politikai és társadalmi élet szatíróját* nyújtsa, mely egyrészt száműzve van a színpadról, másrészt sokkal könnyebben is adható apró, aktuális karikatúrákban. Ezt vártuk a Tarka Színpadtól s kaptunk helyette egy csomó francziás kuplét, egy igen gyöngye verses darabot, mely se nem árt, se nem használ, egy igen ízléstelen magánjelenetet, úgy, hogy *Herczeg* Ferencznek egy nagyon ártatlan,

²⁴⁵ Molnár Gál Péter, *A pesti mulatók*, Helikon, Budapest, 2001, 281.

²⁴⁶ *Budapesti Hírlap*, 1901. november 17., 10-11.

²⁴⁷ *Pesti Hírlap*, 1901. november 17., 7-8.

de nem unalmas dramatizált humoreszkjén s *Heltai* Jenőnek egy hangulatos, csinos versén kívül semmi érdekeset nem nyújtott a program.”²⁴⁸

A *Magyar Génius* nevű társadalmi, irodalmi és művészeti hetilap előítéletes, a produkciót figyelmen kívül hagyó véleményt közölt az előadás másnapján:

„Megnyílt a legújabb budapesti csodaszínpad. Soká nem fog élni, mert a színésztanács szabálytalan határozatát el fogja söpörni a színészek tavaszi közgyűlése, amely hivatva lesz ezt a perverz artista-színész viszonyt fölbontani. Mi nem foglalkozunk a *Tarka színpad* bírálatával, mert az orfeumok művészkedéséhez semmi közünk.”²⁴⁹

Az est egyik szereplője, Gyárfás Dezső memoárjában emlékezett vissza a fogadtatásra. Emlékei szerint a Tarka Színpad debütálását bizakodó várakozás előzte meg, különösen a főpróba után: „Újságírók, színészek összeölelkeztek s csaknem sírtak a boldogságtól.” Ezek után csalódás volt számukra a publikum reakciója, illetve annak hiánya: „A Fővárosi Orfeum műsorának első részét, a varieté számokat végig tapsolták az emberek s mikor a »Tarka Színpad« következett – elmentek vacsorázni.”²⁵⁰

A későbbi előadások (1901. december 7., 1902. január 1., 1902. február 17., 1902. március 7., 1902. április 14.) recepciója ehhez hasonló hangvétellé maradt. A sajtó továbbra is műsorközlésekkel és utólagos, újságonként általában kiszámíthatóan pozitív vagy negatív beszámolókkal hívta fel a figyelmet a Tarka Színpad működésére, emellett – amennyire a szűkszavú és ellentmondásos források alapján meg tudjuk ítélni – a közönség hozzáállása sem változott érdemben.

A stilizált tudósítások és a szubjektív beszámolók fentebb érzékeltetett ellentmondásait nem tudjuk tényszerűen feloldani. Mindent összevetve, azt feltételezhetjük, hogy a Tarka Színpad vegyes fogadtatásban részesült: voltak lelkes hívei, hangos ellenzői, és nem kis számban olyanok is, akik közömbösek maradtak iránta, tehát nem volt ellene kifogásuk, de egy jó vacsorát többre értékelték a magyar kabarénál. Ami bizonyos: az első csoport nem tudta hosszú távon fenntartani a társulatot.

A Tarka Színpad sorsát az Országos Színészegyesület döntése pecsételte meg, amikor 1902. március 5-én többségi szavazással úgy határozott: kizárás ellenében megtiltja tagjainak az

²⁴⁸ h[evesi] s[ándor], „Színházi krónika”, *Magyar Szemle*, 1901. november 24., 563.

²⁴⁹ *Magyar Génius*, 1901. november 17., 784.

²⁵⁰ Gyárfás, *I. m.*, 134.

orfeumokban való szereplést, azzal a kitételrel, hogy a tanács egyes, szerződés nélkül maradt tagoknak „megengedheti, hogy a főváros egyes külön megjelölendő helyiségeiben időről-időre működhessenek.”²⁵¹ Faragó Ödön, Iványi Antal, Kornai Berta, Szentmiklóssy Béla és Vásárhelyi Vilma a döntést követően távoztak a társulattól.²⁵² Zoltán Jenő is lemondott az igazgatói posztról. A megmaradt tagok vidéki turnén vettek részt az új igazgató, Molnár Gyula színművész vezetésével. A vendégszereplések hírére február 1-jén harangozta be a *Budapesti Hírlap*:

„Virágvasárnap után nagyobb vidéki körútra indul a Tarka Színpad ifjú gárdája. Az ügyes kis társulat fölkeresi a vidék nagyobb városait, ahonnan a legelőkelőbb színigazgatóktól kapott meghívást vendégszereplésre. Gazdag és mulatságos műsorából kiemeljük Gárdonyi Géza, Guthi Soma, Heltai Jenő, Herczeg Ferenc, Molnár Ferenc, Nagy Endre, Pásztor Árpád, Sas Ede, Szomaházy István műveit, az idegenekből egész kis Courteline-repertoárt, továbbá Mäder Raoul, Konti József, Tarnay Alajos, Kern Aurél, Donáth Lajos, Szabados Béla és Barna Izsó zeneszerzők kompozícióit.”²⁵³

A vidéki előadásokról is megjelentek rövidhírek – részben ajánlók, részben tudósítások formájában. A turné helyszíneit, műsorstruktúráját és az előadások fogadtatását elénk táró forrásokat elsősorban a regionális sajtóban kell keresnünk.

Elsőként Mohácsra látogatott el a megmaradt társulat, amelyet – a *Mohács* című hetilap megítélése szerint – válság fenyegetett. „A válság oka közönségünknek nagyfokú közönye. Az elmúlt héten négy előadást hirdettek tarkábbnál tarkább műsorral a színlapok. A négy előadás közül azonban csak kettő volt megtartható, de ez is csak alig néhány főből álló közönség előtt.” A tudósítás egyébiránt dicséri a színészek lelkesedését, és értetlenül áll az előtt, hogy a közönség elzárkózik ettől az „érdemes” vállalkozástól.²⁵⁴

A mohácsi esetből nem vonhatunk le messzemenő következtetést – részben bővebb információ hiányában, részben pedig a soron következő siklósi szereplések miatt. A *Siklós és Vidéke* című „közérdekű” hetilap április 13-án arról számolt be, hogy a Tarka Színpad „két nap óta igen szép számú s előkelő közönség előtt tartja a »Pelikán« szálloda nagytermében

²⁵¹ *Pesti Napló*, 1902. március 6., 9.

²⁵² Gyárfás, *I. m.*, 134-135.

²⁵³ *Budapesti Napló*, 1902. február 1., 8. (Mäder Rezső gyakran szerepelt születési utónevén, Raoulként a műsorlapokon és a beszámolókbán.)

²⁵⁴ *Mohács*, 1902. április 6., 5.

előadásait.”²⁵⁵ A nagyobb érdeklődés lehetett a jobb szervezés, vagy bármilyen más külső tényező eredménye. Pontos közönségadatokkal nem rendelkezünk, a forrásokban közölt, határozatlan számnévvel kifejezett mennyiségjelzőket ezáltal erősen relatívnak, illetve szubjektívnak kell tekintenünk, akárcsak a siker fokát kifejező határozókat, jelzőket. A *Siklós és Vidéke* újságírója nemcsak tudósít, hanem állást is foglal: úgy véli, az előadások – szórakoztató szerepük mellett – hazafias célt is szolgálnak a „német vengerájok” háttérbe szorításával, éppen ezért bízik a Tarka Színpad sikerében, amelynek „műsorában nem találni olyat mi akár pongyola vagy pikáns voltával a legkevésbé is emlékeztetne a vállalkozás orfeumszerű voltára.” A cikkíró még külön felhívja a szülők figyelmét a társulat kedvezményes jegyárú ifjúsági előadására, „annak tanulságos és erkölcsnemesítő voltára tekintettel.”²⁵⁶ Az előadássorozat végén – a *Siklós és Vidéke* összegzése szerint – a Tarka Színpad „működését a jól megérdemelt erkölcsi és anyagi siker koronázta.”²⁵⁷

Kevésbé szimpatizált a budapesti társulattal a *Székely Lapok* tudósítója, miután április 26-án Marosvásárhelyen tartottak előadást: „*Csak családias* műsort hirdetnek és előadásának legtöbb pontja nemcsak pikáns, de aljas, sőt trágár is. A rendőrség figyelmét e helyen arra is fölhívjuk, hogy ha már ily társaságoknak engedélyt ad, legalább ellenőrizze, hogy az aljasságok oly időre maradjanak, mikor csak férfiak vannak.”²⁵⁸ Konkrétumokat nem említ a szerző, tehát nem tudhatjuk, milyen műsorelemeket tartott az erdélyi újságíró pikánsnak és trágárnak 1902 tavaszán, illetve arról sincs információnk, hogy álláspontja mennyiben tükrözte a közönség véleményét.

A vidéki turné nyáron is folytatódott. A tizenkét tagú társulat előadásaiban az évad legsikeresebb számai kaptak helyet. A *Budapesti Hírlap* ezek közül kiemeli Tarnay Alajos és Heltai Jenő sanzonját (*A vén kocsis dala*), Mäder Rezső és Pásztor Árpád zenés színpadi tréfáját (*Van-e tehetségem?*), két Kalotai Sándor-jelenetet (*Tekintetes úr; Próbabábu*), Szomaházy István népszínmű-paródiáját (*A segédjuhász*), Herczeg Ferenc tréfáját (*Előadási főpróba*), és ezek mellett még „egész sereg kuplé és bohóság” szerepelt a Tarka Színpad műsorán.²⁵⁹

Június 14-én Komáromban kezdődött a harminchat állomásosra tervezett turné. A helységek többségében – a tavaszi sorozattal ellentétben – mindössze egy alkalommal léptek fel. A *Budapesti Napló* rendkívüli sikerről számolt be:

²⁵⁵ *Siklós és Vidéke*, 1902. április 13., 3.

²⁵⁶ *Uo.*

²⁵⁷ *Siklós és Vidéke*, 1902. április 20., 2.

²⁵⁸ *Székely Lapok*, 1902. április 29., 3.

²⁵⁹ *Budapesti Napló*, 1902. június 1., 13.

„Komáromban, Győrött, Pápán zsúfolt házak előtt játszott a kitűnően összeállított művésztársulat, mely téli műsorának legértékesebb számait adja elő. A közönség egész este tapsolt, kacagott, mulatott s lelkes ovációval tüntette ki *Kornai Bertát, Vásárhelyi Vilmát, Véghelyi Angélát, Iványit, Baumann Károlyt, Miklóssy Gyulát és Gyárfás Dezsőt. Herczeg Ferenc, Szomaházy István, Heltai Jenő, Pásztor Árpád, Molnár Ferenc, Kalotai Sándor* művei nagyon tetszettek. *Szombathelyen* az összes jegyeket előre elkapkodták és a többi városokban is óriási az érdeklődés az újság ingerével vonzó, eredeti, frissízű vendégjáték iránt.”²⁶⁰

A fővárosi lap értesülését a vidéki turné sikeréről helyi sajtótermékek beszámolóí is megerősítik. A *Székesfehérvár és Vidéke* június 17-én „friss ízű, zseniálisan eredeti” műsorként harangozza be a június 20-ai előadást.²⁶¹ Két nappal később arról számol be az újság, hogy a jegyek nagy részét már elővételben eladták, ami nem véletlen, hiszen: „A vidéki városok mindegyikében, ahol fellépnek, egyforma nagy sikert érnek el.”²⁶² Mindezek alapján nem meglepő, hogy az előadást is lelkesen fogadta a cikkíró: „Ez a tarka színpad biz’ Isten megérdemli az ő tarka nevét, mert olyan tarka volt, mint egy legtarkább tarkaság. De hát ne viczczeljük rajta, hanem ismerjük el, hogy kitűnően mulatott e tarkaságon az egész színház minden egészséges kedélyű hallgatója.”²⁶³ Az erősen szubjektív tónusú tudósítást a szerző egy, az olvasók előismeretét aktiváló, gyakorlati tényközléssel igyekszik hitelesíteni, arra a társulati szándéokra utalva, hogy adott helyen nem, vagy csak kivételes esetekben ismétlik meg a műsort. Ehhez képest: „Mi sem bizonyítja jobban az est kiváló sikerét, mint az, hogy az előadást holnap este megismétlik.”²⁶⁴ Ugyanez történt Szombathelyen is, ahol – a *Pesti Napló* tudósítója szerint – mindkét alkalommal teltház előtt játszottak a színészek, a közönség pedig „zajos ovációval ünnepelte a szereplőket.”²⁶⁵

Ezzel szemben Kecskeméten – a *Kecskeméti Friss Ujság* tudósítása szerint –: „A közönség csalódva és felháborodással távozott a színházból, melyet zsúfolásig megtöltött a Tarkák kedvéért.”²⁶⁶ Ha így is történt, a cikkíró negatív elfogultsága nyilvánvaló:

²⁶⁰ *Budapesti Napló*, 1902. június 18., 12.

²⁶¹ *Székesfehérvár és Vidéke*, 1902. június 17., 2.

²⁶² *Uo.*, 1902. június 19., 3.

²⁶³ *Uo.*, 1902. június 21., 5.

²⁶⁴ *Uo.*

²⁶⁵ *Pesti Napló*, 1902. június 22., 12.

²⁶⁶ *Kecskeméti Friss Ujság*, 1902. július 1., 3.

„Csak komizkodott a budapestiek agyon híresztelt Tarka Színpada. Szinte csodálatos, hogy a fővárosi léhaskodásnak ez az intézménye olyan komoly hírbe tudja keverni magát. Persze a külső máris sokat tesz. Az előadás be nem tartott programjába csak úgy hemzsegek a hirtelen felkapott írói nagyságok, kik álmatlan éjszakáikon egy egy kupléval, vagy *egyéb* szamársággal könnyítették a lelkükön. Az ilyen könnyebbülésekből, no meg egy néhány ostoba viccből, cirkuszi grimaszokból, ízléstelen vastagságból, szemérmetlen helyzetekből és rossz hangú énekekből állott a Tarka színpadnak nálunk tartott szombat esti előadása is.”²⁶⁷

Különös figyelmet érdemelnek a nagyváradi előadások 1902 júliusában, ezekről ugyanis Ady Endre tudósította a *Nagyváradi Napló* olvasóit. A fiatal költő-újságíró lelkesen ajánlja a Tarka Színpad műsorát:

„Mi biztosra vettük, hogy a nagyváradi publikum meg fogja érteni s meg fogja szeretni azt a derék kis művész gárdát, mely most esténként s csaknem minden este teljesen új műsorral a Fekete Sasban játszik. Hét hónap után mit produkál ez a kis sereg, az mesés! Ma már teljes garanciát tud adni, hogy meglesz a magyar irodalmi orfeum, a magyar überbrettli, s valamikor, talán nagyon hamar, túlszárnyalja a kesernyés és kevés színű germán pongyolájú műzsát, s gazdagságban az édes, a csodásan színes csupa esprit franciával fog vetekedni, melynek szivárványozása, hullámozása olyan rokon a magyar lélekével.”²⁶⁸

Ady a bemutatott művek közül Herczeg Ferenc *Előadási főpróbáját* és Szomaházy István *Segédjuhászát* emeli ki. Az előadók közül is többeket megdicsér, közülük Baumann Károlyt értékeli a legtöbbször: „Zseniális, ötletes színész ember.”²⁶⁹ Ady tehát ismerte és értékelte az első magyar kabarétársulatot, vagyis kezdetektől híve volt a műfajnak és magyarországi elterjedésének.

Az idézett újságcikkek alapján milyen következtetést vonhatunk le a Tarka Színpad vidéki turnéjának fogadtatásáról? A tudósítások többsége rövidhír, nagyrésztük érzékelhetően elfogult, reprezentatív, kellően árnyalt recepció-történet tehát nem áll össze belőlük. Nyilvánvaló, hogy

²⁶⁷ Uo.

²⁶⁸ Ady Endre, „A magyar überbrettli”, Koczás Sándor, Vezér Erzsébet (szerk.), *Ady Endre összes prózai művei III.*, Akadémiai, Budapest, 1964, 238.

²⁶⁹ Uo.

– miként az előzőekben utaltam rá – külső körülmények (szervezés, időjárás, helyszín, közeg, stb.) is közrejátszhattak az eltérő fogadtatásban, amit fokozhatott (vagy éppen enyhíthetett) az újságírói szubjektivitás, esetleg a cikkíróra nehezedő külső elvárás. Fontos leszögezni azt is, hogy a vidéki turné vidéki városokat érintett, tehát alapvetően urbánus környezetben kerültek színre az előadások, különbséget csak az urbanitás jellegében és léptékében állapíthatunk meg. Mindezek figyelembevételével annyit bizonyosan megállapíthatunk, hogy Budapesten kívül is hatni tudott a kabaré – ha nem is átütő erővel. Terjeszkedésről nem beszélhetünk, ahogy, a századforduló magyar társadalmának korlátozott mobilitásából adódóan, érdemi közönségtoborzásról sem. A vidéki jelenlétet így vélhetően, a budapesti érdektelenség és az Országos Színészegyesület ellehetetlenítő határozata után, elsősorban anyagi szempontok motiválták, a túlélés, vagy legalábbis az időnyerés reményében. A fogadtatás ellentmondásos dokumentációjától függetlenül kijelenthetjük: hiába.

A Tarka Színpad vidéki turnéjával párhuzamosan a Fővárosi Orfeum színpadán, a kabaré műsorsávjában, június 17-e és 30-a között a berlini Schall und Rauch előadását láthatta a közönség. Tehát: szintén kabarét, de német nyelven. Szokás szerint, Budapesten is egyfelvonásos színdarabokat mutattak be. A vegyes fogadtatásról tanúskodó kritikák és tudósítások alapján (amelyeket a német kabaréről szóló alfejezetben részben ismertettem) nehezen tudnánk megállapítani, hogy a budapesti közönség tartózkodásában mekkora szerepe volt a nyelvi és mekkora a formai szempontoknak, azt azonban feltételezhetjük, hogy a magas presztízsű magyar nyelvű kultúra, tehát a színházak, hangversenytermek, irodalmi szalonok közönsége még nem találta rangjához méltó szórakozásnak, az alacsonyabb státuszúak (ha egyáltalán eljutott hozzájuk a híre) túlságosan elitistának tarthatták az irodalmi kabarét, a német nyelvű szórakoztatóiparhoz szokott polgárok pedig egyszerűen szokatlannak, ezáltal idegennek érezhették a magyar nyelvű kabaré-előadásokat.

Ősztől már csak alkalmanként egy magyar nyelvű jelenettel lehetett jelen a Fővárosi Orfeumban a Tarka Színpad, ezzel lényegében beleolvadt az orfeumi műsorba. Ezek az előadások rendszertelen időközönként kerültek színre 1905 őszéig.²⁷⁰ A neves szerzők és a népszerű előadók ezekben már nem vettek részt. Az 1902. április 14-e után a Fővárosi Orfeum színpadán „Tarka Színpad” néven futó műsorokat tehát nem tekinthetjük önálló kabaré-előadásoknak.

²⁷⁰ Alpár Ágnes gyűjtése szerint a Fővárosi Orfeum keretén belül a további előadásokra 1902. november 8-án és december 13-án, 1903. január 17-én, március 7-én, május 9-én, szeptember 28-án, október 5-én és november 14-én, 1904. január 12-én, április 1-jén és december 1-jén, 1905. február 19-én, április és május hónapokban, végül október 29-én került sor. (Alpár Ágnes, *A fővárosi kabarék műsora 1901–1944*, Magyar Színházi Intézet, Budapest, 1979., 21-22.)

III. Tarkaság: nyitottság

Az előadások menetéről az ellentmondásos beszámolókból és a nem kevésbé polarizált visszaemlékezésekből tájékozódhatunk, objektív ítéletet így kizárólag a produkciók alapját képező, fennmaradt művekről alkothatunk.

Ki kell emelni a Tarka Színpad elnevezéséhez méltó nyitottságát. Ahogy a sanzonok és a kuplék mellett megfértek a magyar nóták, úgy kaphattak teret egyazon előadáson belül a konzervatív és a szabadelvű, illetve – ekkor még kevésbé hangsúlyos ellentétként – a keresztény és a zsidó vallású, valamint a népi és az urbánus látószögű alkotók, akiket – az eltérő ízlés és világkép ellensúlyozásaként – összekapcsolt a magyar nyelvű kabaré nemzeti jelentőségének tartott ügye.

A kabaré formális és informális vezetői, élükön a legtekintélyesebbel, Rákosi Jenővel, valóban nemzeti ügynek tekintették az orfeumok magyarosítását. Konzervatív értékrendet vallottak, szellemi és ideológiai kizárólagosságot azonban nem írtak elő, és nem is vártak el a szerzőktől. A bemutatott számokat tekintve azt is kijelenthetjük: a Tarka Színpad ideológiailag nem homogén, de nem is heterogén, hanem semleges intézmény volt. A műsorszerkezetet érdemben nem befolyásoló háttérinformációként ugyanakkor hangsúlyozni kell, hogy a köztudatban – leegyszerűsítve – liberális és urbánus jelenségként számon tartott pesti kabaré eredetileg a konzervatív értelmiség szervezőmunkájának eredményeként, a népnemzeti irányzathoz sorolt alkotók közreműködésével született meg.

A színpadi jelenetek között volt zenés mesejáték, színpadi tréfa, bohózat, népies jelenet, népszínmű-paródia, parodisztikus monodrámák és zenés fővárosi életkép is. Az elhangzott dalok három műfajból merítkeztek: a sanzon, a kuplé és a magyar nóta hagyományából. (Utóbbival a vizsgált időszakban, a vizsgált helyszínek közül kizárólag a Tarka Színpad műsorfolyamában találkozhatunk.) Önálló zenés számok az 1901. november 16-a és 1902. április 14-e között megtartott hat esten hangzottak el, később csak az időszakosan bemutatott színdarabok betétszámaiként hallhatott a közönség magyar nyelvű dalokat.

A tarkaság leginkább a zenei műsorelemek változatosságában mutatkozott meg.

A dalrepertoár, a szerzői névsort tekintve, különösen impozáns benyomást kelt a kései kutatóban, a korabeli közönségnek pedig az előadói névsor is vonzó lehetett (volna). A zeneszerzők többsége tanult és gyakorlott muzsikus: Dankó Pista, Dán Leó²⁷¹, Donáth Lajos,

²⁷¹ Dán Leó D'Amant Leó néven szerepel a Tarka Színpad műsorközléseiben, születési családnevét (Diamant) azonban már 1899-ben magyarosította. (Az engedélyt tartalmazó BM-rendelet száma: 90958/1899.)

Huszka Jenő, Kern Aurél, Konti József, Lányi Ernő, Máder Rezső, Tarnay Alajos szonjai, kupléi és nótái csendültek fel a Tarka Színpadon. A dalok szövegírói között is akadtak rangos alkotók: Gárdonyi Géza, Heltai Jenő, Mérei Adolf, Molnár Ferenc, Nagy Endre, Pásztor Árpád.

A dalrepertoárból, de akár a Tarka Színpad teljes műsorából is, színvonalát és – a beszámolók alapján – hatását tekintve kiemelhetjük *A vén kocsis dalát*, Tarnay Alajos és Heltai Jenő szerzeményét. A *Pesti Napló* 1901. november 17-ei tudósítása szerint a dal „melankólikus, édes érzéseket fakasztott hallgatóságában.” Olyan sikert aratva, hogy Szentmiklóssy Bélának még egyszer el kellett énekelnie.²⁷² Nem véletlen tehát, hogy a november 16-ai után a december 7-én bemutatott, újabb összeállításban is helyet kapott.²⁷³ A tudósítások alapján a Tarka Színpad vidéki turnéján is többször elhangzott, később pedig a kabarén kívül is önálló életre kelt Tarnay és Heltai szerzeménye. A vers 1900-ban, Párizsban keletkezett, Heltai tehát megírásakor nem a Tarka Színpadnak szánta, formája és szerkezete alapján azonban alkalmas volt kabarédalszöveggé válni: érzelmes hangvételéhez társuló szimultán ritmusa, szabályos rímelése, szakaszonként módosuló refrénje könnyen megzenésíthetővé tette. A zongoraművészi és -tanári munkássága mellett elsősorban magyaros műdalairól ismert Tarnay Alajos sikeresen élt a lehetőséggel. A *Pesti Napló* szerint „muzsikája emelte a költemény szépségét.”²⁷⁴ A Tarka Színpad iránt megenyhült *Hazánk* pedig ezt írta a decemberi műsorról szóló beszámolójában: „A második szám: *A vén kocsis dala*, dalköltészetünknek igazi gyöngye, melynek szövegét *Heltai Jenő* írta, gyönyörű magyaros zenéjét Tarnay Alajos szerezte.”²⁷⁵ A siker mégis elsősorban a szövegnek köszönhető, a Heltai által megalkotott, első személyben megszólaló karakter ugyanis szimpátiát kelt mindenkiben, és empátiát ébreszt a szociálisan érzékeny hallgatókban. A vén kocsis minden nap öreg lóval és rozzant szekérrel várja utasait. Tapasztalatból mondja:

„Válogatós úri népség
A kocsimba be nem ül,
Igaz is, hogy cifra rajta
Nincs se kívül, se belül.”²⁷⁶

²⁷² *Pesti Napló*, 1901. november 17., 10.

²⁷³ *A vén kocsis dala* mellett még Máder Rezső és Pásztor Árpád *Van-e tehetség?* című szerzeménye maradt műsoron a november 16-ai összeállításból. (Alpár Ágnes, *A fővárosi kabarék műsora 1901–1944*, Magyar Színházi Intézet, Budapest, 1979, 19.)

²⁷⁴ *Pesti Napló*, 1901. november 17., 10.

²⁷⁵ *Hazánk*, 1901. december 15., 9.

²⁷⁶ Heltai Jenő, „A vén kocsis dala”, Hervay Frigyes (szerk.), *Magyar kabarét*, Kner, Gyoma, 1910, 26.

A fiatal szerelmesek azért még beülnek hozzá, kizárva a külvilágot. A boldog párok régi emlékképeket idéznek – nemcsak a kocsisban, hanem vele együtt öregedő lovában, egykori szerelmének tanújában is. A kocsis végül az állatot szólítja meg, az idő múlásának és visszafordíthatatlanságának rezignált fájdalmával:

„Jobb lesz nekünk lassan menni,
Vén szekerem, vén lovam,
Jobb lesz nekünk megpihenni,
Öreg idő, este van.
Lassan menni, megpihenni,
Hogy ne bántson senki, semmi,
– Gyű, Madár, hej, Madár!
Miértünk már úgyse kár.”²⁷⁷

A szekér és a szerelem páros irodalmi toposza Heltai versében fókuszváltáson megy keresztül: szövegében nem az utasok kerülnek a figyelem középpontjába, hanem a kocsis, a város szociális életének fontos, de jellemzően csak funkcionális vagy megfigyelői státuszban lévő szereplője. Érzései inkább életkor-, mint foglalkozás-specifikusak, monológja mégis – az idős emberek mellett – a város utcáin dolgozó személyszállító munkásokra is ráirányította a hallgatók figyelmét, akik közül vélhetően sokan közlekedtek rendszeresen lovaskocsival.

Heltai, aki az első magyar nyelvű kuplék szerzői közé tartozott, 1953-ban, tehát több mint ötven évvel később a „hazafias költemények” közé sorolta a Tarka Színpad kupléit, köztük az imént elemzett szerzeményt is. Érvelése szerint:

„Ezek szereztek állást, szerződés nélkül lézengő sok új, fiatal színészünknek, aki alig három nagyszínházunkban nem tudott elhelyezkedni, ezek segítettek a főváros megmagyarosításában, idegen ízléstől, sőt ízléstelenségtől való elriasztásában. Hány új magyar szó, hány új »pesti« szó született akkor, hány ma is népszerű szólás-mondás, ma is érvényes szállóige!”²⁷⁸

²⁷⁷ *Uo.*, 27.

²⁷⁸ Heltai Jenő, „Medgyaszay Vilmárol”, *Béke és Szabadság*, 1953. szeptember 30., 20.

Mindez hatványozottan igaz lesz 1907-től, amikor újabb kabarék kezdtek versenyezni egymással az egyre nyitottabb közönség figyelméért. A magyar kabarétörténet legnyitottabb és legszínesebb kísérlete azonban – szűkre szabott lehetőségei ellenére – kétségkívül a Tarka Színpad rövid működése volt.

FŐVÁROSI CABARET BONBONNIÈRE

I. Második „első”

A Fővárosi Cabaret Bonbonnière-t, amely 1907. március 2-án nyílt meg a Teréz körút 28. szám alatt, első pesti kabaréként is gyakran említették és említik. Tényszerűen ez a megjelölés nem állja meg a helyét, az 1901-ben debütáló Tarka Színpad ugyanis teljes értékű kabaré volt, de valójában a Bonbonnière tudta először és tartósan megszólítani a szélesebb budapesti közönséget, olyannyira, hogy hatására további kabarészínházak nyíltak a fővárosban. Tarján Tamás értékelése szerint: „Megszilárdította helyét a szabad szájú, vagabundus, eklektikus színházstípus, melynek színházi legitimitása eltért a hagyományos kőszínházakétól.”²⁷⁹ Különbség továbbá az is, hogy míg a Tarka Színpad – tartalmi önállósága mellett – szervezetileg a Fővárosi Orfeum részeként működött, addig a Bonbonnière önálló kabarészínház volt. Alapító-igazgatója, Kondor Ernő is úttörő szerepét hangsúlyozza kéziratos önéletrajzában: „1906-ban megalapítottam az első magyar kabarét: a Teréz-körúti Bonbonnière kabarét. Nagy Endre az én színpadomon tanulta ki ezt a mesterséget.”²⁸⁰ A kabaré megalapításának harmincadik évfordulója alkalmából írott emlékezésében is így fogalmazott: „Engedtessek meg nekem, az első magyar kabaré megalapítójának, hogy visszaforgassam a filmet.”²⁸¹

A Bonbonnière ugyanúgy az alapító személyes ügyeként jött létre, mint hat évvel korábban Zoltán Jenő társulata. A kabaré alapításának és működtetésének körülményeit vizsgálva tehát számot kell vetnünk az alapítót valószínűsíthetően motiváló biográfiai tényekkel. Kondor Ernő életútjáról a legrészletesebben Kolozsvári Andor regényes életrajzából tájékozódhatunk.²⁸² Az 1980-ban elkészült²⁸³ kézirat születésétől haláláig rekonstruálja Kondor életének meghatározó

²⁷⁹ Tarján Tamás, „Literatúra balkézről. A kabaré-hagyomány a mai magyar irodalomban”, *Alföld*, 2009/5, 36.

²⁸⁰ A keltezés nélküli, kézzel írt szöveg a balassagyarmati Madách Imre Városi Könyvtár Helytörténeti Gyűjteményében található, 84.5.7 katalógusszám alatt. Az idézetben „az első magyar kabarét” szövegrész utólagos autográf betoldás. (Képmelléklet: 4. ábra)

²⁸¹ Kondor Ernő, „Hogyan lett konferanszié Nagy Endre”, *Pesti Futár*, 1937. április 1., 21.

²⁸² A később forgatókönyvíróként ismertté vált Kolozsvári Andor Kondor Ernő barátja volt, akinek özvegye kérte őt arra, hogy írja meg férje életregényét. Az *Egy nyugtalan ember* címet viselő, dokumentarista és fikciós elemeket vegyítő kéziratot a Madách Imre Városi Könyvtár Helytörténeti Gyűjteménye PMHA 84.5.11 jelzet alatt őrzi; jegyzetekkel ellátva megjelent: *Balassagyarmati Honismereti Híradó 2020*, Madách Imre Városi Könyvtár, Balassagyarmat, 2021, 17-47.

²⁸³ A kézirat befejezésének dátumáról tanúskodik az özvegy 1981. június 19-ei keltezésű, tört magyarsággal írt levele, amelyet Londonból küldött el dr. Molnár Pálnak, a balassagyarmati Madách Imre Városi Könyvtár Helytörténeti Gyűjteménye akkori vezetőjének: „Szintén arról beszéltünk, egy író, Kolozsvári Andor, férjem volt régi barát vállalt írni egy életrajz. [...] Október 1980 mikor Pesten voltam felolvasott, én jó találatom.” *Uo.*, 17.

eseményeit. Ezek közül a kabaré szempontjából különösen relevánsakat emelem ki, Kolozsvári Andor szövegére támaszkodva.

Kondor Ernő Balassagyarmaton született 1881. március 26-án Kohn Hermann jómódú zsidó földbirtokos és Klein Júlia fiaként. Gyerekkorának meghatározó, későbbi életútját is befolyásoló élménye volt a város szélén lakó cigányok muzsikája. Tőlük, illetve a helyi zeneiskolában tanult hegedülni. 1904-ben elvégezte az Országos Színészegyesület Színészképző Iskoláját. Rövid színpadi karrierje után egy cigányzenekar primása lett a budapesti Helvécia kávéházban. Szüleit korán elveszítette, apai örökségként tekintélyes vagyonhoz jutott. Ebből finanszírozta párizsi útját is. „Délelőttként Párizs nevezetességeit látogatta. Estéknként a kávéházakat, éttermeket, mulatókat és a cabaretteket.”²⁸⁴ Különösen nagy hatással voltak rá Yvette Guilbert sanzonjai. Összességében mégis csalódást jelentettek számára a párizsi kabaréestek. „Ezekben a mulatókban örömet csak a nőkben és a pezsgőben leltem. És ennek az örömeinek éjszakáról éjszakára hódolt.”²⁸⁵ Néhány hét párizsi tartózkodás után, hazatérve, 1907 első hónapjaiban elhatározta, hogy – öröksége maradékának felhasználásával – létrehozza a pesti irodalmi kabarét. Ehhez 14 000 korona foglaló ellenében kibérelt és átalakított egy elhanyagolt Teréz körüti helyiséget. Az eredményről Somlyó Zoltán egy cukorskatulyára asszociált: „Pici lampionos fülkék, bársony- és selyemdíszítés, egy kis kanáriháznagyságú színpad és – székek asztalokkal a nézőtéren.”²⁸⁶

A Fővárosi Cabaret Bonbonnière indulását szerényebb sajtóvisszhang előzte meg, illetve követte, mint a Tarka Színpad létrejöttét. Március 2-a előtt a nyilvánosságban nem voltak sem támogatói, sem ellenzői. A korabeli lapokban főleg keretes hirdetéseket találhatunk az előadásra vonatkozó legfontosabb információkkal. A *Pesti Napló* február 22-én rövidhírt is szentel az előkészületeknek. A tervezett műsor ismertetése és a társulati tagok felsorolása mellett még azt közli: „A »Fővárosi Cabaret« építési és berendezési munkálatai már a befejezéshez közelednek. A próbák már folynak.”²⁸⁷ A *Magyarország* március 1-jén pedig arról tájékoztat: „A »Fővárosi Cabaret«, amelynek igazgatója Kondor Ernő, pénteken, március 1-én nyílik meg, a megnyitó előadásra jegyek azonban már nem kaphatók.”²⁸⁸ Vagyis teltházassal mutatkozhatott be Kondor Ernő kabaréja. Az 1-jére tervezett megnyitót – a

²⁸⁴ Kolozsvári, *I. m.*, 23.

²⁸⁵ *Uo.*, 24.

²⁸⁶ Somlyó Zoltán, „A magyar kabaré hőskorából”, *Literatura*, 1927/10., 355.

²⁸⁷ *Pesti Napló*, 1907. február 22.

²⁸⁸ *Magyarország*, 1907. március 1.

Magyarország későbbi közlése szerint – „technikai okok miatt” egy nappal elhalasztották, így végül március 2-án, szombaton került rá sor.²⁸⁹

A nyitóelőadásról a legrészletesebb tudósítást a *Pesti Hírlap* közölte március 3-án. Az újság – az igazgató szándékai ellenére – a „hamisítatlan francia minta” megnyilvánulását véli felfedezni a Bonbonnière-ben, amely az épület télikertjének intim színpadán este 9-től éjfélig tartó műsort mutatott be a vacsoraasztaloknál – a tudósító szerint kényelmetlenül zsúfoltan – helyet foglaló közönségnek.²⁹⁰ A műsor fogadtatását a cikk szerzője így összegzi:

„A szombat esti megnyitó ugyan nem ütött be oly nagy mértékben, mint ahogy azt az igazgató és a szereplők szívök szerint óhajtották. Viszont azonban volt egy-két szám, amelyet tomboló tetszéssel fogadott a teljesen megtelt nézőtér. A publikum alaposan beletalálta magát a cabaret-hangulatba, bele-bele szólván a szereplők mondókáiba.”²⁹¹

Kondor Ernő irodalmi igénnyel állította össze a kabaré műsorát. Céljához sikerült megnyernie a kortárs irodalom néhány ismert személyiségét. Erről Szép Ernő, a pesti kabaré létrejöttére emlékezve, tizenegy évvel később így írt:

„Emlékszem, egy vidéki színész aki pénzre tett szert, kibérelt a Teréz-körúton egy szenvedő vendéglőt és azt átcsináltatta nézőtérnek. Persze színpadot is csináltak a nézőtér elébe. Az átcsinált polgári vendéglőt elnevezték Bonbonnière-nek. [...] Emlékszem, az a vidéki színész-fiatalember bejött a szerkesztőségbe s zászlaja alá toborzott bennünket, akik versírásról voltunk ott nevezetesek.”²⁹²

Szép Ernő mellett Bródy Sándor, Gábor Andor, Heltai Jenő és Molnár Ferenc is igent mondott a felkérésre: műveiket az első előadástól kezdve rendszeresen énekelték, játszották, szavalták a Teréz körúti színpad énekesei, színészei, esetenként pedig ők maguk is felolvashatták egy-egy alkotásukat. Kondor Ernő Nagy Endrét is íróként kereste fel, találkozásukat *A kabaré regénye* örökíti meg:

²⁸⁹ *Magyarország*, 1907. március 3.

²⁹⁰ *Pesti Hírlap*, 1907. március 3., 9.

²⁹¹ *Uo.*

²⁹² Szép Ernő, „Előszó”, Balassa Emil, Emőd Tamás (szerk.), *A magyar kabaré tízéves antológiája*, Dick Manó kiadása, Budapest, 1918., 3-4.

„Egy tavaszi reggel Kondor Ernő odajött hozzám a New York-kávéházban, bemutatkozott és elmondta, hogy ő szeretné a komoly irodalmat bevezetni a kabaréjába és elhatározta, hogy esténként egy-egy íróval fogja felolvastatni valami novelláját. Mindennap egy másikkal. Megkérdezte hát, hogy hajlandó lennék-e én ezt a sort elkezdeni. Ma este mindjárt el is mehettek, külön munka nem kell hozzá, elég, ha valami már megjelent novellámat olvasom fel, ő hajlandó lenne húsz koronát fizetni a fáradságomért.”²⁹³

Ez 1907-ben történt. Nagy Endre hét évvel korábban érkezett meg Budapestre. Nagyszülősen született 1877-ben. Szülei zsidó vallásúak voltak, ő azonban 1913-ban áttért a református hitre. Pályája kezdetén újságíróként dolgozott, a nagyváradi *Szabadság* című napilapnál Ady Endre és Bíró Lajos munkatársa volt, akikkel szoros barátságot kötött. Hármuk közül ő volt a legidősebb, neki jelent meg először önálló kötete (*Síralmak könyve*, 1896), és ő érkezett meg először Budapestre. A fővárosban jogi tanulmányokat folytatott, emellett újságíróként dolgozott: előbb a *Magyar Szónak*, később a *Pesti Naplónak* írt cikkeket. Kondor Ernővel való találkozásakor már többkötetes, de anyagi nehézségekkel küzdő író volt, akinek a húsz korona tiszteletdíj jelentette a legnagyobb csábítást, félretéve a művészi és értelmiségi hiúságot. „Az írói méltóság kedvéért még haboztam egy kicsit, aztán beleegyeztem”²⁹⁴ – írja visszaemlékezésében.

A kezdetekkor, Nagy Endréhez hasonlóan, vélhetően más szerzőknek is elsődleges szempont lehetett a magas fizetség, de minél több jónevű és jó tollú író, költő, ismert és népszerű énekes, színész adta nevét a kabaréhoz, annál inkább presztízssé vált részt venni benne. Emellett az új fórum lehetősége is vonzó lehetett többek számára, hiszen a közönség soraiban – feltételezhetően – olyan emberek is helyet foglaltak, akik nem, vagy csak ritkán olvasták a magyar irodalmi hagyományban elsődleges publikációs fórumként funkcionáló irodalmi lapokat.

A szereplőgárda is jónevű színészekből állt: kezdetben Almássy Lola, Balogh Böske, Faragó Géza, Ferenczy Károly, Huszár Károly, Judik Etel, László Rózsi, Nyárai Antal, Sajó Géza, Széchy Magda és Virágh Jenő alkotta a társulatot. Az első konferanszié Nádas Sándor író, újságíró volt.

A nyitóelőadás programja – a szerzők és az előadók névsorát tekintve – rendkívül reprezentatív. Molnár Ferenc *Prológját* Somlay Artúr mondta el. Három rövid színdarabot

²⁹³ Nagy Endre, *A kabaré regénye*, Nyugat, Budapest, 1935, 10.

²⁹⁴ *Uo.*

mutattak be: Molnár Ferenc *A fogorvosnál* és Bródy Sándor *Férfiak* című jelenetét, illetve Jules Laverton *A fürdőkádban* című egyfelvonásos bohózatát, Heltai Jenő fordításában. Az esten hét dal hangzott el: *Apróhirdetések* (Jacobi Viktor – Heltai Jenő); *A nő* (Hetényi-Heidelberg Albert – Heinrich Heine – Adorján László); *A fiam* (Hetényi-Heidelberg Albert – Bródy István); *Fedák Sári szobalánya* (Kálmán Imre – Heltai Jenő); *Dal a moziról* (Kálmán Imre – Heltai Jenő); *A Lloyd munkatársa* (Kálmán Imre – Molnár Ferenc); *Az ágyam* (Hetényi-Heidelberg Albert – Nádas Sándor). Szép Ernő *Alkalmi rigmusok* címmel maga olvasta fel strófáit. Az előadásban – vendégelőadóként – közreműködött a bécsi *Nachtlicht* kabaré három tagja: Elsa Saldern, Micka Mickun és Hans Strick. A felsoroltak közül két szám, a *Fedák Sári szobalánya*²⁹⁵ és a *Dal a moziról* önálló életre kelve, a kabarén kívül is ismertté és népszerűvé vált a kortársak körében.

A Bonbonnière fogadtatása egyértelműen pozitív volt. Kondor Ernő harminc évvel később így összegezte a visszajelzéseket: „A kabaré átütő erejű sikert aratott.”²⁹⁶ A sikert a fiatal írók és zeneszerzők friss szellemű műveiben és azok színvonalas interpretációjában, vagyis a jól összeállított társulatban látta. Nádas Sándor konferálásárát így értékeli: „Nádas a maga személyét háttérbe szorítva konferált. Érdekes egyénisége, szellemes, pengeéles riposztjai (kiprovokálta, hogy a nézőtérben ülők megjegyzéseket tegyenek konferanszai közben) egykettőre meghódították a közönséget.”²⁹⁷ Külső megjelenése is provokatívnak tűnt: utcai ruhában lépett fel, kezét rendszerint zsebredugta, és – Kondor Ernő emlékei szerint – angol pipát szívott konferálás közben. Az emlékezést közlő *Pesti Futár* felelős szerkesztője (maga Nádas Sándor) ez utóbbi állítást lábjegyzetben helyreigazítja: „Sohse pipáztam, cigaretta volt a számban.”²⁹⁸

Az igazgatóéval (a dohányynemű mivoltát leszámítva) egybevág Nagy Endre visszaemlékezése:

²⁹⁵ A kuplé kitüntetett helyzetével dicsekvő narrátorának mintája az a Mazurkievics Stefánia, aki ekkoriban a primadonna szobalányaként szolgált. Később dr. Halász Miklós budapesti ügyvédhez került, akitől 1924. december 7-én százmillió korona értékben tulajdonított el ékszereket, majd a hatóságok elől külföldre szökött. Párizsban még nagyobb értékű ékszergyűjteményt lopott egy előkelő családtól. A szélhámosnót végül Olaszországban fogták el: „Rómában az olasz rendőrség egy előkelő szálloda halljában felismerte Mazurkievics Stefániát, aki éppen egy előkelő társaságban fogyasztotta a legdrágább pezsgőket.” (*Esti Kurir*, 1925. november 20., 2.) Személyiségének alaptónusát tehát hitelesen vázolta fel Heltai Jenő: „Hej, be sok száz lány van Budapesten, / Hanem azért nálam különb nincsen egy sem. / Nekem van a legszebb blúzom, / Nyakig dicsőségben úszom, / Az állásom kincsesbánya: / Én vagyok a Fedák Sári szobalánya!” (Heltai Jenő, „Fedák Sári szobalánya”, Heltai Jenő, *Száztiz év*, Papyrus Book, Budapest, 2002, 463.)

²⁹⁶ Kondor, *I. m.*, 21.

²⁹⁷ *Uo.*, 22.

²⁹⁸ *Uo.*, 21.

„Az ő szerepe az volt, hogy az egyes számokat eleven műsor gyanánt bejelentse. Utcai ruhában állott ki, a cigaretta az alsó ajkához ragasztva fityegett le, két kezét a nadrágzsebébe dugta, és mormoló hangon dünnyögte:

– Most Csiri Biri művésznő következik, aki néhány dalt fog előadni saját száján keresztül.

Ennyi volt az egész, aztán a közönségnek hátat fordítva, lomhán kicammogott.”²⁹⁹

Nádas Sándor csak rövid ideig konferálta az előadásokat. Kondor Ernő később azt írta: ő javasolta maga helyett konferansziénak Nagy Endrét, akiben az igazgató eleinte nem bízott: „Nagy Endre, a kezdetben félszeg, ijedt emberke akkor még *akarata ellenére dadogott*. Produkciója a dilettantizmus níveljén állott.”³⁰⁰ Idővel azonban ő maga is fejlődött, és a közönség is megszokta jellegzetes stílusát.

A március 2-ai előadásról a legrészletesebb beszámolót *A Hét* hasábjain olvashatjuk Szini Gyula tollából. Az előadást mértéktartó elismeréssel méltatja a Reveur álnéven publikáló szerző:

„Van egy nagyon csinos és díszes helyiségük, vannak jól megválogatott szereplőik és nemcsak íróik, hanem kész cabaret-műsoruk, amelynek ha egyéb érdeme nincs, feltétlenül el tudja szórakoztatni a közönséget fél kilencztől tizenkettőig. [...]

A programjuk? Bár próbálkozó még, de tarka és változatos.”³⁰¹

A közönségről és annak reakciójáról ugyanő így ír:

„A közönség chic. Nagyon szép kalapokat és elegáns toaletteket lehet látni. Bécsben, Berlinben vagy Párisban már sokan láttak közülök cabaret-előadást és megszokták a hazainak az ócsárlását. [...]

Negyedóráról-negyedóra, bár nehézkesen, de biztosan kezdett felmelegedni a hangulat. A színpad szép meleg tónusú sárgája egyre mélyebb és izzóbb lett, a conferencier tréfái gyújtottak és lassankint a közönség is nekibátorodott, tréfálgozott, felkiabált a színpadra, ahogy ez egy fesztelen, lege artis cabaretben illik.”³⁰²

²⁹⁹ Nagy, *I. m.*, 13.

³⁰⁰ Kondor, *I. m.*, 24.

³⁰¹ Reveur [Szini Gyula], „A Bonbonnière”, *A Hét*, 1907. március 10., 155.

³⁰² *Uo.*

Nádas Sándor színpadi megjelenését és megszólalásainak stílusát Szini Gyula Kondor Ernőhöz és Nagy Endréhez hasonlóan írja le. A cikkíró kiemeli a *Fedák Sári szobalányát* éneklő László Rózsi humorát, Judik Etel produkciója – eredetiségének elismerése mellett – Yvette Guilbert alakját idézte fel számára, Szép Ernőnek pedig zavarát hangsúlyozza, ahogy a költő „valósággal belesüllyed a színpadi nagy karosszékbe és onnan mondja elő vidám, aktuális rigmusait.”³⁰³

Szini Gyula fenti beszámolójából az is kiolvasható, hogy az újraindult pesti kabaré alapvetően a jómódú, világlátott polgárokat vonzotta. Az elhangzott műsorszámok hangvétele és tematikája is elsősorban ezt a társadalmi réteget célozta meg. A folyamatos működés alapján a műsor meg is találta állandó közönségét Budapesten, de – Kolozsvári Andor beszámolója szerint – Kondor Ernő párizsi kabaréigazgatókat is vendégül látott a Bonbonnière-ben, mivel „az első magyar kabaré szellemes és színvonalas műsorának és sikerének híre gyorsan eljutott a francia fővárosba is.”³⁰⁴

A *Budapesti Napló* tudósítóját kevésbé győzte meg az előadás: „Szűk, kényelmetlen és drága hely, sok fehér asztal és csinált hangulat” – összegzi véleményét a tudósító, azt feltételezve, hogy a közönség soraiból fizetett alkalmazottak szólnak fel a színpadra, a párizsi kabarék intim légkörét imitálva, a közönség pedig – meglátása szerint – feszengve fogadja az ilyen jeleneteket.³⁰⁵

Újabb összeállítással április 9-én találkozhatott a közönség. Kezdeként bemutattak egy *commedia dell'arte* jelenetet *Operaelőadás a Feld színkörben* címmel, és színre került Guthi Soma *Szövetkezet* című jelenete is. A legnagyobb sikert Nagy Endre aratta a *Koalíciók oroszánokkal*. Ez az áthallásos, a politikusokat dehumanizálva kifigurázó politikai satíra, amelynek Nagy Endre szerzője és szereplője is volt, később is műsoron maradt a kabaré színpadán. Gazdag volt a dalkínálat is. A zenei vezetővé kinevezett Hetényi-Heidelberg Albert két Nagy Endre-, két Szép Ernő-, egy Gábor Andor- és egy Pásztor Árpád-verset zenésített meg, és bemutattak két Zerkovitz-szerzeményt is. Változatos, szórakoztató, irodalmi és zenei szempontból egyaránt igényes összeállítás.

Az irodalmi igény és a szórakoztatás szándékának a Bonbonnière minden korszakára jellemző kettőssége jelenik meg Márk Lajos plakát-grafikáján is: a kezében könyvet tartó, komoly férfialak összeolvad a vidáman meghajló női alakkal, akinek gesztusai (kezét a hasán tartja,

³⁰³ *Uo.*

³⁰⁴ Kolozsvári, *I. m.*, 29. (Az említett kabaréigazgatók személyéről és reakcióikról bővebb információnk nincs.)

³⁰⁵ *Budapesti Napló*, 1907. március 19.,

előrehajol, száját szélesre nyitja) akár gúnyos nevetésként is értelmezhetőek.³⁰⁶ A kép éles kontúrjai, élénk színei, játékos hatású betűi kellően figyelemfelhívóak ahhoz, hogy elég legyen csupán a legszükségesebb információkat ráírni: a kabaré nevét, címét és a műsor kezdetének időpontját.

A Bonbonnière történetének első fejezete Kondor Ernő visszavonulásával (de úgy is fogalmazhatunk: továbblépésével) zárult le. Egy hónap elteltével a műsor összeállításának és a naponta tartott előadások lebonyolításának feladatát Nagy Endrere ruházta át, majd a szezon végén eladta a kabarét Bálint Dezső írónak.³⁰⁷ Kondor Ernő ötvenezer koronát kapott a helyiség és a társulat átengedéséért.³⁰⁸ Budapestet maga mögött hagyva, Nagyváradon alapított újabb kabarét, szintén Bonbonnière néven. Ez is hamar népszerű lett, rövid ideig az ekkor már híres szanzonekesnek számító Maurice Chevalier is a társulat vendégművésze volt.³⁰⁹ A nagyváradai kabaré 1914-ig működött, Kondor Ernő a későbbiekben elsősorban nótaszerzőként tevékenykedett. Miután az erősödő antiszemitizmus miatt egyre kevésbé tudott dalszerzőként érvényesülni, a harmincas évektől töltőtoll-javítással kezdett foglalkozni.³¹⁰ Szerény körülmények között élt 1951-ben bekövetkezett haláláig. Fentebb idézett önéletrajzában így fogalmazott: „A házamat elmulattam, a nők elhagytak, de maradtak időálló szerzeményeim.”³¹¹ Nótái, amelyeket a kabaréban soha nem szerepeltetett, valóban túléltek őt, de művelődéstörténeti jelentősége sokkal inkább a Fővárosi Cabaret Bonbonnière megalapításában keresendő.

II. Kiteljesedés

A *Pesti Hírlap* 1907. augusztus 23-ai számában olvashatjuk az alábbi rövidhírt:

„A Budapesti Cabaret-Színház, az ugynevezett Bonbonniere, amely a múlt szezonban meghódította már a cabaret-költéssel a közönséget, az idén társulatát egész sereg friss erővel gyarapította. A régiek mellett, rendes tagokként föl fognak lépni: Ötvös Gitta, Bibor Olga, Rónaszéki Irén, Szászi Gizella, Verő Ilona, Szegedi Irma, Ferenczy Károly, Sajó Géza, Krasznay Ernő, stb. Az előadásokat Nagy Endre vezeti, conferencier *Gergely*

³⁰⁶ Képmelléklet: 5. ábra.

³⁰⁷ Nagy, *I. m.*, 25.

³⁰⁸ Molnár Gál Péter, *A pesti mulatók*, Helikon, Budapest, 2001, 237.

³⁰⁹ Kolozsvári, *I. m.*, 29.

³¹⁰ *Uo.*, 45.

³¹¹ Kézirat. Madách Imre Városi Könyvtár Helytörténeti Gyűjteménye, 84.5.7.

István, karmester *Stefanidesz* Károly lesz. Az új műsor, amelyben László Rózsi új kabinet-alakot fog kreálni, augusztus 30-án kerül bemutatásra a teljesen átalakított és megnagyobbított helyiségben.”³¹²

Ekkor már Bálint Dezső igazgatta a kabarét. Előtte volt egy vidéki turné, még Kondor Ernő igazgatósága idején. Ennek részleteiről kevés információnk van. A *Magyarország* előzetes tudósítása csupán ennyit árul el: „Kondor Ernő igazgató vezetése alatt a »Fővárosi Cabaret« e hónapban vidéki körútra indul. A cabaret, amely teljes társulattal és programmal utazik, csak a nagyobb vidéki központokat keresi fel.”³¹³ Kondor Ernő első állomásként Aradot említi, Nagy Endre szerepét hangsúlyozva, akiről – saját megítélése és a közönség reakciói alapján – azt írta: „Aradon találta meg önmagát.”³¹⁴ Pontosabban: ekkor találták meg egymást a közönséggel. Kondor feltételezése szerint az írói ambícióit elsődlegesnek tekintő, de az anyagi szükség miatt konferansziévá lett Nagy Endre Budapesten kevésbé tudta levetkőzni gátlásait, elsősorban az írókollégák figyelme miatt.

„Íme a kép: fent a színpadon feszeng, izzad Nagy Endre, harcol a sikerért, és ugyanakkor lent a nézőtéren Molnár Ferenc is megvívja a maga kis harcát... egy csirkecsonttal: ne maradjon rajta hús. Itt is, ott is írókollégák ülnek, akiknek ő színházat játszik, és akik szájukban börszivarral hallgatják, hogy ő mit dadog. Vajjon mi a véleményük róla? Nem nézik le? Ezek a körülmények okozták Nagy Endre gátlásait Budapesten.”³¹⁵

Aradon ezzel szemben a pesti írók presztízsével léphet a függöny elé, és ez – Kondor meglátása szerint – önbizalmat ad neki. „Felszabadul a gátlás alól, és a derűs, biztatóan hálás közönség előtt bátran, fölényesen, szellemesen konferál. Így lett Nagy Endre máról holnapra ragyogó konferanszié.”³¹⁶

Nagy Endre önbizalmához – az aradi siker és a megszerzett gyakorlat mellett – feltételezhetően pozíciójának erősödése is hozzájárult, miután Kondor Ernő rábízta az előadások összeállítását és a társulat vezetését. Innentől már megrendelőként tárgyalhatott a szerzőkkel, és nemcsak a maga nevében, hanem az intézmény vezetőjeként is szólhatott esténként a közönséghez.

³¹² *Pesti Hírlap*, 1907. augusztus 23., 7.

³¹³ *Magyarország*, 1907. május 12., 9.

³¹⁴ Kondor, *I. m.*, 25.

³¹⁵ *Uo.*

³¹⁶ *Uo.*

A kabaré új tulajdonosa, Bálint Dezső is szerződést ajánlott neki, amelynek értelmében továbbra is napi húsz korona fizetségért kellett konferálnia.³¹⁷ Az eredeti terv az volt, hogy a művészetekben is jártas, világlátott üzletember maga állítja össze az előadásokat, de végül ezt a feladatot is a művészeti igazgatónak kinevezett Nagy Endrére bízta.³¹⁸ A műsorok tartalmát tekintve, ez jó döntésnek bizonyult.

A dalok többségét továbbra is Hetényi-Heidelberg Albert komponálta, leggyakrabban Gábor Andor, Nagy Endre és Szép Ernő szövegeire, de Szirmai Albert- és Zerkovitz Béla-dallamok is felcsendültek 1907 őszétől 1908 nyaráig a „Bonbonnière” színpadán. Ebből a korszakból különösen emlékezetes *A villamos* című kuplé, Szirmai Albert és Gábor Andor szerzeménye, amely groteszk módon ábrázolja a nagyvárosi zsúfoltság problémakörét. A megzenésítésre szánt dalszövegek mellett önálló költemények is színpadra kerülhettek. Az 1907. november 27-ei bemutatón két jelentős verset is meghallgathatott a közönség: Kosztolányi Dezső *Üllői-úti fák* című költeményét Gabányi László mondta el, Szép Ernő pedig eleve a kabaré színpadára szánta az *Aktuális strófákat*, amelyet Sajó Géza tolmácsolt, gitárkísérettel.³¹⁹ Szép Ernő szövege huszonhat, egyenként háromsoros, hármas rímű strófaból áll. A strófák önálló tartalmi egységeket képeznek, egyik sincs logikai kapcsolatban a másikkal. Ami – az egységesítő formán túl – összekapcsolja őket, az a külvilág eseményeihez, jelenségeihez való fanyar, esetenként ironikus viszonyulás. Sorainak kulturális kódjai közös valóságismeretet feltételeznek a közönséggel: aktuálpolitikai, a kulturális és a társasági élethez kapcsolódó utalásai a sikeres dekódolás révén válhattak humorforrássá. Kellő történelmi és művelődéstörténeti tájékozottsággal, illetve rövidebb-hosszabb kutatómunkával ma is *megérthetjük* őket, hatásuk azonban *aktualitásukban* rejlett. Ilyen például a költemény hetedik szakasza:

„Haragszik Bécs a kormányunkra, pedig
A kormányunk szerényen viselkedik,
Nem hetvenkedik, csak hatvanhétkedik.”³²⁰

A kiegyezés évszámának igésítése a szöveg kontextusában megalkuvó magatartásra utal, a szerénység hangsúlyozása ezáltal – utólag – ironikus értelmet nyer. Alapvető történelmi

³¹⁷ Nagy, *I. m.*, 33.

³¹⁸ *Uo.*, 40.

³¹⁹ *Uo.*

³²⁰ Szép Ernő, „Aktuális strófák”, *Uő.*, *Kabaret-dalok*, Schenkl, Budapest, 1909, 4.

ismeretek birtokában tehát megérthetjük a csattanót – anélkül is, hogy tudnánk vagy sejtenénk, pontosan milyen konfliktusra céloz a szerző az idézett szövegrész első sorában. A lényeg ez nem befolyásolja. Az ekkor regnáló Wekerle-kormány tevékenységét utólag több nézőpontból is megítélhetjük, de mivel mai életünkre már nincs hatással az 1906 és 1910 között hivatalban lévő kabinet működése, és nem kapcsolódik hozzá olyan történelmi kataklizma sem, amely komolyabb érzelmi rezonanciát keltene az utókorban, Szép Ernő sorait leginkább csak történelmi dokumentumként tudjuk értelmezni. A kortárs közönség azonban – a közös tér, idő és élmény alapján – referenciális viszonyba kerülhetett ezzel a szövegrésszel, ahogy a további huszonöt strófával is.

Ennek alapján is megerősíthetjük, hogy a kabaré sikerének alapvető feltétele a közönséggel való közös valóságismeret megléte, és ezen alapuló kódrendszer használata, vagyis a mindenkori aktualitás igénye, annak rendszeres értelmezésével és értékelésével. Ez persze nem zárta ki az általános érvényűséget, amely lehetővé tette, hogy később is eleven hatású maradjon a színpadon elhangzó műalkotás, de az örökérvényűség és a maradandóság nem volt alapvető célja a kabarénak. Míg például a fent hivatkozott november 27-ei előadás műsorszámai közül az ifjúságot elégikus hangon búcsúztató *Üllői-úti fák* a kabaré körén túl sem veszített értékéből, addig az *Aktuális strófák* az idő múlásával elveszítette korabeli sikerének alapját: az aktualitását.

A jelenetek is rendszerint a közös valóságélményt dolgozták fel, esetenként parabolikus eszközökkel engedték arra asszociálni a közönséget. Találhatunk közöttük szorosan korhoz és helyhez kötött darabokat, illetve olyanokat, amelyek kortól és helytől függetlenül is kellő relevanciával bírnak. Ezek a műsorszámok rendszerint egyszerű konfliktus(ok)ból építkező, humoros csattanó(k)ba torkolló, kevés szereplőt mozgató, néhány perces színpadi játékok.

Ebben az időszakban a legtöbbször Nagy Endre a szerzője. Így például *A vajda az Abbáziában* címűnek is, amelyet 1907. október 28-án mutattak be. A szövegben rejlő humor felismeréséhez ebben az esetben is háttérismeretekre van szükségünk. Ezek birtokában a korabeli, jellemzően aktív hírfogyasztó közönség könnyen dekódolhatta a dialógus jelentésrétegeit. Feltételezhetően széles körben ismerték az Andrássy út 49. szám alatti Abbázia kávéházat, és sokan tudták azt is, hogy egyik törzsasztala a politikusként, ügyvédként és íróként egyaránt közismert Eötvös Károlyé volt, akit ismerői és ismerősei „a vajda” néven emlegettek, és aki délutánonként az Abbázia sarokasztalánál – Hegedüs Géza szavaival – „anekdotázott, magyarázott, világpolitikai elemzéseket fejtegetett, vagy hazai állapotokat bírált, közben mindenki rendelkezésére állt,

akinek széles ez országban valamiféle tanácsra volt szüksége.”³²¹ Nagy Endre jelenetében a Vajda Somával folytat párbeszédet.³²² A jelenet első részében Soma témákat vet fel, amelyekhez a Vajda elmés megjegyzéseket fűz. Soma először a világ nagy találmányai iránt lelkesedik, külön kiemelve a kiflit. Válaszában a Vajda – érezhető iróniával – a kifli nagyszerűségének titkát azzal magyarázza, hogy az is magyar találmány. A nacionalista indíttatású, hamis eredetmítoszokat parodizálva, magabiztosan kijelenti: „Megyei fiskus koromba találta ki valami veszprémi atyámfia. Ezt a nagyszerű magyar találmányt osztán széjjelhordták az egész világon.”³²³ Soma ezután cirkuszi élményét idézi fel a balerinákhoz hasonlóan táncoló elefántokról. A Vajda erre is rátromfol azzal, hogy a magyar bolha még jobban tud táncolni. Az áltudományos magyarázatokat karikírozva állítja: „Megyei fiskus koromba pontos tanulmányokat végeztem a bóha lélektanáról.” Eszerint míg – mások mellett – Deák Ferencet és őt magát szerették a bolhák, addig Kossuth Ferencet nem. „Hászen azér’ szítta-szítta, de nem gusztussal szítta, Soma öcsém! Csak úgy csámcsogott tőle.”³²⁴ Jelzésértékű szúrás ez a Nagy Endre által gyakran és élesen kritizált, ekkor éppen kereskedelmi miniszterként funkcionáló politikus felé.

A dialógust instrukció szakítja meg: a Vajdának sürgönnyt hoznak, amelyet anélkül tesz zsebre, hogy megnézné. Innentől a párbeszéd felgyorsul, a hosszabb fejtegetések helyét a pesti viccekre emlékeztető szóváltás veszi át:

„Soma: Nagyságos úr! Nagyságos úr! A sürgönnyt zsebre tetszett tenni!

Vajda: Ugyan, mi baja vammá’ avval a sürgönnyel? Haggy a fenébe!

Soma: De bocsánatot kérek, az van ráírva, hogy »sürgös«.

Vajda: Hásze sürgös annak, aki küdte! De nekem nem, a zistenit neki!”³²⁵

Nagy Endre szövegének elsődleges célja a szórakoztató formában történő véleményformálás, ehhez pedig – ahogy Szép Ernő fentebb tárgyalt versénél is megállapítottuk – a közönséggel való *közös és aktuális* ismeretanyagból kellett kiindulnia. Ebben az esetben ez vélhetően adott volt.

³²¹ Hegedüs Géza, *A magyar irodalom arcképcsarnoka*, Trezor, Budapest, 1992, 306.

³²² A való életben Perl Soma ügyvédként, Eötvös principálisaként azonosíthatjuk.

³²³ Nagy Endre, „A vajda az Abbáziában”, Balassa Emil, Emőd Tamás (szerk.), *A magyar kabaré tízéves antológiája*, Dick Manó kiadása, Budapest, 1918., 204.

³²⁴ *Uo.*, 205.

³²⁵ *Uo.* (Az idézett párbeszéd alapja ismert korabeli anekdota, amelyet Ady Endre is feldolgozott és közzétett a *Nagyváradai Napló* 1902. február 25-ei számának 4. oldalán. Ady szövegében Eötvös Károly beszélgetőpartnere másik bizalmasa: Lóránt Dezső. A Vajda kényelmességére kihegyezett történet csattanója tartalmilag azonos Nagy Endre verziójával: „Sürgös annak, aki küdte, de nekem nem sürgös!...”)

A Bonbonnière második, Nagy Endre fémjelezte korszaka a művészeti igazgató távozásával zárult le.

III. Nagy Endre nélkül

Bálint Dezső – elődjéhez, Kondor Ernőhöz hasonlóan – szabad kezet adott Nagy Endrének a műsor és a társulat összeállításában, és a pénzügyek intézését is rábízta. Nagy Endre így szembesülhetett azzal a ténnyel, hogy működésük napi átlagban ötszáz korona bevételt hozott. „Ha igazán jól ment a kabaré, havonként huszonötezer koronát megkereshetett rajta a vállalkozó azért a tizennégyezer koronányi kaucióért, amelyet befektetett.”³²⁶ A kiadások közül a legnagyobb tétel az ő húsz koronás napidíja volt. Ez a felismerés, amely a tulajdonossal való vitához vezetett, továbbá a Bonbonnière-nél lényegesen jobb anyagi háttérrel rendelkező Modern Színház Cabaret 1907. októberi megnyitása is közrejátszott abban, hogy 1908 nyarán elhagyja a Teréz körúti kabarét.³²⁷

A két kabaré viszonyát kezdettől a rivalizálás jellemezte. Nagy Endre értelmezése szerint: „A mi szűk világunkban életre-halálra szóló párharc volt ez. [...] Mindenki tudta, hogy az egyik diadalmasan túléli a küzdelmeket, a másik pedig örökre elterülve marad a porondon.”³²⁸ Az intézmények külsőségeiben megmutatkozó különbségeket – a berendezéstől a színészek, illetve a közönség öltözékéig –, továbbá azt a tényt, hogy a Modern Színház „sokkal közelebb férközött a nyugateurópai irodalom színvonalához”, Nagy Endre már 1907 őszén is érzékeltte.³²⁹

Emlékezése szerint Faludi Sándor igazgató hívta meg arra a vacsorára, amelyet követően az alábbi jelenet zajlott le:

„Molnár Ferenc karonfogva elvezetett a sötét nézőtérre és beültünk az egyik páholyba. Lelkesedve magasztalta a finom kis színpadot, meghitt nézőterét, amelyen a leghalkabb rezdülések is pompásan érvényesülnek. Aztán a fülemhez hajolva súgta:

– Gyere át hozzánk! Heltai is akarja. A világ elbámulna rajta, hogy mit tudnánk csinálni mi hárman!”³³⁰

³²⁶ Nagy, *I. m.*, 53.

³²⁷ *Uo.*, 61.

³²⁸ *Uo.*, 60.

³²⁹ *Uo.*, 61.

³³⁰ *Uo.*, 64.

Dátummegjelölés nincs, a felidézett jelenet feltételezhetően 1907. október 11-e után, de november 5-e előtt történhetett, Nagy Endre ugyanis az októberi műsorban szereplő *Jus prima noctis* című Szirmai–Heltai-operettet említi³³¹ mint az est záródarabját, de azt is leírja, hogy az október 11-ei nyitóelőadáson nem tudott részt venni.³³²

A kabaré regénye rögzíti az elszakadási folyamat legfontosabb mozzanatait, köztük a dr. Koltai Sándor ügyvéddel való találkozását, amely radikális fordulathoz vezetett a kabaré bevételének elszámolási rendjében. Miután Nagy Endre beszámolt az ügyvédnek a kabaréban érdemi munkát nem végző tulajdonos – szerinte – aránytalanul magas jövedelméről az ő húsz koronás napidíja mellett, dr. Koltainak sikerült tudatosítania Bálint Dezsőben, hogy ő valójában csak a Fővárosi Cabaret-nak helyet adó helyiség bérlője. A kabaré ott van, ahol Nagy Endre konferál. Aláírtak tehát egy új szerződést, amelynek leglényegesebb pontja az volt, hogy Bálint Dezső lemondott a kabaré tulajdonjogáról Nagy Endre javára, aki cserébe a bruttó jövedelem húsz százalékának rendszeres kifizetését vállalta Bálintnak.³³³

A megállapodás csak rövid nyugalmi időszakot jelentett kettejük viszonyában. A végleges szakításra 1908 tavaszán került sor, egy jótékonyági estet követően, amelyet Nagy Endre az Újságkiadó Tisztviselők Nyugdíjgyegetének javára állított össze. Az igazgató utólagos értékelése szerint: „Az előadás gyatrán sikerült. Kiderült, hogy a kabaré sem a nappali világítást, sem a jótékony cél kegyes hangulatát nem bírja ki.”³³⁴ Bálint Dezső levelet írt, amelyben követelte az est bevételének 20 százalékát, 70 koronát. Nagy Endre ezt – a jótékony célra hivatkozva – nem volt hajlandó kifizetni neki. Az újabb, immár ügyvédi felszólítást követően nyári szünetet hirdetett a színházban, és a társulat vidéki turnéra indult.³³⁵ Nagy Endre a turnén még részt vett, a Teréz körútra viszont már nem tért vissza.

A kabaré regénye ehhez a körúthoz köti a felismerést: le kell győznie azokat a berögződéseket, amelyek még mindig a mulatókkal, orfeumokkal azonosítják a kabarét, és ennek alapján a produkciót háttérműsornak, a színésznőket – alaptalanul – könnyű prédának tekintik. „Akadtak városok, ahol a rendőrség egész egyszerűen társulatom női tagjaira vonatkozólag hatósági egészségügyi biztosítékokat követelt tőlem.”³³⁶ Fogadalmat tett: „Irodalomnak, Színművészetnek a kabaré lesz a portyázó könnyű-lovassága, amely hegyekben új utakat,

³³¹ *Uo.*, 63.

³³² *Uo.*, 61.

³³³ *Uo.*, 65-71.

³³⁴ *Uo.*, 86.

³³⁵ *Uo.*, 87-88.

³³⁶ *Uo.*, 95.

mocsarakban új gázlókat kutat ki a nehezebb felszerelésű csapatok számára.”³³⁷ Nagy Endre leírása szerint ekkor érkezett a döntő felkérés:

„Nagyváradon fölkeresett az Andrassy-úti Modern Színpad tulajdonosa, aki Budapestről utazott le hozzám. Rövid tárgyalás után megkötöttük a szerződést, hogy szeptemberben már az én igazgatásommal nyílik meg a színház. A vidéki körutat gyorsan befejeztem és azonnal munkához láttam.”³³⁸

A kabaré regénye nem rögzíti azt a tényt, hogy Nagy Endre már hónapokkal korábban elkötelezte magát a Modern Színház Cabaret-hoz. Bános Tibor találta meg és publikálta azt az 1907. november 28-ai dátumozással ellátott megállapodást, amely egyfelől Faludi Sándor és Pál Henrik tulajdonosok, másfelől Nagy Endre között kötött. A felek által aláírt dokumentum négy pontból állt. Az első igazgatói titulust ad Nagy Endrének, emellett – nyereségrészesedés és munkadíj címén – garantálja számára a tiszta bevétel negyedrészt, de legalább évi húszezer korona jövedelmet. A második pont leszögezi: Nagy Endre kizárólag a Modern Színház Cabaret-nak dolgozhat. A harmadik pont azt rögzíti, hogy a szerződés megszegője 30.000 koronát köteles készpénzben a másik félnek megfizetni. A negyedik, minden eddigi alapját képező pont értelmében Nagy Endrének legkésőbb 1908. január 1-jén munkába kell állnia.³³⁹

A szerződés második és negyedik pontja nem valósult meg, mivel 1908 nyaráig Nagy Endre a Fővárosi Cabaret Bonbonnière igazgatójaként, szerzőjeként és szereplőjeként is tevékenykedett. A szerződészegés okát nem ismerjük, de feltételezhető, hogy döntésében anyagi, érzelmi és presztízs-szemponatok egyaránt közrejátszhattak. A Bálint Dezsővel aláírt szerződés értelmében magasabb jövedelemre számíthatott a Bonbonnière-nél, mint a Modern Színháznál. Beszámolóí alapján a bevétel tartósan magas volt, a társulattal harmonikusan együtt tudott működni, és a közönség is kedvelte őt, így teljesen magáénak érezhette a kabarét, amelynek egyszerre volt szellemi, jogi és gazdasági vezetője. Az újonnan létrejött Modern Színház Cabaret-nál ezzel szemben csak vezető beosztású alkalmazott lett volna.

Miután Nagy Endre ténylegesen távozott a Fővárosi Cabaret éléről, a színházat Bálint Dezső gyökeresen átalakította. Ennek részleteiről a *Pesti Hírlap* az alábbi információkat osztotta meg az olvasókkal:

³³⁷ *Uo.*, 96-97.

³³⁸ *Uo.*, 97.

³³⁹ Bános Tibor, *Nagy Endre*, Atheneum 2000 Kiadó, Budapest, 2000, 63-64.

„A vállalat élén László Rózsi, a népszerű cabaré-primadonna és dr Szalay József, az Üstökös szerkesztője állanak. Utóbbi mint conférencier fog működni és az ő ismert humora teljes garancia arra, hogy ezt a tisztét fényesen és az eddigiektől teljesen eltérő irányban fogja betölteni. Karmester Heidelberg Albert lesz, a népszerű Heidi, szerzője annyi bájos és pikáns népszerű melódiának. Nyárai, Rátkai, Csiszér, Nagy Mariska stb. egytől-egyig erős oszlopoi a cabarének. A földszinten levő ülőhelyeket az igazgatóság megritkította, úgy, hogy a közönségnek a hely szűk volta miatt nem lesz oka panasznak.”³⁴⁰

Az újjászerveződött kabaré 1908. augusztus 29-én mutatkozott be, minden korábbinál hosszabb műsorlappal. „3 kis darab. 20 cabaretszám. 3 színpadi tréfa” – olvasható az immár Budapesti Cabaret Bonbonnière-nek nevezett szórakozóhely hirdetésében.³⁴¹ A számok itt dalokat takarnak, amelyek közül a legtöbbet, kilencet Hetényi-Heidelberg Albert komponált, de elhangzottak még Grósz Alfréd, Szirmai Albert, Weiner István és Zerkovitz Béla szerzeményei, illetve ekkor mutatkozott be a magyar kabaré színterén Reintz Béla is. A dalszövegek többségét az irodalmi vezetővé előléptetett Gábor Andor írta, rajta kívül Szép Ernő maradt meg a Nagy Endre-korszak írói gárdájából, más jelentős alkotó nem csatlakozott hozzájuk. Dr. Szalay Józsefnek két darabját mutatták be: *A néma vádlott* című bohózatot és *A hárem felosztása* című színpadi tréfát. A többi jelenet címe mellett nem szerepel szerzőmegjelölés. Az estről így számolt be a *Pesti Hírlap*:

„Szombaton este megnyílt a Budapesti Cabaret Bonbonniere, melynek nézőterén a hangulat a régi meghitt és fesztelen volt. A kabaret műsora változatos és értékes. Az egyes számok szellemes borsosságok dacára is ízlésesek, a zenei rész mindenütt merőben új és fülbemászó. A szereplőkről is csak jót lehet mondani. Dr Szalay József, az ismert humorista és élclap-szerkesztő, talpraesetten teljesítette a konferenciér tisztét s a kis társaság primadonnája, László Rózsi, ezúttal is a magyar cabaret művészet egyik legkiválóbbjának bizonyult.”³⁴²

³⁴⁰ *Pesti Hírlap*, 1908. augusztus 19., 5.

³⁴¹ *Népszava*, 1908. augusztus 30., 13.

³⁴² *Pesti Hírlap*, 1908. augusztus 30., 6.

A tudósítás külön kiemeli Rátkai Márton „zajos hatását”, vagyis azt, ahogyan a Király Színház tagjaként vendégszereplő művész megneveztette „a nézőteret zsúfolásig megtöltő közönséget.”³⁴³

Ugyanezen az oldalon, de a fenti beszámolót megelőzve ír a lap a Modern Színpad Nagy Endre Kabaréja bemutatkozó estjéről, amelyre szintén augusztus 29-én kerül sor. Egyebek mellett ezt olvashatjuk a tudósításban:

„Zsúfolásig megtelt nézőtér előtt kezdte meg ezidei évadját Nagy Endre kabaretje, a Modern színház művésziesen átalakított helyiségeiben. A műsort végig mulatta a publikum; Nagy Endre friss és közvetlen conferáló humora, *Medgyaszay* Vilmának kivételes kupléelőadó művészete, *Ferenczy* komikumának bájossága láthatólag az egész szeptember óra biztosította a műsor sikerét. Külön dicséretképen említjük, hogy ez a műsor nagyjában decens, ami csak örömünkre szolgál, mert szerintünk nincs biztosabb lejáratója a kabaret-művészetnek, mint a borsos pikantéria.”³⁴⁴

A *Pesti Hírlap* kiegyensúlyozott értékeléséhez képest némileg részrehajlóbbnak érődik a *Pesti Napló* páros tudósítása. Az újság összevont hírben számol be a két legjelentősebb budapesti kabaré újjászerveződéséről:

„Új vezetés alatt ma kezdődött az Andrásy-úti kabaret új szezonja. Új vezetés: kissé tág fogalom, amely azonban benső és határozott tartalmat nyer, ha hozzátesszük, hogy ez az új vezetés a Nagy Endre rezsimje. A régi helyiségében megnyerte magának a közönség osztatlan szeretetét, amely most aztán elkísérte új hajlékába is. Ez az új hajlék a »Modern Színpad« kabaret – fényes, ragyogó, intim és kitűnő keret a mi magyar gentilhomme cabarettier-nknek. A mai premier nagy sikert hozott a számára és az ő nívós, előkelő műintézetének, amelyben az ízlés kergetőzik a pajkos és mégis decens szellemmel. A taps javarésze mégis Nagy Endrének szólt, aki ezernyi finom aprósággal, ötlettel tudott szolgálni a közönségnek. – Ma este nyílt meg a »Budapesti Cabaret« is, amely ugyancsak új vezetőség alatt indul új szezonjának. Egyik igazgatója maga a primadonna, *László Rózsi*, a másik a conferancier: Dr. *Szalay* József. Jól mulattatták a közönséget, mely a

³⁴³ *Uo.*

³⁴⁴ *Uo.*

megnyitóra megtöltötte a »Bonbonnière« helyiségét. Kivülök különösen *Rátkai Mártonnak* volt sikere.”³⁴⁵

Hasonló hangot üt meg a *Népszava* páros tudósítása is. A Modern Színpad előadását így jellemzi a cikk szerzője: „Elmésség, érzelmesség, gúny és tréfa, ez jellemezte a mai estét és a közönség frissen, vidáman örült minden kabaré-számnak.” A társulatból kiemeli Medgyaszay Vilmát, akinek „közvetlen előadó *művészete*” meghódította a közönséget, és hangsúlyozza Nagy Endre szerepét is: „Az elevenen perdülő számokat Nagy Endre szellemes magyarázatai kísérik, akit nagyon tapsolt a közönség.”³⁴⁶ A megújult Bonbonnière előadásáról szólva, elsőként Nagy Endre távozásának tényét említi a *Népszava* tudósítója, ezután a helyébe lépő dr. Szalay József produkcióját értékeli: „Kissé küzdött az elfogultsággal, de alapjában véve elég ügyesen felelt meg a feladatának.” Az értékelést alapvetően a viszonylagosság jellemzi: „A bemutató estén jól mulatott a közönség, különösen László Rózsi számain, de a többiekén is, akik többé-kevésbé jól oldották meg a feladatukat.”³⁴⁷ Ez a vélemény a Modern Színpadot méltató mondatokkal összevetve válik enyhén negatív konnotációjúvá.

A mérvadó sajtótermékek diplomatikus viszonyulása a két kabaréhoz a későbbiekben sem változott, de a fenti cikkekből kiérezhető különbségtétel, illetve a figyelem intenzitása továbbra is a Modern Színpadot erősítette.

Boros Géza, aki egy hónapig volt próbaidős társulati tag az újjászerveződött Bonbonnière-ben, emlékiratában Bálint Dezső bizonyítási vágyát hangsúlyozza, amely abban is megnyilvánult, hogy a korábbiaknál nagyobb figyelmet fordított a személyi és tartalmi kérdésekre. Az ő döntése volt dr. Szalay József pódiumra emelése is, ami – Boros véleménye szerint – hibának bizonyult:

„Gondolta, ha nincs Nagy Endre, majd lesz más és társult Szalay ügyvéddel, aki társasági körökben mint remek csevegő, úgynevezett »jó pofa« volt előnyösen nevezetes. Bálint pénzt akart keresni és ebben a nemes és dicséretes szándékában olyan csekélység egyáltalán nem zavarta, hogy a színpadon szeptembertől kezdve nem Nagy Endre konferál, hanem Szalay ügyvéd, aki körülbelül úgy adott elő, mintha periratot olvasna.”³⁴⁸

³⁴⁵ *Pesti Napló*, 1908. augusztus 30., 16.

³⁴⁶ *Népszava*, 1908. augusztus 30., 5.

³⁴⁷ *Népszava*, 1908. augusztus 30., 5.

³⁴⁸ Boros Géza, „*Folik, vagy nem folik?*” *Egy kupléénekes emlékei*, Budapest, 1942, 47-48.

A Bonbonnière 1910-ben szűnt meg. Utolsó, saját összeállítását április 9-én mutatta be. A műsorlap alapján nem érzékelhetnénk a hanyatlás jeleit, de valójában ekkor már a szétesés határán állt a társulat. Az április 9-ei előadás tartalma: Molnár Ferenc tréfája, Hetényi-Heidelberg-kompozíciók Hervay Frigyes, Mérei Adolf és Szép Ernő szövegeire, egy Zerkovitz-dal, egy Kőváry Gyulával közösen jegyzett Hetényi-Heidelberg-blüett, illetve három ismeretlen szerzőjű, de címük alapján figyelemre érdemes jelentet: *Feministák*; *Színész-felvétel*; *Cabaret-libre*. Érdelemes sajtóvisszhangja nem volt az estének, személyes beszámolót sem ismerünk róla, a közönség számát, összetételét és reakcióját tehát nem tudjuk rekonstruálni, ahogy azt sem, mennyi kelt el – a hirdetés szerint – 3, 4, 5, illetve 6 koronás jegyekből.³⁴⁹

Ezt követően már csak egy bemutatóra került sor: a bécsi Fledermaus Cabaret vendégszínháza, április 23-án. A *Pesti Napló* tudósítója szerint Robert Blum konferanszié ezekkel a szavakkal vezette be az estet:

„Sok rosszat, lehet mondani, hogy csakis rosszat hallottunk Budapestről. Arra kértek innen bennünket, hogy tekintettel a budapesti közönség ízlésére, lehetőleg nevetető és vastag dolgokat hozzunk magunkkal. Mi tehát elhoztuk a mi Lach-Programmunkat. Nincs ugyan benne köszönet, de hallgassák végig.”³⁵⁰

Szavainak fogadtatásáról és az est számaihoz kapcsolódó nézői reakciókról nem szól a beszámoló. Jelképesnek tekinthető, hogy akárcsak elődje, a Tarka Színpad, úgy a Bonbonnière is német nyelvű vendégszínházzal „búcsúzott”³⁵¹ a közönségtől.

A kabaré megszűnését három fő okra vezethetjük vissza.

Elsőként kell megemlíteni a személyi ellentéteket, amelyek a csoportkohézió meglazulását eredményezték. A pesti kabaréről szóló irodalom eddig nem foglalkozott a Bonbonnière társigazgatóinak konfliktusával, pedig fontos és érdekes epizódja a műfaj hazai történetének. Dr. Szalay Józsefnek a vitát közhírré tevő nyilatkozatát 1909. június 4-én közölte a *Pesti Hírlap*. Elmondása szerint a kabarét László Rózsival felesben bérelték, akivel Bálint Dezső tulajdonosnak fedezetként összesen 12 500 korona kauciót fizettek ki. „A közös vállalat rosszul ment, házbért nem fizettünk, elúszott a kaució. Az enyém is, a László Rózsie is. Bálint Dezső tartotta azt vissza bér fejében és jogosan.” Vitája tehát nem vele, hanem László Rózsival volt,

³⁴⁹ *Pesti Hírlap*, 1910. április 5., 22.

³⁵⁰ *Pesti Napló*, 1910. április 23., 8.

³⁵¹ Hivatalos búcsúzásra valójában – ismereteink szerint – nem került sor, „búcsúelőadás” helyett ezért inkább „utolsó előadasként” kell hivatkoznunk az április 23-ai produkcióra, hasonlóan a Tarka Színpad utolsó műsorához, amelynek vendége a német Schall und Rauch társulata volt.

aki „hol kilépett, hol belépett, az a primadonna-szeszélyek lapjára, esetleg egy kártérítési perre tartozik, de az ügyre nézve lényegtelen. László Rózsi azonban túlokos szeretne lenni a maga, illetve »pénzembere«, Gruber Leó, zsebe javára.” Személyeskedéstől sem mentes stílusban ismerteti a tényállást: László Rózsi feljelentést tett Bálint, illetve Szalay ellen, követelve tőlük az általa befektetett 6250 koronát.³⁵² Szalay pedig – derül ki egy másik cikkből – László Rózsi, valamint Gruber Leó és dr. Gruber Károly ügyvéd ellen adott be keresetet zsarolásra hivatkozva.³⁵³

László Rózsi és dr. Szalay József konfliktusa ekkor már régi keletűnek számított. Szintén a *Pesti Hírlap* tudósít arról, hogy az 1908. októberi műsort a tervezetthez képest csak részben sikerült bemutatni. A lap így interpretálja a történeteket:

„László Rózsi, aki az új regime alatt mint társdirektor szerepelt, megismételte önmagát: terrorizmusával, fenyegetéseivel és szekaturáival lehetlenné tette a békés együttműködést. Okkal, ok nélkül, nap-nap után azzal fenyegette igazgatótársát, hogy holnap nem lép fel; két nappal ezelőtt pedig kijelentette, hogy csak október 15-ig játszik. Dr. Szalay József erre szerdán este ajánlott levélben tudára adta, hogy már október 1-én se kell föllépnie, mert a folytonos botrányok miatt lehetetlen vele együtt dolgozni. László Rózsi a levélre azzal felelt, hogy a társulat néhány tagját rávette, hogy ne lépjenek fel csütörtökön este s így lehetlenné tette az októberi műsor teljes bemutatását. [...]

Érdekelt részről azt közlik velünk, hogy dr. Szalay József László Rózssal szemben jogtalanul járt el; ezt a felfogást első sorban is *Kőváry, Kabók, Nagy Vilmos* és *Sugár Edith* vallják, akik levelet intéztek dr. Szalayhoz, hogy a László Rózssal szemben tanusított eljárása után ők magukat a Bonbonnière tagjának nem tekintik. László Rózsi pedig külön annak kijelentésére kért fel bennünket, hogy ő szerződészegő, amint azt dr. Szalay állítja, már csak azért sem lehet, mert hiszen *Turcsányi Olgát* két nappal ezelőtt, tehát mikor ő még társigazgató volt, szerződtették a Bonbonnièrehez, vagyis szerinte dr. Szalay József az, aki szerződészegést követett el.”³⁵⁴

A cikk az 1908. október 1-jén – részlegesen – bemutatott összeállításra utal vissza, amely az új vezetőség alatt a második volt. Ebből a tényből és a fent idézett szövegből megállapíthatjuk,

³⁵² *Pesti Hírlap*, 1909. június 4., 11.

³⁵³ *Pesti Hírlap*, 1909. június 3., 13.

³⁵⁴ *Pesti Hírlap*, 1908. október 2., 13.

hogy a két vezető a kezdetektől nem tudott együttműködni, konfliktusuk pedig a társulatot is megosztotta.

A megszűnésre – a konfliktus mellett és részben abból eredően – további okot jelenthettek Bálint Dezső egyéb vállalkozásai: 1908-ban a Népszínház társigazgatója lett, egy évvel később pedig a Royal Orfeum igazgató-tulajdonosává vált, a veszteséges, személyi ellentétektől zavaros, és Nagy Endre Andrassy úti kabaréjával szemben anyagilag és művészileg is hátrányba került Budapesti Cabaret fenntartása tehát nem állt már érdekében.

Hogy a Bonbonnière alulmarad vetélytársával szemben, előre prognosztizálható volt, és Nagy Endre távozását követően hamar be is bizonyosodott, hogy a kabaré nagymértékben személyfüggő jelenség. Hiányát eleinte úgy próbálták betölteni, hogy utánozták őt. Kőváry Gyula produkciójáról szükséztlenül, de sokatmondóan ír a *Népszava*: „Az intim kis helyiségben a mostanihoz hasonló hatással még soha senkit nem imitáltak.”³⁵⁵ Ez is arra utal, hogy a közönség elsősorban nem a helyhez és nem is a szerzőkhöz, hanem a hely szellemét meghatározó és a jelentősebb szerzőket bevonó egyéniséghez, vagyis a kabaré arcához ragaszkodott. A magyar kabarétörténet első ilyen „arca” Nagy Endre volt. Ez lehetett a Bonbonnière megszűnésének harmadik, talán legfontosabb előidézője.

³⁵⁵ *Népszava*, 1908. szeptember 20., 6.

MODERN SZÍNHÁZ CABARET

I. „Ellenkabaré”

Míg a Tarka Színpaddal 1901-ben a kabaré műfaja is – időlegesen – megszűnt Magyarországon, a Bonbonnière-nek nem sokkal megalakulása után már konkurenciái voltak. Előbb 1907. szeptember 15-én az Üllői úton nyitotta meg a Kedélyes Színházat Fejér Dezső színész, a vállalkozás azonban mindössze három hónapig működött. Szerzői és szereplőgárdája ismeretében kevés esélye volt arra, hogy komoly alternatívája legyen Teréz körüli mintájának.

Jóval életképesebbnek bizonyult a Modern Színház Cabaret. Szellemi és anyagi háttérét a Vígszínház biztosította, a Faludi család révén: az új kabarét Faludi Sándor alapította, akinek édesapja a Vígszínház alapító-igazgatója, Faludi Gábor volt. Ez a személyi összefonódás megkönnyítette az átjárást a színház és a kabaré szellemi holdudvara és infrastruktúrája között. Faludi Sándor gyakori vendége volt a Bonbonnière előadásainak, tudta tehát, mire fogékony a közönség, és mihez képest lehet, illetve érdemes újítani.

A helyszín a Régi Műcsarnok épületének földszintje volt, az Andrassy út 69.-ben. A helyiségeket a kor neves építésze, Márkus Géza tervei alapján alakították át kabarészínházzá. Ő hívta fel a Faludi család figyelmét az épület fedetlen udvarára és alagsori helyiségeire, és előadta azt tervét is, amely szerint az Andrassy út felől lépcsők vezetnének le az előcsarnokba, ahol helyet kapna a pénztár és a ruhatár, a színpadot és a nézőteret pedig az udvar beépítésével alakítanák ki. Faludiék elfogadták a tervet, és arra kérték őt: ne takarékoskodjon a munkálatok során.³⁵⁶

A Modern Színház helyiségeinek eleganciáját kiemelik a korabeli tudósítások is. A *Pesti Hírlap* különösen nagyra értékeli az eredményt: „Márkus Géza művészi találékonysága szinte csodát művelt; adott helyen úgy műépítészeti, mint a kényelem szempontjából megbámulni való új hajlékot teremtett a modern budapesti színművészetnek.”³⁵⁷ Az egész teret és annak használatát ízléses nagyvonalúság jellemezte. Ez volt Nagy Endre első benyomása is a Modern Színházról:

„A társalgóban nagyszerű vacsorára volt megterítve. Francia ételek, borok, tarka koktailek, amelyeknek keverékeiben valóságos tudomány volt eligazodni. [...] És mindennek a tetejébe azok a finoman surranó pincérek, azok az öblös karosszékek, az

³⁵⁶ Bános Tibor, *A pesti kabaré 100 éve*, Vince, Budapest, 2008, 28.

³⁵⁷ *Pesti Hírlap*, 1907. október 9., 7.

ernyős lámpáknak tompa, vörhenyes világítása – nem csoda, hogy úgy megrészegettem ott, mint valami ágrólszakadt szegény rokon a gazdagok vendégségében.”³⁵⁸

A külsőségek mellett a tartalomra is nagy hangsúlyt fektetett a két művészeti vezető: Heltai Jenő és Molnár Ferenc, valamint a zenei vezető: Szirmai Albert. Ismert és jelentős írók, költők, zeneszerzők általánosságban minőségi, néhány esetben pedig kiemelkedő műveinek adtak teret. Babits Mihály, Gábor Andor, Heltai Jenő, Kiss József, Molnár Ferenc, Somlyó Zoltán, Szép Ernő és Szomory Dezső képviselte a kortárs irodalom élvonalát, a zeneszerzők közül pedig Jacobi Viktor, Kálmán Imre, Lehár Ferenc, Reinitz Béla, Szirmai Albert és Zerkovitz Béla a legkiemelkedőbbek. A társulat is tehetséges, népszerű színészekből állt. A Modern Színház Cabaret színpadán a jeleneteket és a dalokat Bársony István, Déry Blanka, Ferenczy Károly, Greguss Margit, Huszár Károly, Kabók Győző, Kardos Andor, Medgyaszay Vilma, Nyárai Antal, Pálmay Ilka, Poór Lili, Sólyom Márton és Vörös Ili adta elő.

Mindezeket egybevetve, egyértelműnek látszik a szándék arra, hogy az új kabaré felülmúlja a Bonbonnière-t: elegánsabb helyszínnel és gazdagabb műsorral előkelőbb közönséget próbáltak a nézőterre vonzani. Alakulásának, működésének és későbbi megszűnésének körülményei alapján „ellenkabarénak” is titulálhatjuk.

II. Előadások

A Modern Színház Cabaret látogatói 1907 októbere és 1908 áprilisa között hét különböző összeállítást tekinthettek meg az Andrássy úti nézőtéren, májusban pedig vidéki turnén vett részt a társulat.

A nyitóelőadásra október 11-én került sor, reprezentatív szerzői és előadói névsorral. A *Három istennő* címet viselő prologot Pálmay Ilka írta és adta elő. Az est folyamán színre került Szomaházy István *A trónörökös* című életképe, Molnár Ferenc *Drágaság!* című pesti jelenete, és bemutatták Szirmai Albert és Heltai Jenő *Jus primae noctis* című operettjét is. A drmatikus műsorelemeket dalok és versek körítették: *A kis szalón* (Bródy Miklós – Somlyó Zoltán); *A Rubikon* (Hetényi-Heidelberg Albert – Hervay Frigyes); *Limonádé* (Zerkovitz Béla); *Éva asszony* (Farkas Imre); *Féltuczat szoknya* (Gál Jenő – Edgar Donaldson); *A jó testvérek* (Heltai Jenő); *Az én kezem* (Hetényi-Heidelberg Albert – Kemény Simon); *A Lloyd munkatársa* (Kálmán Imre – Molnár Ferenc); *A cipőtisztító* (Molnár Ferenc); *A mama levele* (Kálmán Imre

³⁵⁸ Nagy Endre, *A kabaré regénye*, Nyugat, Budapest, 1935, 63-64.

– Léon Xanrof – Heltai Jenő); *Az ácslegény és a színésznő* (Szirmai Albert – Heltai Jenő); *Altatódal* (Szirmai Albert – Gábor Andor); *A Muzi* (Kálmán Imre – Hervay Frigyes).

A program változatos tematikájú, többtónusú, színvonalas előadást ígért. A kritikai visszhang alapján a közönség jól fogadta a műsort. A *Friss Ujság* tudósítója szerint: „Fényes, diadalmas esttel indult pénteken az Andrásy-úti »Modern Színház-Cabaret«, Faludi Sándor nagyjövőjű vállalkozása.” A cikkíró kiemeli a Szirmai–Heltai-operettet, Molnár jelenetét és Szomaházy életképét. A fellépők közül pedig Medgyaszay Vilmát illeti a legnagyobb dicséret, „akit példátlan szeretettel tapsolt a zsúfolásig megtelt »Cabaret« közönsége.”³⁵⁹ A *Magyarország* hasonlóan elismerő hangot üt meg, értékelve a „ragyogóan pompás és mégis meghitt” berendezést, illetve a „magasabb irodalmi színvonalra” való törekvést, Medgyaszay Vilmáért pedig érezhetően rajong a cikk szerzője: „A fiatal színésznő produkciói az előadó művészetnek olyan fokán állanak, amely az Yvette Guilbertével minden túlzás nélkül egy sorba állítható.” Medgyaszayban „kétségkívül olyan star-t nyert a Modern Színház, akinek látásáért tódulni fog a közönség e színházba.”³⁶⁰ Medgyaszay sztárságának lényegét Kozma György abban látja, hogy – mint általában az igazi sztárok – „egyéniségében fejezte ki a kollektív tudattalant”, a közönség pedig nem csupán az általa prezentált tartalommal tudott azonosulni, hanem a munkán és annak eredményén alapuló öntudatával is.³⁶¹

A Modern Színház Cabaret tehát küllemében elegáns, tartalmában igényes kabarészínházként reprezentálódott a nyilvánosságban már az első előadást követően. A kritikai visszhang alaptónusa a későbbiekben is pozitív maradt. A *Pesti Hírlap* a november 5-én bemutatott újabb összeállítás apropóján mérleget is vont az első hónap eredményeiről: „Az első hónap alatt a Faludi-féle cabaret nemcsak hogy kiállotta a tűzpróbát, hanem előkelő niveaujával igen látogatott szórakozó helyévé lett a fővárosi közönségnek.” A sikert elsősorban Molnár Ferencnek tulajdonítja, aki „fáradhatatlan buzgalommal és odaadással állott a cabaret szolgálatába ötletes, pompás dolgozataival és azok betanításával.”³⁶² Molnár Gál Péter a külföldi hatások sikeres fúziójában látja a Modern Színház újdonságát és sikerének titkát: meglátása szerint a németektől az irodalmiságot, a franciáktól a rögtönzéseket vette át a Heltai és Molnár irányította társulat, ezáltal: „A németek szatirikusságát vegyítették a 19. századvég

³⁵⁹ *Friss Ujság*, 1907. október 13., 5.

³⁶⁰ *Magyarország*, 1907. október 13., 11-12.

³⁶¹ Kozma György, *A pesti kabaré*, Művelődéskutató Intézet, Budapest, 1984, 48-49.

³⁶² *Pesti Hírlap*, 1907. november 6., 10.

párizsi bohém műsorok csúfondároságával.”³⁶³ Mindezt persze pesti témákkal, pesti nyelvvél és pesti humorral tálalva.

A Modern Színház Cabaret kozmopolitizmusát jól tükrözi a második, 1907. november 5-én bemutatott összeállítás, amelyben helyet kapott az akkor 72 éves Mark Twain *A szemérmes pap* című jelenete is. A fanyar humoráról ismert amerikai író ekkor már a magyar olvasók előtt is ismert volt, neve tehát hívó szó lehetett a kabaré látogatói számára. A vezérhangot, persze, továbbra is a magyar szerzők aktualitásokhoz kapcsolódó sorai adták. Jelzésértékű, hogy az október 11-ei bemutató műsorából átemelték³⁶⁴ Szirmai Albert és Gábor Andor *Altatódalát*, a pesti kabaré történetének egyik legerőteljesebb kiállítását a társadalmi egyenlőtlenségek ellen. De a magára hagyott, alacsony társadalmi státuszú leányanya monológjának ellenpólusaként elhangzott egy csapodár voltában is öntudatos pesti polgárasszony vallomása is. Szirmai Albert és Heltai Jenő *Háromtól hatig* című szerzeményét, az *Altatódalhoz* hasonlóan, Medgyaszay Vilma szólaltatta meg:

„Oh, nem valék szerelmes Önbe,
ettől nyugodtan alhatik.
De hát nem tudtam mit csinálni
háromtól hatig.

Férjem ilyenkor nincsen otthon,
a magány rossz tanácsadó,
átmentem többször is Budára,
ez ugye megbocsátható?”³⁶⁵

A színpadi jelenetek közül kiemelkedik, és a korabeli műsorközlések, illetve beszámolók is kiemelik Molnár Ferenc *Disznótor a Lipótvárosban* című pesti életképét, amelyben – Molnár Gál Péter tömör és helytálló értékelése szerint – „gyilkos humorral festi meg újjgazdagok és újkeresztények műveletlen sznobságát.”³⁶⁶

A *Pesti Hírlap* így összegzi a novemberi összeállítás minőségét és hatását:

³⁶³ Molnár Gál Péter, „Molnár Ferenc ismeretlen színdarabjai II.”, *Mozgó Világ*, 2003/9., 125.

³⁶⁴ Az *Altatódal* a november 5-ei után még a december 28-ai összeállításnak is része maradt.

³⁶⁵ Heltai Jenő, „Háromtól hatig”, Uő., *Százöt év*, Papyrusz Book, Budapest, 2002, 261.

³⁶⁶ Molnár Gál, *I. m.*, 125.

„A Modern színház cabaret novemberi műsorának nagy sikerét eddig 10 zsúfolt ház pecsételte meg; a ragyogó nézőtér közönsége nem győz kacagni a tömérdek ötleten, bohóságon. Nyárai Antal mulattató kuplénak egész sora – köztük a Moltke szobalánya, – Bársony táncos figurái, Vörös Ili és Sólyom újabb aktualításra kapott Fedák-kupléja, Heltai meséi Tornay Fancsi előadásában, Guthi Soma ötletektől sziporkázó aktuális újságja, Medgyaszay Vilmának művészetéhez méltó újabb dalai, Molnár Ferenc két pompás kis bohózata, mind fokozottabb mértékben biztosítják a novemberi esték sikerét. Molnár Ferenc két darabja közül főleg a »Disznótor a Lipótvárosban« című arat estéről-estére frenetikus tetszést.”³⁶⁷

A *Disznótor a Lipótvárosban* epizódjait a *Pesti Napló* 1907. január 22-e és 31-e között folytatásokban közölte. A kabaréban sem ért véget a jelenetsor novemberben, a december 3-ai összeállításban folytatódott a képmutatók kifigurázása. Ezen kívül még egy fontos attrakciója volt ennek az estnek: *A ferencvárosi angyal* című zenés karácsonyi tréfa bemutatása. Zeneszerzője Szirmai Albert, írója Heltai Jenő és Molnár Ferenc volt.

„Betlehemet játszunk,
Ámde nem ódon
Falusi módon.
Hanem ahogy Pesten
Szent karácsony estén
Játszani szokás.”³⁶⁸

Jelzésértékű, rögtön az elején, az „ódon falusi mód” elutasítása, ez ugyanis a Modern Színház Cabaret-től, a korábbi és későbbi kabarészínházakkal összehasonlítva, különösen idegen volt. Később még tovább szűkül a kör, Pesten belül is Ferencvárosra:

„Kilencedik kerületben
Van egy angyal, huncut, pajkos,
Kicsit rongyos, kicsit piszkos,
Hanem azért nem sóhajtoz.
Minden stiklit ő vesz észre,

³⁶⁷ *Pesti Hírlap*, 1913. november 13., 8.

³⁶⁸ Szirmai Albert, Heltai Jenő, Molnár Ferenc, *A ferencvárosi angyal*, Lampel, Budapest, 1912, 4.

Ő vigyáz a sok csibészre,
Mikor kint a Népligetben
Verkli szól és hinta lebben!
Ő segít a sok szegényen,
Éjjel, nappal, nyáron, télen!”³⁶⁹

Ferencváros angyala végül összehozza a fiatal varróleányt és a belé szerelmes kéményseprőt, a gonosz háziúr pedig, aki szintén pályázik a lány szerelmére, a kéménybe dugva nyeri el a szerzők által méltónak ítélt büntetését. A sikerre való tekintettel a december 28-án bemutatott műsornak is része maradt ez a darab. Ekkor hangzott el – közvetlenül az *Altatódal* előtt – *Az ácslegény és a színésznő*, Szirmai Albert és Heltai Jenő szerzeménye is, amely a női és férfi szerepek, a társadalmi rang, az érzelmek és a fizikai vonzalom viszonyrendszerét vizsgálja két, foglalkozása által meghatározott karakter kapcsolatán keresztül. Jelentős alkotás még *Az anyaszív* is, Kiss József szövege Nádor Mihály melódiájával, amely valójában egy Jean Richepin *La Glu* című, 1881-ben megjelent regényében szereplő betétdal fordítása.³⁷⁰ Az alcímben „Ó-francia dalnak” nevezett költemény rövid, erőteljes csattanóra kihegyezett ballada a hidegvérű kegyetlenségről, az örületbe fulladó szerelemről és az anyai szeretet örökkévalóságáról. Kiss József bő három évtizeddel idősebb volt a kabaré szerző- és szereplőgárdájának átlagéletkoránál (ekkor már betöltötte 64. életévét), tekintélye azonban – költőként és *A Hét* főszerkesztőjeként – megkérdőjelezhetetlen volt, és műveivel is hatni tudott az utána jövő nemzedékre. Ezt bizonyítja *Az anyaszív* sikere is a Modern Színház Cabaret estjén, Medgyaszay Vilma előadásában.

A soron következő összeállítás 1908. január 23-án debütált az Andrássy úti színpadon. Ez a bemutató már csak ősbemutatókat tartogatott a közönségnek. Valamennyi közül a legfontosabb és legsikeresebb a *Miczi herceg* volt, az ekkor már világhírű Lehár Ferenc egyfelvonásos operettje Heltai Jenő librettójával. A tudósítások is ezt emelik ki a műsorból, így például *Az Ujság* tudósítójának különösen tetszett „Lehár szép muzsikájú kis operettje”, de az est más producióiról is elismerően ír, a közönség reakcióját is beleszöve a rövidhírbe: „Medgyaszay Vilma, Keleti Juliska és Nyárai magánszámát sorra megisméltették és elejétől végig a lehető legderűsebb, legvidámabb hangulat uralkodott a kitűnően látogatott nézőtéren.”³⁷¹ Ettől az előadástól kezdve jelzik a színlapok Palásthy Marcellt a Modern Színház Cabaret

³⁶⁹ *Uo.*, 11.

³⁷⁰ Scheiber Sándor, „Kiss József-reminiszcencia József Attilánál”, *Irodalomtörténet*, 1971/1., 168.

³⁷¹ *Az Ujság*, 1908. január 26., 17.

konferansziéjaként. Stílusának elemzésére, teljesítményének értékelésére – kellően részletes források híján – nem vállalkozhatunk.

A március 1-jei bemutatón három külföldi szerző műve is színre került, emellett egy Berczik Árpád-tréfa, néhány szerzőmegjelölés nélküli jelenet és magánszám, illetve öt kabarédal alkotta a műsort. A dalok mindegyikének Szirmai Albert a zeneszerzője, szövegeik alapján kiemelkedik közülük a *Szerelmes utcák*. Heltai Jenő strófái Budapest árnyékos oldalára világítanak rá, mély empátiával szólva a gazdasági és nemi egyenlőtlenségekről, amelyeknek látványos, egyúttal jelképes reprezentációja a nagyvárosi prostitúció.

„Vannak Budapesten utcák, oly sötétek,
Amelyekben némák a házak,
Kapuik aljában rosszképű cselédek,
Kifestett leányok tanyáznak.
Az orcájuk pirja: ámitás, hazugság,
Hazudnak, ha sírnak, nevetnek:
Ezek az utcák azok az utcák,
Amelyekben szeretnek.”³⁷²

Ezek a sorok is részei a korszak Budapest-képének. Alkalmasak arra, hogy a kortárs hallgatóban aktiválják azt a kognitív térképet, amely – Kevin Lynch értelmezésében – egyéni és közösségi tapasztalatokból áll össze.³⁷³ A közönség soraiban ülők feltételezhetően ismerték a szövegben tipizált embereket, és járhattak ilyen utcákban is, még ha többségük távol is lakott ezektől. A közös előismeretek tehát alapvetően meghatározták azt a szintén közössé váló szociális és kulturális élményt, amely a dal befogadása során érte őket.

A Modern Színház Cabaret utolsó bemutatójára 1908. április 1-jén került sor. Ebből sem hiányoztak a külföldi szerzők, itt is elhangzott a *Szerelmes utcák*, az előadás valódi jelentősége azonban abban állt, hogy két új, irodalomtörténeti nézőpontból kiemelkedő jelentőségű szerző csatlakozott a pesti kabaré írói köréhez. A 25 éves Babits Mihály *Galáns ünnepségét* Szirmai Albert zenésítette meg és Medgyaszay Vilma adta elő, a 39. évében járó, Babitscsal ellentétben már ismert próza- és drámaíró Szomory Dezsőnek pedig *Angyalka* címmel bemutatott

³⁷² Heltai Jenő, „Szerelmes utcák”, Balassa Emil, Emőd Tamás (szerk.), *A magyar kabaré tízéves antológiája*, Dick Manó kiadása, Budapest, 1918., 122.

³⁷³ Kevin Lynch, „A város képének újbóli meghatározása”, Csontos János, Lukovich Tamás (szerk.), *Urbanisztika 2000*, Akadémiai, Budapest, 1999, 49.

egyfelvonásos drámáját vitték színre az utolsó esteken. „Érdekes hangjával és eredeti alakjaival nagy hatást keltett Szomory Dezső Angyalka című drámája” – olvashatjuk a *Budapesti Hírlapban*.³⁷⁴ Még nagyobb elismeréssel fogalmaz a *Pesti Hírlap*: „Szenzációt keltett jeles tárcaíróknak, Szomory Dezsőnek, Angyalka című, művészi realizmussal megírt drámája. A kis darab méltó a szerzőnek a Nemzeti színházban színrekerült *Péntek* este című darabjához.”³⁷⁵

Az utolsó előadás itt sem búcsúelőadás volt. „A társulat a szezont IV. 30-án fejezte be, majd vidéki körútra ment” – írja Alpár Ágnes a Modern Színház Cabaret műsorismertetéseként.³⁷⁶ A társulat ezen a néven, ebben a formában Budapesten már nem állt színpadra. Új néven, új vezetéssel, új koncepcióval, de ugyanott, az Andrassy út 69.-ben kezdődött új fejezet augusztus 29-én, nemcsak a hely, hanem a műfaj hazai történetében.

A vidéki turnéről csupán néhány momentumot ismerünk a korabeli sajtóforrások alapján. Május 16-án például Kecskeméten járt „Heltai Jenő kisszínháza”, amely iránt nagy volt az érdeklődés, ezért az *Országos Ellenőr* könnyen megjósolhatta: „A kilátások szerint Heltai Jenő ezen vállalkozása sikerrel fog járni.”³⁷⁷ A *Kecskemét* tudósítója mindenekelőtt Medgyaszay Vilma művészetét emeli ki a négy kecskeméti előadásból, összegzésként pedig leszögezi: „Ha Heltaiék előadásait ilyen nívón tudják tartani, még dicshimnuszokat is zengedezhetünk róluk.”³⁷⁸ Ezt követően, május 24-én Hódmezővásárhelyen³⁷⁹, június 6-án és 7-én Sepsiszentgyörgyön³⁸⁰, június 14-én Pécsen³⁸¹, június 24-étől öt napon át Marosvásárhelyen³⁸² léptek fel a társulat tagjai. Ennél több és részletesebb információval nem rendelkezünk a Modern Színház Cabaret turnéjáról.

III. Mérleg

A Modern Színház Cabaret, a Tarka Színpadhoz hasonlóan, rövidéletű kabarészínpad volt. A Tarka Színpad összesen hat, míg a Modern Színház Cabaret hét önálló műsort mutatott be Budapesten. Az utolsó előadást követően mindkét társulat vidéki turnén vett részt. Mindkét kabaré magas irodalmi, zenei és előadóművészeti nívót tűzött ki célként, és mindkettő esetében sikeres megvalósításról beszélhetünk: elsőrangú írók, zeneszerzők, színészek és énekesek adták

³⁷⁴ *Budapesti Hírlap*, 1908. április 2., 13.

³⁷⁵ *Pesti Hírlap*, 1908. április 2., 10.

³⁷⁶ Alpár Ágnes, *A fővárosi kabarék műsora 1901–1944*, Magyar Színházi Intézet, Budapest, 1979., 48.

³⁷⁷ *Országos Ellenőr*, 1908. május 16., 2.

³⁷⁸ *Kecskemét*, 1908. május 24., 4.

³⁷⁹ *Vásárhely és Vidéke*, 1908. május 24., 2.

³⁸⁰ *Székely Nép*, 1908. június 6., 3.

³⁸¹ *Pécsi Ujlap*, 1908. június 12., 1.

³⁸² *Székely Ellenzék*, 1908. június 20., 3.

nevüket és legjobb tudásukat művekhez és a produkciókhoz. Személyi átfedéseket is említhetünk: Heltai Jenő és Molnár Ferenc, a Modern Színház Cabaret művészeti vezetői már a Tarka Színpadnak is szerzői voltak. Közös a két kabaréban az is, hogy mindkettő valami ellenében jött létre: a Tarka Színpad a német nyelvű szórakozóhelyek ellensúlyozására alakult meg, a Modern Színház Cabaret pedig a Fővárosi Cabaret Bonbonnière riválisaként, vagy úgy is mondhatjuk: ellenkabaréként indult el.

A hasonlóságok mellett a különbségeket is hangsúlyoznunk kell. Elsőként egy formai eltérést: míg a Tarka Színpad tagjai a Fővárosi Orfeum székhelyén, az intézmény műsorfolyamának önálló egységként, meghatározott időkeretben léphettek csak színre, addig a Modern Színház Cabaret önálló intézmény volt, saját előadótérrel. Jelentős mértékben különbözött a két kabaré művészeti és társadalmi célkitűzése is, a legnagyobb különbség azonban a végkifejletben rejlik. A Tarka Színpad lényegében kellő mértékű érdeklődés hiányában szűnt meg, a Modern Színház Cabaret működésének lezárását pedig a tulajdonosváltással együtt járó név- és szerkezetváltás jelentette. Előbbi megszűnése a műfaj évekig tartó (részben önkéntes) szilenciumát is maga után vonta, míg utóbbi átalakulása a pesti kabaré történetének máig legnívósabb időszakának kibontakozását eredményezte.

Az elnevezéseknek is jelképes értelmük van: a „Tarka Színpad” név a sokszínűsége, a különböző világnézetű szerzők eltérő stílusú műveinek harmonikus egymásmellettségére utal, a Modern Színház Cabaret elnevezés pedig egyszerre jelzi a legfrissebb, legkorszerűbb irodalmi, zenei és színpadi irányzatokhoz való kapcsolódást, valamint a hagyományos színházakkal való rokonság-vállalást. Bár a színházi struktúrának megfelelő színpad–nézőtér korrelációt csak később Nagy Endre alakította ki a Modern Színpad vezetőjeként, addig terített asztalok mellől élvezhette a közönség a kabaré-előadásokat a zsöllyében és a páholyokban, tartalmilag (és részben formailag) már a Modern Színház Cabaret is közelebb állt a korabeli színházakhoz, mint bármely korábbi műsoros kávéház, orfeum, vagy éppen kabaré. Nem véletlenül, hiszen tulajdonosai és művészeti vezetői egyaránt tapasztalt színházi szakemberek voltak.

A Modern Színházat legfőbb riválisától, a Nagy Endre-féle Fővárosi Cabaret Bonbonnière-től részben eleganciája különböztette meg, amely a közönség társadalmi összetételében is látványosan megmutatkozott, részben pedig formai és tartalmi különbségekről is beszélhetünk. A „Bonbonnière” műsorának karakterét Nagy Endre konferálásai határozták meg, míg a Modern Színház Cabaret előadásainak középpontjában a professzionálisan megírt és előadott jelenetek, illetve a kabaré falain túl is hatni tudó sanzónok és kuplék álltak. Nagy Endre így ítélte meg a különbséget:

„Amikor sikerült az ő műsorukkal megismerkednem, be kellett vallanom magamnak, hogy a Modern Színpad sokkal előkelőbb volt és sokkal közelebb férközött a nyugateurópai irodalom színvonalához. Heltai Jenő és Molnár Ferenc már akkor is világraszóló mestere volt a könnyed színpadi irodalomnak és ide önkéntes, játszadozó kedvük legkedvesebb alkotásait írták. Sziporkázóan elmések voltak és kiművelten finomak, mint a legkitűnőbb franciák. Az ő főztjük mellett az én kabarém olyan volt, mint egy szüreti gulyás egy francia díszvacsora ételsora mellett.

És mégis szégyenkezés nélkül ki kell jelentenem, hogy az én kabarém volt a *tehetségesebb*. Mérhetetlen szerencsém volt, hogy azelőtt soh'se láttam külföldi kabarét és megkapóan tájékozatlan voltam az irodalomban. Ízlésemmel, világnézetemmel, mondanivalóimmal és minden gesztusommal ennek az országnak a viszonylataihoz voltam méretezve.”³⁸³

A sajtórepresentációt vizsgálva, talán a Nagy Endre által hivatkozott lokalitással is magyarázható, hogy a Bonbonnière műsorára 1908 nyaráig nagyobb figyelem esett, mint a Modern Színház Cabaret-ra. Később, miután Nagy Endre átszerződött az Andrassy útra, a Teréz körúti kabaré már lényegesen kevesebb nyilvánosságot kapott.

Mindent összevetve, a Modern Színház Cabaret a korábbiaknál elegánsabb körülmények között mutatott be magas színvonalú kabaréműsorokat. Jelentős szerzők (mások mellett Babits Mihály, Kiss József, Lehár Ferenc, Szomory Dezső) műveit és kiemelkedő színészek alakításait adta a közönségnek ez a fél év. A társulattól egyéniségével és tehetségével kezdettől kiemelkedett Medgyaszay Vilma, aki a következő években a pesti kabaré meghatározó alakjává, a közönség és a szakma által is elismert művészzé nőtt.

A *Pesti Hírlap* összefoglalója, néhány hét működés után, általános érvényűen méltatja az intézményt:

„A Modern színház cabaret teljes mértékben elérte célját, hogy újszerű, ízléses és valóban mulattató műintézete legyen a fővárosnak. A közönség, amely minden előadásra megtölti a nézőteret, őszinte tapsokkal, számtalan kihívással fejezi ki elismerését úgy a szereplőknek, mint a műsornak.”³⁸⁴

³⁸³ Nagy, I. m., 61-62.

³⁸⁴ *Pesti Hírlap*, 1907. október 26., 9.

Az előadások fogadtatása később is hasonlóan pozitív maradt. De az Andrássy út 69. színpadán az igazi kibontakozás mégsem a Modern Színház Cabaret, hanem a helyébe lépő Modern Színpad Nagy Endre Kabaréja keretében történt meg.

MODERN SZÍNPAD NAGY ENDRE KABARÉJA

I. Régi – új

A Modern Színház Cabaret és a Modern Színpad Nagy Endre Kabaréja egyazon helyszínen, az Andrássy út 69.-ben működött, a szerzők és a társulati tagok között is voltak átfedések. A névváltoztatás jelzi a tulajdonos- és vezetőváltást, amelyből rendszerint irányváltás is következik, de ettől még nem kellene külön intézményként kezelnünk a kettőt. Ebből a megfontolásból tárgyaltam osztott, de összetartozó egységekként a Fővárosi után Budapesti Cabaret néven futó, vezetőváltáson is átesett Bonbonnière korszakait. A Modern Színház Cabaret és a Modern Színpad Nagy Endre Kabaréja közötti váltás azonban olyan éles és – ami még fontosabb szempont – műfajtörténetileg annyira jelentős, hogy, megítélésem szerint, külön intézményként kell tárgyalnunk róluk. Nagy Endre vezetővé válásával, tartalmi szempontból, inkább a Bonbonnière, mint a Modern Színház szerves folytatásaként értékelhetjük az Andrássy úti kabaré átalakulását, mivel azonban előbbi párhuzamosan (bár egyre kevésbé sikeresen) folytatta működését, ezért a Modern Színpad Nagy Endre Kabaréját mindenképpen új intézményként kell értékelnünk.

Ezen a néven az első előadásra 1908. augusztus 29-én került sor. Az előadás plakátjának letisztult eleganciája is jelzi: a külsőségek helyett a tartalom került előtérbe, az előadás résztvevőinek névsora pedig önmagát adja el.³⁸⁵

Már a beköszönés is rendkívül hatásos volt. Nagy Endre prológ-versét Huszár Pufi mondta el, Pósa Lajos alakját magára öltve. A produkciót Nagy Endre rövid felvezetője előzte meg, amelyben az igazgató arra hívta fel a figyelmet, hogy bár a kabaré nem kimondottan hagyománytisztelő műfaj, de a kivételes esemény ünnepi formaságokat követel.

„Torzonborz bajuszával meg is jelent a népszerű Pósa bácsi, persze Huszár Pufi pompás alakításában. Fekete ruha volt rajta, hasán tenyérynyi nemzetiszín szalag átkötve, kezében papír-göngyöleget tartott, köhécselt, krákogott, föltette a pápaszemét és a következő lendületes verset olvasta fel:

Etre-etre, kis etre, nagy etre.

Fény derül, fény derül ma a kabaretre.

³⁸⁵ Képmelléklet: 6. ábra.

Alom-balom-cimbalom,
Megnyitási alkalom,
Zengj most róla, pengj most róla
Csengő-bongó kis dalom.

Ingó-ringó rózsa ága,
Kis madárka szállott rája,
Lity-loty – pitypalaty,
Kis madárkám, el ne hagyj!
Kis madárkám, csingiling,
Sorra elmeséli mind,
Hogy mi lesz ma este itt,
Pista, Terka, csendbe csitt!

Legelőbb, ez így dukál,
Endre bácsi konferál,
S meglátjátok, egész este,
Hogy a szája meg nem áll.
Aztán Vilma néni jön,
Jaj istenkém, mily öröm!
És Ferenczy bácsika
Szava csupa muzsika.

Hát Balog, Szász és a Szécsi,
A művészet fénylő mécsi
S Fábián s a többiek,
Nem hallottál még ilyet!
Minden szavuk csupa újság
S mindebből az a tanulság,
Ezt sohase feledjétek,
Hogy a hazát szeressétek.
Szebb díszetek nem lehet,

Mint a hazaszeretet.”³⁸⁶

Ezzel az erőteljes felütéssel indult tehát a Modern Színpad Nagy Endre Kabaréjának öt éves műsorfolyama. A vers, annak szóbeli előkészítése, a jelmezek és a gesztusok együtt érthették el a kívánt hatást. Itt is fontos tényező a közös előismeret. Pósa Lajos gyerekversei és hazafias költeményei közkeletűek voltak a századforduló Magyarországon. A gyakran csak Pósa bácsiként emlegetett költő csengő-bongó, a természet és a haza szeretetére, jó erkölcsre nevelő sorait tanították az iskolákban, de szavalták és – Dankó Pista zenéjével – énekelték a felnőttek is. Nagy Endre versében nyelvi és tematikus utalások is Pósa költészetére asszociálnak, így például a hangutánzó szavak, a kicsinyítések és a természeti képek használata, a hazaszeret fontosságának funkciótlan hangsúlyozása. Pósa Lajos szemlélete és munkássága merőben idegen volt Nagy Endre kabaréjától, a komikum forrása éppen ebből az ellentétéből fakad. Freud viccelméletének kategóriái alapján ezt a prologot a tendenciózus, azon belül a cinikus viccek közé sorolhatjuk. Az ilyen viccekben a célpont nemcsak egy vagy több konkrét személy lehet, hanem bármely intézmény, értékkel vagy dogma, amelyekhez cinikus módon viszonyul a viccalkotó.³⁸⁷ A gúny ebben az esetben kevésbé érinti Pósa Lajos személyét, mint inkább költészetének játékos és patetikus elemeket variáló és vegyítő modorosságát, amelynek érzékeltetésére az utánczás és a túlzás eszközt is felhasználja a szöveg írója, illetve a szerepet alakító színész. Utóbbi, vagyis a túlzás a kabaré (és általában véve a humor) egyik legfontosabb hatáseleme, kellő és szükséges mértékének megtalálása pedig az előadás sikerességének alapfeltételei közé tartozik. Nagy Endre verse, annak verbális és vizuális körítése pontosan kiszámított hatáskeltő mechanizmusokként érik el céljukat: a figyelemfelkeltést, a szereplők bemutatását és – mindenekelőtt – a jó hangulat megalapozását.

A prologot követően négy egyfelvonásos és húsz magánszám került színre. Részletes műsorlap nem áll rendelkezésünkre, a beszámoló alapján tudunk csak következtetni néhány műsorszámra. A *Budapesti Hírlap* öt címet árul el: „*Az óda pályázat, Az új költő, Gründolás Pesten, A szalonkocsiban* és főképpen *A revü*, a jól megfigyelt budapesti ember mulatságos kifigurázására szolgál.”³⁸⁸

A bemutatkozó műsor fogadtatása – a sajtóvisszhang ismeretében – egyértelműen pozitív volt. Az előbb idézett tudósítás is határozottan fogalmaz:

³⁸⁶ Nagy Endre, *A kabaré regénye*, Nyugat, Budapest, 1935, 99-101. (A vers önállóan is megjelent *A Modern Színpad Kabaré megnyitó prologusa* címmel a Balassa Emil és Emőd Tamás által szerkesztett *A magyar kabaré tíz éves antológiájában*. Dick Manó kiadása, Budapest, 1918, 15-16.)

³⁸⁷ Sigmund Freud, *A vicc és viszonya a tudattalhoz*, Gondolat, Budapest, 1982, 126.

³⁸⁸ *Budapesti Hírlap*, 1908. augusztus 30., 15.

„A közönség, amely zsúfolásig megtöltötte a *Modern Színpad* díszes helyiségét, lelkes tapssal ünnepelte a kabaré kifogyhatatlan kedvű vezetőjét, Nagy Endrét, s társulatának kitűnő tagjait, *Medgyaszay* Vilmát, *Ferenczy* Károlyt és a poétalelkű zongorakísérőt, *Szirmai* Albertet.”³⁸⁹

Az előadásról beszámoló egyéb sajtótermékek is lényegileg hasonló véleményt fogalmaztak meg, a Nagy Endre fémjelezte *Modern Színpad* indulását tehát a közönség és a sajtó egyöntetű rokonszenve kísérte. Befogadásának alaptónusa a következő években sem változott jelentősen. Utólag azt is kijelenthetjük: az 1908 augusztusától 1913 májusáig működő kabaré a műfaj magyarországi történetének legnagyobb hatású, vagyis a kortárs közvéleményt legerőteljesebben befolyásoló, egyúttal irodalmi, zenei és előadóművészeti szempontból legszínvonalasabb korszakát jelentette. Ebben Nagy Endre stílusteremtő és a közvéleményt is egyre inkább tematizáló konferanszai, a tehetséges színészek és a kortárs irodalom élvonalába tartozó szerzők egyaránt szerepet játszottak.

A *Modern Színpad* fellépőinek többsége nem csupán kvalitásos színész és énekes, hanem eredeti karakter is volt. De erős volt a csoportkohézió is, amely elsősorban Nagy Endre vezetői stílusából eredeztethető. A társulat egyik tagja, Boros Géza írja memoárkötetében:

„Az a kis társaság, a Nagy Endre társulata, olyan gondtalanul élt, mintha csupa ovodista gyerek lenne, aki mással sem törődik, minthogy játsszék és örüljön az életnek. A fiúk csapatostul jártak az éjszakában, de többnyire nappal is együtt voltak rendszerint az akkoriban oly divatos Andrassy-úti Liszt Ferenc kávéházban, ahol a dominókövek csattogása jelezte otlétüket.”³⁹⁰

Az oldott hangulathoz, persze, a magas fizetések is hozzájárultak. Boros Géza azt is leírja, hogy Nagy Endre „remekül” fizetett a társulatnak. „Igazán nem volt kérdés ruhát vagy cipőt csináltatni, házbért fizetni, sőt a mindennapi betevő pezsgőre is jutott. [...] Minden évben emelte a gázsit, átlagosan havi 100 koronával.”³⁹¹ A színészek tehát megbecsülve érezhették magukat.

³⁸⁹ *Uo.*

³⁹⁰ Boros Géza, „*Folik, vagy nem folik?*” *Egy kupléénekes emlékei*, Budapest, 1942, 70.

³⁹¹ *Uo.*, 71.

A társulat tagjai közül – Nagy Endre mellett – a legnagyobb név Medgyaszay Vilmái volt. Színészcsaládból származott, a Vígszínház színiiskolájának elvégzése után 1903-ban a Budai Színkörben mutatkozott be, országos ismertséget egy évvel később, a Kacsogh–Heltai-féle *János vitéz* Iluskájának szerepével szerzett. 1907-ben alapító tagja volt a Modern Színház Cabaret-nak, és nélkülözhetetlen maradt a Modern Színpadon is, ahová Nagy Endre kiemelt, havi 3500 koronás fizetéssel szerződtette.³⁹² A tehetséges komédiások társaságában őt tekintették az igazi művésznek. „Nagy Endre a kabaré humora, Medgyaszay Vilma a kabaré művészete”³⁹³ – fogalmazta meg tömören a *Színházi Élet*. Nagy Endre pedig így vélekedett: „A kabaré polifóniájában ő volt az angyali Vox Humana. Kimeríthetetlen színjátszású, betegesen fátyolozott hangja olyan volt, mint a harmattal befuttatott nemesgyöngy.”³⁹⁴ Sokoldalúságát jelzi, hogy miközben vígjátékokban is szerepelt, többnyire ő énekelte a komolyabb, érzelmesebb dalokat. Ady Endre, Babits Mihály és Szép Ernő is neki szánta sanzonszövegeit. Művészete a kabaréban teljesedett ki, de túl is nőtt azon: avatott előadója volt Bartók és Kodály korai dalainak is. Hetvenéves koráig aktív művész volt: a Vidám Színpadról ment nyugdíjba 1955-ben. Három évvel később Kossuth-díjjal tüntették ki. 1972-ben halt meg.

Huszár Károly testalkata miatt kapta a Huszár Pufi bece- és művésznevet. Az Országos Színészegyesület Színészképző Iskolájának elvégzése után 1905-ben a Városligeti Színkörben lépett először színpadra. Már a Bonbonnière társulatának is tagja volt, ahonnan átszerződött a Modern Színház Cabaret-hoz, és Nagy Endre társulatának is oszlopos tagja maradt. A kabarékban elsősorban karakterszerepeket játszott, megjelenítette – mások mellett – Kossuth Ferenc³⁹⁵, Eötvös Károly³⁹⁶ és Pósa Lajos³⁹⁷ karakterét, de „matrózruhás gyerekek”³⁹⁸, vagy éppen „rettenetes tengeri rablónak”³⁹⁹ is beöltözött, ha a szerep úgy kívánta. Nagy Endre úgy számolta ki a fizetéseket, hogy öt év alatt mindegyik színész „egy takaros kis házat és néhány holdat vásárolhasson belőle magának Budapest környékén.”⁴⁰⁰ Többségük mégsem vásárolt semmit. Nagy Endre szerint „Huszár Pufi volt az egyetlen, aki tisztességes tőkét gyűjtött össze magának a fizetéséből.”⁴⁰¹ Anyagilag is jövedelmező karrierjét valóban a kabaré indította be, vagyonának túlnyomó részét azonban magyar, német és amerikai filmszerepeinek köszönhette.

³⁹² Nagy, *I. m.*, 103.

³⁹³ *Színházi Élet*, 1913/26, 2.

³⁹⁴ Nagy, *I. m.*, 100-101.

³⁹⁵ *Uo.*, 128.

³⁹⁶ *Uo.*, 44.

³⁹⁷ *Uo.*, 100.

³⁹⁸ *Uo.*, 22.

³⁹⁹ *Uo.*, 23.

⁴⁰⁰ *Uo.*, 164.

⁴⁰¹ *Uo.*

Az Egyesült Államokban, 1923-tól a Universal filmstúdió alkalmazásában, Charles Puffy néven lett a némafilmek ünnepezt színésze. Összesen ötvenhat amerikai filmben szerepelt. Öt év után tért vissza Európába: Németországban készített hangosfilmeket Hitler hatalomra jutásáig. A kabaréhoz külföldön sem lett hűtlen: New York-i és berlini kabaré-előadásokban is fellépett. Halála tragikus huszadik századi történet: Berlinből előbb visszatért Budapestre, de a háború és a zsidótörvények miatt 1940-ben vissza akart térni az Egyesült Államokba. Keleti irányban, Tokión keresztül tervezte az utazást. Moszkvában letartóztatták a Vörös Hadsereg katonái, a Gulágra hurcolták, ahonnan már nem térhetett haza.⁴⁰²

Vidor Ferike (született: Wechselmann Franciska) a Modern Színpadon lett alapembere a társulatnak. Korábban Kecskeméten játszott, miután elvégezte az Országos Színészegyesület iskoláját. Nagy Endre – saját bevallása szerint – „tüntetésből” szerződtette a „kistermetű, csinos, de igénytelen arcú” fiatal színésznőt, „nehogy a kabaré a külső hasonlóságok alapján a nőerőre berendezett lokálok közé sorozza a közvélemény”, végül azonban „igazán gazdag skálájú dizőznek bizonyult, aki talán a legjobban közelítette meg Megyaszay Vilma művészetét.”⁴⁰³ Vidor Ferike memoárja szerint a szerződtetés többszöri kérése után történt csak meg, havi 60 korona kezdő fizetéssel.⁴⁰⁴ Rövid időn belül, tehetséges karakterszínészként, népszerű és elismert tagja lett a társulatnak. Nagy Endre kabaréjában rendszerint ő énekelte a könnyedebb kuplékat, a jelenetekben pedig az egyszerűbb lányokat formálta meg. Színpadi karaktere legerőteljesebben a cselédnótákban érvényesült, amelyeket későbbi férje, Gábor Andor írt számára, és Nádor Mihály zenésített meg. „Mint mindenleány, a kispolgári háztartások lompos rabszolgája állott esténként a pódiumra cselédnótáival.”⁴⁰⁵ Későbbi pályafutása során játszott a Belvárosi, a Művész és a Nemzeti Színházban is, végül a Vidám Színpadról vonult vissza. 1970-ben érte a halál.

Vidor Ferike így emlékezett vissza a társulaton belüli csoportdinamikára:

„Nagy Endrénél az az egészséges szokás fejlődött ki, hogy mindenki sztár volt. Mindenki mindent játszott. Félórás, vagy kétszavas, vagy néma szerep, akire illett, el kellett játszania. Legfeljebb aztán ezen a szokáson belül akadtak vitatkozások és torzsalkodások, ki mit vállaljon el szerepének.”⁴⁰⁶

⁴⁰² Molnár Gál Péter, „Egy kövér ember meséi”, *Filmvilág*, 2007/5., 40-42.

⁴⁰³ Nagy, *I. m.*, 111.

⁴⁰⁴ Vidor Ferike, *Kezitsókolom!*, Budapest, 1941, 71-72.

⁴⁰⁵ Nagy, *I. m.*, 111.

⁴⁰⁶ Vidor, *I. m.*, 87.

A Nagy Endre által szerződötött törzsgárdát – a három általam kiemelt művész mellett is – impozáns névsor alkotta: Garas Márton, Kőváry Gyula, Magyar Lajos, Máhr Nándor, Németh Juliska, Pally Rózsi, Papp János, Sajó Géza, valamint itt kezdte pályafutását, de csak rövid ideig volt a társulat tagja a később nemzetközi filmes karriert befutott Szőke Szakáll is.

II. A Nyugat kabaréja

Már a Tarka Színpad szerzői között is találkozhattunk a magyar irodalom kiemelkedő alkotóival. A Bonbonnière-nek és a Modern Színház Cabaret-nak szintén voltak a kortárs irodalom élvonalába tartozó szerzői. A Modern Színpad Nagy Endre Kabaréja abban különbözött az előbbiektől, hogy szinkronba került a kor legjelentősebb, legprogresszívebb magyar irodalmi műhelyével, a szintén 1908-ban, az év első napján indult *Nyugat* folyóirattal. Nagy Endrének (aki maga is az első nemzedékhez tartozott: publikált a lapban és műsorvezetője volt a Nyugat-Barátok Köre estjeinek) sikerült a kabaréhoz kötnie a folyóirat legjelentősebb szerzőit, a *Nyugat* pedig rendszeresen közölt méltató cikkeket Nagy Endre kabaréjáról. Mindkét felet erősítette ez a szimbiózis: a kabarének szellemi bázisa, a lapnak potenciális olvasóközönsége bővülhetett ezáltal.

A *Nyugat* meghatározó szerzői közül elsőként Szép Ernő dalszövegeit hallgathatta meg a Modern Színpad közönsége. Az ő kabaréjelenléte nem újdonság, hiszen mind a Fővárosi Cabaret Bonbonnière-nek, mind a Modern Színház Cabaret-nak indulásától kezdve szerzője volt. A Modern Színpad előadásainak többségében is elhangzottak művei. Elsősorban dalszövegeket írt, de színpadra került néhány verse, jelenete, illetve *A planéta* című daljáték, amelynek dialógusait és dalszövegeit is ő írta, a zeneszerző Nádor Mihály volt. A könnyed humorú szerelmi történetet 1911. augusztus 26-án mutatta be a Modern Színpad. Kabarének szánt műveiben költészetének és színpadi műveinek minden fontosabb jellegzetességét felfedezhetjük, ezeket az alkotásokat ő maga is életműve szerves és fontos részének tekintette, amit bizonyít, hogy kabaré-előadásra szánt költeményeit önálló kötetben is megjelentette.⁴⁰⁷ A kabaré jelentős mértékben hozzájárult megélhetéséhez. Ezt ő maga is rögzítette: „Az áhitattal előszenvedett igaz versekért, amelyeket a Nyugathoz vittünk, nem kaptuk az ötödrészét sem annak, ami pénzt a kabaré igazgatósága a könnyű s pazar ifjúságban csinálódott számokért fizetett.”⁴⁰⁸ De nem csak anyagi szempontok kötötték a kabaréhoz. A közeg is fontos volt

⁴⁰⁷ Szép Ernő, *Kabaret-dalok*, Schenkl, Budapest, 1909.

⁴⁰⁸ Szép Ernő, „Előszó”, Balassa Emil, Emőd Tamás (szerk.), *A magyar kabaré tízéves antológiája*, Dick Manó kiadása, Budapest, 1918., 3.

számára: „Sokat nevettünk és sokat bolondoztunk abban az ifjúságban, amellettt hogy illendően boldogtalanok voltunk. Jó könnyű estéket lógtunk el az életből a kabaréban.”⁴⁰⁹ Itt megkaphatta azt az egyöntetű elismerést, amelyre az irodalmi életben is vágyott. Vélhetően – az anyagi juttatások mellett – ezért is maradt élete végéig aktív kabarészerző: még az 1945 utáni műsorismertetésekben is találkozhatunk a nevével. Nagy Endre így összegezte a pódiumok életében betöltött szerepét: „Szép Ernő volt a kabaré házi költője. Vidámság és megilletődöttség egyforma könnyűséggel csurgott ki a pennáján. Mindegyik verse oly magától értetődő és oly mélyről jött volt, mint egy sóhaj.”⁴¹⁰

Nála is régebbi kabarészerző Heltai Jenő, ő már a Tarka Színpadnak is írt dalszövegeket, és a bemutatkozó előadás *Prologusát* is ő jegyezte. Később szerzője lett a Bonbonnière-nek, a Modern Színház Cabaret-nak pedig (Molnár Ferencsel együtt) művészeti vezetője is volt. Nevéhez már 1908 előtt olyan sikeres számok fűződtek, mint a *Dal a moziról* vagy a *Fedák Sári szobalánya*. Ilyen előzmények után lett kiemelt, tekintélyes szerzője a Modern Színpadnak. Tekintélye irodalmi rangjának is szólt, a századforduló előtt fellépő generáció egyik legeredetibb hangú költőjeként és drámaírójaként. Verseiben a budapesti társalgási nyelv jellegzetes szókészletét, nyelvi fordulatait alkalmazza, a költemények tematikai és érzelmi skálája a nagyvárosi élet hétköznapi életén alapul.

Heltai leginkább dalokkal látta el a kabarét, ritkábban színpadi jeleneteket is adott az egymást követő pódiumoknak. Kabaréban elhangzott műveinek többségét felhőtlen humor hatja át, de komolyabb hangvételű, mélyebb társadalmi üzenetet hordozó szövegeket is írt. Ilyen *A vén kocsis dala* és a *Szerelmes utcák*. Stílussteremtő, a városi életből ihletet merítő alkotásai a pesti kabaré legfontosabb és legértékesebb darabjai közé tartoznak az első világháború végéig tartó időszakban. Utána már csak alkalmilag találkozhatunk nevével a műsorlapokon, a harmincas évektől pedig egyáltalán nem. Ekkor már főleg elbeszélő prózát és nagyobb lélegzetű színműveket írt. Hangja elkomorult, és hivatali (kiadóvezetői, színházigazgatói) teendői is távol tartották a kabaré világtól.

1908. november 6-án, a Modern Színpad Nagy Endre Kabaréjának harmadik összeállításában került műsorra Ignotus (Veigelsberg Hugó) *Szonettje* Reinitz Béla zenéjével, Medgyaszay Vilma előadásában. A soron következő, december 6-án bemutatott összeállításban pedig a Gábor Andor *Altatódalának* hatását mutató *Bölcsődal* hangzott el Nádor Mihály megzenésítésében, amely – Csáth Géza véleménye szerint – „az invenció előkelőségével és a

⁴⁰⁹Uo., 4-5.

⁴¹⁰Nagy, *I. m.*, 114.

megcsinálás egyszerűségével hat.”⁴¹¹ A szövegnek is az ambivalens érzelmek egyszerű szavakkal való rögzítésében rejlik az ereje:

„Érted halni, érted élni,
Megcsalódva is remélni,
Lesz-e olyan édes?
Erre ringó, arra ringó,
Piczi bimbó, rózsabimbó,
Aludj fiam, édes!”⁴¹²

Ez a szám később műsorra került az 1913. április 1-jén bemutatott esten is. A gyereket ringató, magára hagyott anya szerepét mindkét alkalommal Medgyaszay Vilma testesítette meg.

Ignotus elsősorban szerkesztőként és kritikusként volt meghatározó szereplője az irodalmi életnek, de a városi ihletettséggű költészetnek is figyelemre méltó alakja volt. A kabaré kapcsán mégis inkább főszerkesztői szerepét kell kiemelnünk, amiért a *Nyugat* méltató kritikák és pozitív hangvételű beszámolók közlésével támogatta a Modern Színpadot.

Babits Mihály először a *Galáns ünnepség* szövegírójaként került a kabaré alkotóinak sorába a Modern Színház Cabaret évadzáró előadásán, 1908. április 1-jén. Ugyanez elhangzott a Modern Színpad Nagy Endre Kabaréjában is 1909. január 15-én. A zeneszerző Szirmai Albert, az előadó mindkét alkalommal Medgyaszay Vilma volt, akinek a vers utólagos⁴¹³ ajánlása is szól. Babits 1908-ban 25 éves volt, már kiforrott, de a nagyközönség előtt alig ismert költő. Középiszkolai tanárként dolgozott, első verseskötete, a *Levelek Iris koszorújából* csak egy évvel később, 1909-ben látott napvilágot, tehát ekkor még inkább az ő presztízset emelhetette a kabaré-szereplés, semmint fordítva.⁴¹⁴ Rába György értelmezésében a szöveg „alakrajz, költői ábrázolás”, amely biedermeier szókinccsel és menüettre emlékeztető, aprózó ritmusával jeleníti meg a táncoló nő figuráját. Rába felhívja a figyelmet a tánc gépies automatizmusára, a nőalak bábuszerű ábrázolására is.⁴¹⁵ Ezt az eljárást összefüggésbe hozhatjuk a Babitsra erősen

⁴¹¹ Csáth Géza, „Nádor Mihály és Szirmai Albert”, *Nyugat*, 1911/3., 313.

⁴¹² Ignotus, „Bölcsődal”, Hervay Frigyes (szerk.), *Magyar kabaré*, Kner, Gyoma, 1910, 29.

⁴¹³ A *Levelek Iris koszorújából* második, 1914-es kiadásában szerepel először az ajánlás, az első kiadásból még hiányzik.

⁴¹⁴ Erről azonban lehet, hogy csak később szerzett tudomást. Annyi bizonyos, hogy nem a költő ajánlotta fel a szöveget megzenésítésre, Nagy Endre ugyanis 1910 szeptemberében kért tőle utólagos felhasználási engedélyt, amelyhez mellékelte a szokásos honoráriumot is: „Utólagosan kell engedelmet kérnem, hogy Galáns ünnepség című versét Medgyaszay Vilma számára megzenésíttetem és stílusos keretben elénekelttem.” Sáli Erika, Tóth Máté (szerk.), *Babits Mihály levelezése*, Akadémiai, 2005, 75-76.

⁴¹⁵ Rába György, *Babits Mihály*, Gondolat, Budapest, 1983, 39-40.

ható Bergson nevetés-elméletével is, amely szerint az ember önkéntelen gépies működése komikus hatást kelt a külső szemlélőben. „A test magatartása, gesztusai és mozgásai pontosan abban a mértékben nevetségesek, amilyen mértékben a test egy egyszerű gépezetre emlékeztet.”⁴¹⁶ Ezt idézi elő például a „Rechtsre perdül, linksre fordul” sor, és a minden versszak végén visszatérő refrén: „illik néki a minét.”

A *Galáns ünnepség* után 1911. augusztus 26-án szintén Medgyaszay Vilma énekelt el, ugyancsak Reinitz feldolgozásában az *Esti dal*, 1912. november 1-jén pedig a *Cigánydal* hangzott el Medgyaszay tolmácsolásában, a zeneszerző ezúttal Nádor Mihály volt. 1912. december 2-án három Babits-dal is felcsendült a Modern Színpadon: az *Esti dal* mellett *A költő szól* és *Az arany kísértetek*. A zeneszerző Reinitz, az előadó változatlanul Medgyaszay.

Életében ezután még három verse hangzott el kabarészínpadokon: a *Bábú a kirakatbant* Lányi Viktor dallamával énekelt Medgyaszay Vilma 1927. október 14-én az Emőd Tamás vezette Blaha Lujza Színházban, a Terézkörúti Színpadon pedig, amelynek igazgatója Salamon Béla, művészeti vezetője Nagy Endre volt, *A mozgófénykép* és a *Ligeti részlet* hangzott el 1927. október 5-én, Ascher Oszkár szavalatával.

Babits írói és emberi alkatától távol állt a kabaré közege, de szívesen fogadta műveinek megzenésítését és előadását. Egy alkalommal, 1922-ben maga is felolvasott műveiből az Apolló Kabaré színpadán.⁴¹⁷

A Modern Színpad Nagy Endre Kabaréja működésének, és egyúttal Ady Endre befogadástörténetének is fontos dátuma volt 1909. március 2-a.⁴¹⁸ Ferenczy Károly ekkor énekelt először Ady-dalokat a kabaré színpadán. Három dal hangzott el, Reinitz Béla megzenésítésében: *Új vizeken járok*; *Kató a misén*; *A magyar vigasság*.

Az *Új vizeken járok* – az *Új versek*⁴¹⁹ záródarabjaként – már ismert költemény volt, Ady tehát nem a kabarénak írta, ellentétben a *Kató a misé*nnel. Utóbbit – Ady Lajos visszaemlékezése szerint, négy másik vers mellett – a Meteor Hotelben szerveződő kávéházi kabarénak szánta a súlyos anyagi gondokkal küszködő költő. „E versek voltak: »Budapest éjszakája szól« (ezen a legjobban megérik, hogy kabaré-megnyitó poémának készült); »Catullus költő halála«; »A Lóri csókja«; »Kató a misén«; »Álmodik a nyomor«.”⁴²⁰ Király István értékelése szerint Ady „kabaré számára írt lírai darabjai és modern balladái” Aristide Bruant szellemében fogantak,

⁴¹⁶ Henri Bergson, *A nevetés*, Gondolat, Budapest, 1971, 126.

⁴¹⁷ Körner András, *Költők a kabaréban*, Corvina, Budapest, 2019, 191.

⁴¹⁸ A beszámolóok egyértelművé teszik, hogy Alpár Ágnes *A fővárosi kabarék műsora, 1901-1944* című munkájában tévesen jelöli meg 1909. március 4-ét a bemutató időpontjaként.

⁴¹⁹ Ady Endre, *Új versek*, Pallas, Budapest, 1906, 122.

⁴²⁰ Ady Lajos, *Ady Endre*, Amicus, Budapest, 1923, 124.

aki „megidézte az éjszaka szórakozni vágyó polgárai előtt az élet szomorú esettjeit, megjelenítette a kallódó utcalányt, a kiöregedetteket, a halálra ítélteteket, s idézte a nyomort.”⁴²¹

A Meteor-kabaré végül nem jött létre, a Modern Színpad azonban teret adott Ady verseinek. Nagy Endrével még a századforduló előtt, Nagyváradon ismerkedtek meg, ahol együtt dolgoztak a *Szabadság* című lapnál. Kapcsolatuk később, Budapesten is megmaradt. „Ady Endre jó barátom volt, a kabarét nagyon szerette, mindegyik műsorát megnézte”⁴²² – írja Nagy Endre *A kabaré regényében*. Ugyanitt azzal is büszkélkedik, hogy Adynak több versét ő maga olvasta fel a kabaréban, ezért pedig a költőnek honoráriumot is fizetett. „Még ha a közönség túlnyomó része értelmetlenül, sőt kifejezett tiltakozással fogadta is ezeket a költeményeket, mozgalommal, izgalommal töltötte meg a kabarét és az új eszmék, irányok, világnézetek harcosai közé sorozta.”⁴²³ Nagy Endre két költeményt nevez meg, amelyeket – állítása szerint – megzenésítésre küldött neki Ady Endre: a *Kató a misént* és *A Zozó levelét*.⁴²⁴ Az Ady Lajos által felsorolt és a Nagy Endre által említett költemények közül önálló műsorszámként, a hivatalos műsorközlések szerint, csak a *Kató a misén* hangzott el a Modern Színpadon. Március 2-ai előadása első közlés volt, nyomtatásban csak ezt követően, *A Holnap új versei* című antológiában jelent meg. A kéziratban és az első nyomtatott közlésben ötödik versszak is tartozik a költeményhez:

„Aztán a hívek szétoszolnak,
Kató lefekszik dideregve,
Istenre s a víg papra tekint
Lázában s két szegény gyerekre.”⁴²⁵

Ez a négy sor sem a dalban, sem a *Szeretném, ha szeretnének* című kötetben nem szerepel.⁴²⁶ Reinitz vélhetően, jobb lezárásnak tartva a negyedik versszakot, élt a zeneszerzői szabadsággal, döntését pedig később Ady is elfogadta.

A harmadik Ady-dalként bemutatott *A magyar vigasság* nem kabarédalnak készült. A megzenésített verzióval megegyező szövege *Az Illés szekerén* című kötetben olvasható.⁴²⁷ A

⁴²¹ Király István, *Ady Endre II.*, Magvető, Budapest, 1972, 499.

⁴²² Nagy, *I. m.*, 120.

⁴²³ *Uo.*

⁴²⁴ *Uo.*, 121.

⁴²⁵ Ady Endre, „Kató a misén”, Kollányi Boldizsár (szerk.), *A Holnap új versei*, Deutsch Zsigmond és Társa, Budapest, 1909, 60.

⁴²⁶ Ady Endre, *Szeretném, ha szeretnének*, Nyugat, Budapest, 1910, 70.

⁴²⁷ Ady Endre, *Az Illés szekerén*, Pallas, Budapest, 1908, 45.

bemutatót követően a három dalról a *Népszava* írt hosszabb, méltató kritikát, ekként összegezve jelentőségüket, illetve fogadtatásukat:

„Reinitz úgy érzi Ady verseit, mintha ő írta volna azokat és vad hangvariálással, rövid akkordjaival, hangformák hirtelen megszegésével, a hangulatok, gondolatok mélységeket nyitó átfantáziálásával, ellenállhatatlanul ránkviszi Ady verseit. [...]

Érdekes volt a mai este is. Mi nem nagyon bízunk a sikerben és nem is volt az a siker, amit óhajtottunk. A közönség egy része lelkesedéssel tapsolt, a másik, nagyobb fele furesázkodva hallgatta a szokatlan dalokat.”⁴²⁸

Az Andrassy úti színpadon ezt követően gyakori műsorelemmé váltak az Ady-dalok, amelyeket Papp János és Medgyaszay Vilma szólaltatott meg. Legközelebb 1909. október 15-én *Kuruc dalok* címmel hangzott el összeállítás, november 1-jén a *Zilahi ember nótáját* hallgathatta meg a közönség, ezt követte december 1-jén az *Esze Tamás komája*, majd 1910. április 8-án az *Alázatosság langy esője*, szeptember 1-jén ismét a *Kuruc dalok* kerültek műsorra, 1911. április 3-án a *Szelíd esti imádságot* adták elő, ezt követte 1912. január 4-én a *Tararrarom, hajh, tararrarom*, 1913. január 3-án az *Egyszer volt csak* és *A halottas ünnep*, március 2-án pedig *A tavaszi szív* és *A vén komornyik*. Később, ugyanitt a Medgyaszay Kabaré is műsorára tűzött két Ady-dalt: a *Héja-nász az avaront* és *A Zozó levelét* 1914. január 31-én mutatták be. Ady Endre életében ezek a dalok hangzottak el bizonyosan a budapesti kabarészínpadokon.⁴²⁹ A dalok zeneszerzője minden esetben Reinitz Béla volt.

Ady számára fontos volt a kabaré – szerzőként és nézőként egyaránt. Nemcsak engedte, hanem kezdeményezte is, hogy versei sanzonná váljanak Reinitz Béla műhelyében. Nagy Endre visszaemlékezésében – pontos dátummegjelölés nélkül – így rögzíti reakcióját műveinek fogadtatására:

„Ciklusának bemutatóelőadására édesanyjával és Lajos öccsével jött el. [...]

Konfэрansz után lementem a színpadról, hogy Adyék páholyából nézzem az előadást.

Ady Endre a folyosón állott, a páholy ajtaja előtt.

– Na gyere, gyere! – mondtam neki, – most kezdik.

– Nem megyek. Nem bírom. Itt maradok! – felelte.

⁴²⁸ *Népszava*, 1909. március 2., 5.

⁴²⁹ A kétszeri kuruc-összeállítás részletezettségének hiánya miatt pontos verslistát nem tudunk meghatározni.

Sértődötten elvörösödtem. Megnyugtattam, hogy bátran végignézheti ezt a produkciót, az előadók elsőrangú művészek és nem hoznak szégyent rá.

– Azt elhiszem – mondta. – De nem merem megnézni. Botrány lesz belőle.

Csak most vettem észre, hogy egész testében remegett. Lámpaláz vacogtatta. Akkor már az ifjúság bálványa volt; buzgó filsopterek leselkedtek körülötte és szedegették az adatokat jövőbeli életrajzukhoz; kötetnyi tanulmányok jelentek meg a költészetéből, most pedig a kezdő színpadi szerzők édes kínjában égett, hogy néhány verse élő hangon szólalt meg a közönség előtt.

– Meglátod, botrány lesz! Kifütyülnek! – dadogta reszkető szájjal.

Szokott hisztériás izgékonyosságával markolászott, gyömöszölt, aztán, amikor a produkció végén fölzúgott a taps, a nyakamba borult és fölvihogott:

– Siker! Úgy-e, hogy ez siker? Nekem tapsolnak!

Tréfásan rámordultam:

– Szégyelld magad! Tetszel! Sikered van! Te... te ... te Zerkovitz!”⁴³⁰

Az idézett jelenetet – érzékelhető dramatizáltsága ellenére – hitelesíti egyfelől Ady jól ismert sikervágya, a „szeretném, ha szeretnének” generalizált óhaja, másfelől pedig a Nagy Endre kabaréja iránti rokonszenve és elismerése. Utóbbinak legfontosabb dokumentuma a *Nagy Endre fóruma* című, a *Nyugatban* közölt írása. A rövid cikk a Modern Színpad 1912. évi nyári szünetének apropóján, az előadások hiányból kiindulva fogalmazza meg a Nagy Endre-kabaré jelentőségét:

„Igazán egy kicsit a lelkiismeretünk e terroros, gyáva időkben ez a szép csúnyaságú, elmés, bátor és küldetéses ember. Súlyos és rizikós napokban ő ott volt türelmetlen igazságaival mindig, erős kimondásaival s egészen nagyendrei, sajátos és mégis egészen magyar kabaré-stílusával. Szóval: mindennel, ami egy becses írónak, kegyetlen szemű gúnyolónak, kedves embernek s kellemetlen agitátornak Magyarországon adódik és adódhatik. Szinte jóleső, hogy van egy hely még, ahol a komisszágokat valóban komisszágoknak merik látni és bélyegezni, egy kis színpadi fórum, mely fölér egy álparlamenttel.”⁴³¹

⁴³⁰ Nagy, *I. m.*, 120-124.

⁴³¹ Ady Endre, *Nagy Endre fóruma*, *Nyugat*, 1912/15, 230.

Az együttműködés kölcsönösen előnyös volt: Nagy Endre kabaréja hozzájárult Ady szélesebb körű elismertetéséhez, Reinitz Ady-dalai pedig minden korábnál magasabb minőséggel gazdagították az előadásokat. A dalokat a kabaréban mutatták be, de önálló életet éltek az Andrassy út 69. falain túl is: elhangzottak pódium-előadásokon, kottáik megjelentek nyomtatásban.

Az Ady-dalok az autodidakta zeneszerző, Reinitz Béla munkásságának kiemelkedő darabjai. Alázattal és ihletten dolgozta fel a szövegeket: a dallamív szerepe és célja a szöveg értelmi és érzelmi ívének, hangsúlyainak zenei interpretálása, a dallamot támogató zongorakíséret pedig a hangulati elmélyítést segíti. Recitativóból melódiába, mollból dúrba (és fordítva) aszerint váltanak a dallamok, ahogy – Reinitz megítélése szerint – az adott szövegek megkívánják. A kabarédalok műfaji osztályozása szerint a sanzonokhoz, zenei stílusukat tekintve pedig a késő romantikához sorolhatjuk az Ady-dalokat, amelyeknek recepciója – a korabeli kabarédalok viszonylatában – mennyiségi és minőségi szempontból egyaránt kiemelkedőnek mondható.

Napi- és hetilapokban, irodalmi folyóiratokban neves írók, zenetudósok és kritikusok szemlézték és értékelték az egyre bővülő repertoárt, Kodály Zoltántól Móricz Zsigmondig, Szabolcsi Bencétől Tamási Áronig. Maga Ady is megnyilvánult róluk a *Renaissance* folyóirat körkérdésére válaszolva:

„Lélekbeli ügye, belső dolga, egy kicsit vallása és vallomása neki az Ady-dalok mindegyike. [...]

Ha papír helyett zongorára s a Reinitz rekedt hangjára írom verseimet, úgy írom meg egészen, mint ő. Nagyon köszönöm neki, hogy irgalmasabb vagyok magamhoz és verseimhez, mint nélküle lennék.”⁴³²

Ugyanitt fogalmazza meg Kern Aurél a – szerinte – leglényegesebb különbséget a szöveg és a szövegen alapuló zene között: „Reinitz megértette Adyt, követi is fantáziával, erővel, de transzponálja Ady egész költészetét, egy egészségesebb, reálisabb, napfényesebb, földibb világba.”⁴³³

Ady Endre így lett tehát szerzője az általa jól ismert és fontosnak tartott pesti kabarénak, amely pedig jelentős részben éppen általa lett megkerülhetetlen műhelye a századfordulót követő évek modern magyar művészetének.

⁴³² „Reinitz: Ady-dalok”, *Renaissance*, 1910/6, 556.

⁴³³ *Uo.*, 558-559.

Szép Ernőhöz és Heltai Jenőhöz hasonlóan Somlyó Zoltán sem a Modern Színpadon mutatkozott be először. Szerzője volt a Bonbonnière-nek és a Modern Színház Cabaret-nak is, a Paradicsom Cabaret-ban pedig egy alkalommal konferansziéként is színpadra lépett. Kabarédalainak többsége érzelmes hangvétellű sanzon. Az érzelmek esetenként szenvedélyességbe is átváltak. Példa erre az *Egykor így volt*, amelyet Reinitz Béla zenésített meg, és Medgyaszay Vilma énekelt először 1909. november 16-án:

„A nyakra, amely meztelen,
Forrón, sistergőn, esztelen,
Úgy hullt a csók, mint nyári zápor,
S én visszaadtam, vissza, százszor:
Egykor így volt, egykor így volt.”⁴³⁴

Az anyagi gondokkal küszködő Somlyó Zoltán számára fontos bevételi forrást jelentett a kabarészereplés, de – ahogy a Nyárai Antalnak ajánlott *Kabaré* című verséből kiolvasható – szerette is a kabaré légkörét. A melankolikus hangvétellű múltidézés 1918-ban, a háború élményén átszűrődve idézi fel a „boldog békeidők” éveiből azt a keserédes életérzést, amikor: [...] egy kis színpad volt az életünk... / S feloldódván az esti diadalban, / a lelkünk sírt egy kurta, furcsa dalban...”⁴³⁵ A kabarétól mégsem vett búcsút, egész hátralévő pályája során adott megzenésítésre szánt szövegeket különböző társulatoknak. Különösen figyelemre méltóak háborúellenes szövegei, amelyek a Medgyaszay és az Apolló Kabaré műsoraiban hangzottak el.

Móricz Zsigmond 1912. február 2-án mutatkozott be az Andrassy úti színpadon *Dinnyék* című vígjátékával, amely a következő, március 4-én bemutatott összeállításban is műsoron maradt. A *Népszava* tudósítója szerint Móricz rövid „parasztjelenete” kiemelkedett a márciusi műsorból „vaskosan reális, de zamatosan vidám” népiességével. „Ilyen erős őszinteséggel – írja a lap – még alig szólaltatták meg színpadon a magyar parasztot, akibe csak a sallangos népszinműírók hazudják bele a szentimentalizmust. A közönség valósággal kifáradt a kacagásban, amit nemcsak a stílusnak, hanem a bohózatba illő helyzetnek is köszönhetett.”⁴³⁶ A négy szereplős jelenet két házaspár viszonyrendszerét mutatja be. A diennyecsősz felesége szép asszony, ellentétben a tengericsősz feleségével. (A darab ősbemutatóján a szerepeket Sajó Géza és

⁴³⁴ Somlyó Zoltán,

⁴³⁵ Somlyó Zoltán, „Kabaré”, *Színházi Élet*, 1918/46., 26.

⁴³⁶ *Népszava*, 1912. március 6., 8.

Boldizsár Andor, illetve Medgyaszay Vilma és Vidor Ferike játszotta.⁴³⁷) A szereplők falusi dialektusban beszélnek, a helyszín és a díszlet is jellegzetesen vidéki, középpontban a dinnyecsősz szalmadikójával. A csőszök az előttük heverő görög-, illetve sárgadinnye látványáról a női idomok lehetséges formáira asszociálnak, majd ennek nyomán a szépség és a hűség relációját vitatják meg. A férfiak próbának vetik alá a két nőt, hogy bizonyítást vagy cáfolatot nyerjenek a tengericsősz hipotézisére: „Azér legjobb a csúnya feleség, mert azt senki se szereti, csak az ura, de a szépasszonyt mindenki szereti.”⁴³⁸ A népi babonaságra alapozott próba során kiderül, hogy mindkét nő megcsalta egyszer a férjét: a szépnek az együttlétért ötven pengőt fizetett a pap, a csúnya pedig hat pengőt adott a csordásnak. A konklúziót a dinnyecsősz fogalmazza meg: „Csak azt röhögöm, koma, hogy mégis jobb a szép feleség, mint a csúnya, koma, mer a csúnya kiadja a háztul a pénzt, de a szép keres, vigye el a zördög!...”⁴³⁹ Ez a jellegzetes falusi komédia építkezésében, csattanójában és szemléletében sem tér el jelentősen a kor urbánus háttérű és szövegezésű, a férfi és a nő kapcsolatát, mai szemmel nézve, meglehetősen szexista felhanggal feldolgozó humoros jeleneteitől. A városi kabaré-közegben elért hatása elsősorban a szöveg népies dialektusával magyarázható. Emellett az író személye is emelte a mű és az előadás rangját, Móricz ugyanis ekkor már olyan regények, novellák és színpadi művek szerzőjeként volt ismert, mint a *Sárarany*, a *Hét krajcár* és a *Sári bíró*. A szerző jelenlétében megtartott bemutató hatását a kukoricacsősz feleségét játszó Vidor Ferike visszaemlékezése is jelzi: „Ennek az alakításomnak úgy híre ment, hogy maga a Nemzeti Színház igazgatója, Tóth Imre hivatott magához. Szerződési ajánlatot kaptam az ország első színházához!” Mivel azonban – mint írja – a felajánlott fizetés harmada volt csak annak, mint amennyit Nagy Endrétől kapott, így, a megélhetési szempontot előtérbe helyezve, elutasította az ajánlatot.⁴⁴⁰

Móricz Zsigmond és Nagy Endre, bár eltérő karakterek voltak, kölcsönösen tisztelték egymást. Nagy Endre ennek bizonyítékaként vázolt fel *Móricz Zsigmond arcképe* címmel érzékletes portrét az íróról és az emberről,⁴⁴¹ 1929-ben, írói jubileuma alkalmából pedig szülőfalujában, Tizacsécsén készített riportot az akkor már a legnagyobb kortárs magyar írók között számon tartott Móriczcal.⁴⁴² Viszonzásképpen Móricz a Nyugat-Barátok Körének

⁴³⁷ *Pesti Napló*, 1912. március 3., 15.

⁴³⁸ Móricz Zsigmond, „Dinnyék”, Uő., *Asszonyokkal nem lehet vitázni*, Szépmíves, Budapest, 2017, 264.

⁴³⁹ *Uo.*, 268.

⁴⁴⁰ Vidor, *I. m.*, 96.

⁴⁴¹ Nagy Endre, *Móricz Zsigmond arcképe*, Nyugat, 1924/4, 327-328.

⁴⁴² Nagy Endre, *Száraz riport*, Nyugat, 1929/14, 70-71.

lakomáján köszöntötte baráti hangon Nagy Endrét, az író, akinek nyomtatásban soha ki nem adott konferanszait is írói teljesítményként értékelte:

„Húsz év óta áll itt előttünk, mint varázsvessző a vizek fölött, vízkereső ficfaág: beleszúrva a legszárazabb és legüresebb talajba, a pódiumba és íme, húsz év óta gyűl és torlódik felé a közönség, mint a szép híves patakra, hogy üdülést nyerjen az ő szavai forrásának csergedező csobogásán. [...] Ha az ő húsz év alatt elmondott konferanszait ugyanolyan frissességben és elevenségben lehetett volna megőrizni, akkor ma itt volna kezünkben ennek a világtörténelmi két évtizednek legremekebb tükre.”⁴⁴³

Móricz Zsigmondnak a *Dinnyék* volt az egyetlen szerzői megjelenése a Modern Színpad Nagy Endre Kabaréjában, de későbbi kabaréknak is alkalmi szerzője volt népies hangvételű jeleneteivel. Műfajttörténeti szerepét leginkább Gárdonyi Gézáéhoz hasonlíthatjuk: írói rangja okán kiemelkedő, stílusában viszont atipikus résztvevője volt az alapvetően urbánus tónusú pesti kabarének.

„Egy este a folyosó büffépolcára könyökölve, üldögéltem megszokott pezsgőfröccsöm mellett, amikor egy sutaképű, feltűnően rongyos ruhájú gyerekifjú lépett hozzám, egy kis kéziratot vett ki a zsebéből és hebegve mondta, hogy ezt a kis darabot a kabarének szánta.”⁴⁴⁴ Így vezeti fel Nagy Endre Karinthy Frigyessel való első találkozását. Emlékezése szerint ott helyben végigolvasta a néhány oldalas írást, és – 200 korona ellenében – meg is vette tőle a kabaré számára.⁴⁴⁵ Feltételezhetően *A szimbolista férfi* című satirikus jelenetét mutathatta meg a „gyerekifjú” Karinthy a nála tíz évvel idősebb Nagy Endrének, ez volt ugyanis az első műve, amelyet kabarészínpadon bemutatnak. A bemutatóra 1912. január 4-én került sor.⁴⁴⁶

Nagy Endre Kabaréjában ezen kívül 1912. augusztus 20-án *A férj felolvas* címmel bohózata, 1913. március 2-án pedig egy tréfája, *A kávéházi rajzoló* került színre. Karinthyt ekkorra már országosan ismertté tették az *Így írtok ti* irodalmi karikatúrái, amelyek között – a Modern Színpadnak is író Ady Endre, Babits Mihály, Szép Ernő, Gábor Andor, Molnár Ferenc és

⁴⁴³ Móricz Zsigmond, *Nagy Endre*, Nyugat, 1931/9., 579-580.

⁴⁴⁴ Nagy, *I. m.*, 114.

⁴⁴⁵ *Uo.*, 115.

⁴⁴⁶ Alpár Ágnes *A fővárosi kabarék műsora 1901–1944* című könyvében nem szerepel ez a műsorelem az 1912. január 4-ei műsor ismertetésénél (69-70. o.), viszont több újság is a műsor részeként közli január 3-án: *Az Újság* a 12., a *Pesti Napló* a 13., a *Világ* a 13. oldalon. A *Népszava* január 5-én a 4. oldalon utólag is beszámol – a cím említése nélkül – a darab bemutatásáról: „A színészek közül melegen, hévvel, nagy sikerrel énekelt Papp János s igen kitűnő volt Karinthy Frigyesnek egy mérsékelt sikerült satírójában Magyary Lajos és Kőváry.”

Móricz Zsigmond mellett – a „Magyar kabaré” is helyet kapott az *Emil* című kuplé-paródia közlésével:

„I.

Ne kérdezzék, hogy a nevem mi

Én nem vagyok már senki, semmi.

Egy szomorú pónem vagyok,

Budapesti pónem vagyok.

Mindenki ismer

S froclizni is mer,

Mert én vagyok a szomorú Emil.⁴⁴⁷

Refrén:

Emil, Emil,

Maga szegény Slemil

Mondja kérem, minek él maga?

Emil, Emil

Hát maga még remil?

Szálljon rá az isten haraga.

Emil, Emil

Menjen a fenébe

Pofozza meg az Isten magát;

Emil, Emil

Törjön ki a nyakad,

Szakadjon a Haas-palota rád.

Ilyen pechet senkise nem látott,

Eszi fene az egész világot,

⁴⁴⁷ A „szomorú Emil” Szomorú Emil íróra utaló szójáték. Nincs tudomásunk arról, hogy testvérével, Szomorú Dezsővel ellentétben, bármely művét bemutatták volna a kabarészínpadokon. Bár írói alkatától nem állt távol a kabaré világa, illetve az az életérzés, amelyet Karinthy szövege megjelenít, vélhetően inkább – a kuplészövegek hasonló fordulatait parodizálva – tudatosan öncélú szóviccnek számíthatja a szerző.

Én szomorú pónem vagyok
Budapesti pónem vagyok;
Orfiba járok,
Kabiba⁴⁴⁸ járok
És én vagyok a szomorú Emil.”⁴⁴⁹

Az *Emil* a kuplészövegek jelentős hányadának tartalmi felszínességére és nyelvi öncélúságára irányítja a figyelmet, megírása azonban azt is mutatja, hogy Karinthy számára fontos jelenség volt a pesti kabaré. Már csak azért is, mert ekkori szerelme (későbbi felesége és közös gyermekük, Karinthy Gábor édesanyja), Judik Etel 1908 és 1910 között a Bonbonnière kabaré tagja volt. Az idézett paródia megírásakor azonban még csak nézőként ismerhette a kabaré légkörét, mivel *A szimbolista férfit az Így írtok ti* 1912. januári megjelenésével egyidejűleg mutatták be.

Karinthy Frigyes a Modern Színpad megszűnése után is, vagyis 1913-tól egészen halála évéig, 1938-ig aktív kabarészerző maradt. Elsősorban egyfelvonásos vígjátékokat, jeleneteket, rövid tréfákat, illetve alkalmanként dalszövegeket írt különböző kabarészínpadok számára, 1932-ben pedig néhány alkalommal konferansziéként is fellépett a Terézkörúti Színpadon, Somlyó Zoltánénál nagyobb sikerrel.⁴⁵⁰

A *Nyugat* szerzői közül utolsóként Kosztolányi Dezső került fel a Modern Színpad színlapjára. 1913. március 2-án három költeményét énekelte el Medgyaszay Vilma. A zeneszerző Lányi Viktor volt. A három szöveg: *Üllői úti fák*; *Halott asszony az én szerelmem*; *A hajnali csillagokhoz*. Ezek közül az *Üllői úti fák*at 1907. november 27-én, zene nélkül, Gabányi László szavaltában már megismerhette a Bonbonnière közönsége.

A Modern Színpadon más műve nem hangzott el, későbbi kabarék számára még néhány versét megzenésítették, ezek közül egyet, *A kalap* címűt célzottan a Fasori Kabarének írt. Egy kalap sorsát rögzíti benne, háttérben a kalap gazdájának tragikus sorsával. Ehhez a stílusában, formájában és tartalmában egyaránt jellegzetes kabaré-dalszöveghez Ötvös Adorján írt zenét, és Szöllösi Rózsi énekelte el először 1918. július 1-jén.⁴⁵¹

Kosztolányi tehát szerzőként is nyomot hagyott a kabaré történetében, de legalább ennyire fontosak a kabaréval foglalkozó értékező írásai, köztük is kiemelten a *Magyar kabaré*,

⁴⁴⁸ A „kabiba” szót lábjegyzetelte a szerző: „A gyöngébbek kedvéért: Orfeum, Kabaré.”

⁴⁴⁹ Karinthy Frigyes, *Így írtok ti*, Atheneum, Budapest, 1912, 45-46.

⁴⁵⁰ Bános Tibor, *A pesti kabaré 100 éve*, Vince, Budapest, 2008, 119-120.

⁴⁵¹ *Színházi Élet*, 1918/27., 27.

amelyben metaforákba tömörítve fogalmazza meg, miben különbözik szerinte a pesti kabaré párizsi, berlini és bécsi társaitól.⁴⁵² Nagy Endre szerepéről pedig – utólag visszatekintve – így írt:

„Emlékszem a Bonbonnière csöpp cukorkadobozára, melybe bele tudta gyömöszölni egész századát, erre a kabaréra, mely úgy hozzá tartozik újabb irodalmunk történetéhez, mint a franciáéhoz a Chat noir. Emlékszem, hogy mikor még – látszólag – minden ép és szép volt körülötte, ő ennek a társadalomnak egyes beteg szerveit – a szívét, a lépét, az izmait – külön-külön behozta ide, akár egy kórbonctani intézetbe s előttünk boncolgatta. Emlékezem megjegyzéseire, melyben az előkelő szellemesség a kedves igénytelenség alakjában mutatkozott meg. Emlékezem mondataira, melyeket akkoriban, amikor írni is úgy írtak, mintha fecsegték volna, oly gondosan és művészien épített föl, mintha nem is papírra, hanem kőtáblára kellene róni s mégis a semmibe dobta pazarul, a nézőtér dohányfüstös levegőjébe.”⁴⁵³

A leírtak a Bonbonnière mellett a Modern Színpadra is érvényesek voltak – vagy talán még érvényesebbek. Kosztolányi véleménye egybecseng a *Nyugat* más szerzőinek kabaré-recepciójával. A *Nyugat* és a Modern Színpad együttműködését értelmezhetjük a különböző regiszterek összeolvadásának példajaként, hiszen egyik oldalon a korabeli magyar szépirodalom csúcsteljesítményei álltak, míg a másikon egy alapvetően szórakoztató jellegű színpadi műfaj kiemelkedő produkciói, ugyanakkor – a műfaji határokat relativizálva – két progresszív, mértékadó és értékordozó kulturális jelenség egymást erősítő találkozásaként is értékelhetjük a fentebb részletezett összefonódásokat.

A kortárs irodalom sikerének hatására Nagy Endre a korábbi évszázadok magyar költészetének nagyjait is színpadra idézte: összeállításokat készített Tinódi Lantos Sebestyén, Balassi Bálint, Csokonai Vitéz Mihály, Kisfaludy Károly, Petőfi Sándor költeményeiből, de virágénekek, kuruc dalok és katonanóták is felcsendültek a Modern Színpad pódiumán.⁴⁵⁴

Az irodalom és a kabaré fúziója révén mindkét fél erősödött és gazdagodott, összességében pedig a magyar kulturális élet gazdagodásáról is beszélhetünk.

⁴⁵² Kosztolányi Dezső, „Magyar kabaré”, *Nyugat*, 1915/17., 988.

⁴⁵³ Kosztolányi Dezső, „Nagy Endre”, *Nyugat*, 1931/9, 581-582.

⁴⁵⁴ Nagy, *I. m.*, 119-120.

III. „Újságírás a színpadon”

Nagy Endre kabaréját az irodalmi művek tették maradandóvá, a kortárs közönség számára népszerűvé viszont leginkább aktualitása miatt válhatott. Az előadásoknak voltak visszatérő karakterei, amelyek a magyar társadalom egy-egy rétegét jelenítették meg. Ilyen volt a racsoló arisztokrata, a tájékozatlan kispolgár, a kiszolgáltatott cseléd lány, a vidéki parasztember, a férj és a feleség, akik a férfi és a nő színházi archetípusát képviselték.⁴⁵⁵ Ezekbe a karakterekbe sűrítette a kabaré a korabeli magyar társadalmat. A politikusokat viszont nem tipizálták a színpadon, hanem perszónálisan gúnyolták ki őket.

A nyílt vagy burkolt politikai utalások Nagy Endre konferálásaiban, jelenetekben, ritkábban még a kuplészövegekben is tetten érhetőek. Elsősorban ez keltette fel a szűkebb közönség és a tágabb közvélemény figyelmét a Modern Színpad iránt. Ezt értékelte benne Ady Endre, és erre utal Gábor Andor tömör kabaré-definíciója is: „újságírás a színpadon.”⁴⁵⁶

Szerb Antal véleménye szerint a kiegyezés utáni irónemzedéknek a nemzeti és a politikai szempontok helyett inkább az általános emberi és művészeti tartalmakra kellett volna koncentrálnia, így alkalmazkodva a megváltozott körülményekhez, de – megítélése szerint – nem ez történt.⁴⁵⁷

„A politikában már nem a nemzet fennmaradásáról volt szó, sőt a parlamenti harc olyan kérdések körül tombolt, amelyeknek a gyakorlati életben alig volt valami jelentőségük; – mégis a pártpolitika, a parlamenti élet ebben az időben sokkal jobban igénybe vette a közönség figyelmét, mint azelőtt. [...] Mindenkinek megvolt a kedvenc képviselője, a lapok bőséges »emberi dokumentumokat« szolgáltattak a képviselők diétájáról, kedvenc állatairól, szokásairól és erkölcséről, a képviselők népszerűségben a filmsztárok ősei voltak.”⁴⁵⁸

Szerb Antal véleményét a Modern Színpad sikere is igazolja. Nagy Endre kabaréja nem volt nyíltan rendszerkritikus, a kritika éle főleg egyes politikusok vagy politikai csoportok ellen irányult – nem lázító jelleggel, hanem szokásaik és erkölcsük, szavaik és tetteik (vagy azok hiányának, ellentmondásosságának) nagyrészt öncélú, esetleg javító szándékú, de

⁴⁵⁵ Kozma György, *A pesti kabaré*, Művelődéskutató Intézet, Budapest, 1984, 58.

⁴⁵⁶ Gábor Andor, Szirmai Albert, *Fehér kabarédalok*, Bárd, Budapest, 1911, 7.

⁴⁵⁷ Szerb Antal, *Magyar irodalomtörténet*, Révai, Budapest, 1935., 420.

⁴⁵⁸ *Uo.*, 420-421.

semmiképpen sem propagandisztikus indíttatású nevelésessé tételével. Politikai téma pedig volt bőven ebben a – történelmi léptékkal – nyugodtnak nevezhető időszakban is.

Magyarországon a kiegyezést követően a Deák Ferenc vezette Deák-párt alakíthatott kormányt gróf Andrássy Gyula vezetésével. 1875-ig ez a párt adta a magyar kormányokat, onnantól a Deák-párt és a Tisza Kálmán vezette Balközép Párt fúziójából létrejött Szabadelvű Párt határozta meg a belpolitika irányát. A legerősebb ellenzéki szerveződés a Függetlenségi és Negyvennyolcas Párt volt. 1905-ben történt meg először, hogy a Szabadelvű Párt elveszítette a választásokat. Az eredmény kormányzati válsághoz vezetett. Mint ismeretes, a legtöbb szavazatot a Kossuth Ferenc vezette Függetlenségi és Negyvennyolcas Párt kapta, az uralkodó, a Monarchia szétesésétől tartva, mégsem a győztes erő képviselőjét, hanem a magyar királyi darabont testőrség kapitányát, báró Fejérváry Géza táborszernagyot kérte fel kormányalakításra. A Fejérváry-kormányt egyik párt sem támogatta, regnálását a közvélemény általános elutasítása kísérte. Ferenc József a helyzet rendezése céljából a hadsereghez fordult, és eleinte – Szabad György megítélése szerint – „sokkal többre is késznek mutatkozott annál, amit az aggodalmaskodó ellenzékiek feltételeztek.”⁴⁵⁹ A válságot végül az udvar és az ellenzéki koalíció kompromisszuma oldotta fel, amelynek eredményeként 1906. április 8-án a mindkét fél támogatását bíró Wekerle Sándor alakíthatott új, hárompárti kormányt.⁴⁶⁰

John Lukacs a századforduló Magyarországot – Spanyolországhoz hasonlóan – átmeneti társadalomnak nevezi, amely még félféudális, de már a modernizáció útján jár. Megítélése szerint a fő- és kismemesekből lett politikusok többnyire idegenkedtek a dialógustól, kommunikációjukra inkább a monologikusság jellemző. „A következmény többnyire sallangokkal felcicomázott, dagályos frázisokkal megtűzdelt nacionalista szónoklás; a gyakorlati eredmény pedig sokszor csekély.”⁴⁶¹ Az ilyen jellegű megnyilvánulásokat a kabaréban könnyen nevelésessé lehetett tenni.

Nagy Endre és társulata élt is a lehetőséggel. A Modern Színpad következetesen kritikus volt a Wekerle-kormánnyal szemben. Az elsődleges célpont Kossuth Lajos idősebbik fia, Kossuth Ferenc kereskedelmi miniszter lett. „Őt Huszár Pufi ábrázolta. Mindig államtitkárjával, Szerényi Józseffel jelent meg, akit Bársony István kísérteties hasonlatossággal alakított. Ha Kossuth beszélt, ő gesztikulált hozzá és a hóna alatt kidugott kézzel törölgette a homlokát és az orrát.”⁴⁶²

⁴⁵⁹ Szabad György, *A parlamentáris kormányzati rendszer megteremtése, védelmezése és kockáztatása Magyarországon (1848–1967)*, Magyar Tudományos Akadémia, Budapest, 2000, 24.

⁴⁶⁰ A koalíció résztvevői: Országos Alkotmánypárt, Függetlenségi és Negyvennyolcas Párt, Katolikus Néppárt.

⁴⁶¹ John Lukacs, *Budapest 1900: A város és kultúrája*, Európa, Budapest, 2018, 161.

⁴⁶² Nagy, *I. m.*, 128.

Már a Nagy Endre vezette Bonbonnière színpadán is megjelent Kossuth Ferenc alakja. Józsa Antal kupléja, a *Kossuth Ferenc komornyikja a Fedák Sári szobalánya* parafrázisaként aratott nagy sikert estéről estére 1907 utolsó heteiben. A szerepvers narrátora maga a komornyik, akit Ferenczy Károly testesített meg.⁴⁶³ A szöveg ritmusa követi a *Fedák Sári szobalányát* író Heltai Jenő ütemezését, így könnyen lehetett alkalmazni rá Kálmán Imre dallamát. A siker tényét a *Pesti Napló* is megerősíti: „A Ház két alelnöke, *Rakovszky István* és *Návay Lajos* is ott ült az első sorban és szinte gurultak a kacagástól a kuplé csípős fordulatain. A közönség megismételtette egyszer, négyszer, hatszor, nyolcszor a nevezetes nótát, de még mindig tartott a taps.”⁴⁶⁴ A szövegben egy önmagát jóképűnek, híresnek és szolgálatában nélkülözhetetlennek tartó ember⁴⁶⁵ kap hangot, aki sokat elárul munkaadója jelleméről is:

„Vele élek; el nem választ senki minket.

Én adok rá selyem gatyát, csipkés inget.

Mikor állameszmét forral,

Én legyezem pávatollal.

Masszálom, ha csúz hasítja...

Én vagyok a Kossuth Ferenc,

Kossuth Ferenc komornyikja.”⁴⁶⁶

⁴⁶³ *Uo.*, 141.

⁴⁶⁴ *Pesti Napló*, 1907. november 24.

⁴⁶⁵ Ahogy Fedák Sári szobalányát is azonosíthatjuk Mazurkievics Stefánia személyével, úgy Kossuth Ferenc komornyikját is meg tudjuk nevezni. Életútjának fontosabb állomásait a napi sajtó alapján tudjuk rögzíteni. A kuplé állítása igaz: Vida István valóban közismert és – a politikussal való bizalmas kapcsolata révén – fontos személy is volt. „Akik Kossuth Ferenchez akartak bejutni – már pedig igen sokan voltak ilyenek! – az ő kegyét és közbenjárását keresték” – írja a *Pesti Napló* 1910. július 23-án, a 10. oldalon. Útjaik 1911-ban váltak szét. Vida István huszonnégy év szolgálat után húszezer korona végkielégítést és egy Mester utcai trafikot kapott gazdájától. Vagyonát elkártyázta és elitta. 1913-ban azzal keltett feltűnést, hogy a birtokában lévő, Kossuthhoz köthető bizalmas leveleket átadja a rivális Nemzeti Munkapártnak. Kossuth feljelentése nyomán Vidát előállították a 10. kerületi kapitányságon. (*Pesti Hírlap*, 1913. március 22., 10.) A kihallgatások során beismerte a levelek eltulajdonítását. A rendőrség lefoglalta a dokumentumokat, Kossuth pedig visszavonta bűnvádi feljelentését. (*Székesy Napló*, 1913. március 23., 2.) Kossuth Ferenc 1914. május 25-én halt meg, komornyikja tizenkét évvel élte túl. Halála előtt két hónappal kaphattak róla újabb hírt az újságolvasók: „Vida István ötvennégy éves piaci árust beszállították az angyalföldi tébolydába. Lövölde téri gyümölcsbódéjában rohant rá az örület s mentőkocsi jött érte.” (*Pesti Napló*, 1926. március 14., 15.) A tébolydában halt meg, május 28-án. *Az Est* a gyászírásban kiemeli: „Egykor a legtöbbit emlegetett emberek közé tartozott Magyarországon és az akkoriban születő pesti kabarékban még kuplét is énekeltek róla, mondván, hogy: Én vagyok, én vagyok a Kossuth Ferenc komornyikja...” (*Az Est*, 1926. június 1., 8.) A leírtak igazolják Szerb Antal fent idézett megállapítását a közélet bulvárosodásáról, amely a politika iránti érdeklődés – denotatív és konnotatív értelemben vett – tömegessé válásából fakadt. A téma iránti „kereslet” Nagy Endre kabaréjának népszerűségéhez is jelentős mértékben hozzájárult.

⁴⁶⁶ [Józsa Antal], „Kossuth Ferenc komornyikja”, *Népszava*, 1909. február 12.

Kossuth Ferenc karaktere később, a Modern Színpadon is előkerült, más jelenetek mellett a *Koalíciós oroszlánokban*, amelyben kezét csókol a császári és királyi állatszelídítőnek.⁴⁶⁷ Ez a látványos gesztus – hiteltelenségének túlzott hangsúlyozásával – alkalmas volt a politikus nevetségessé tételére.

Gróf Apponyi Albert, a koalíciós kormány kultuszminisztere is állandó célpontja volt a kabarének. „Az ő figurája minden este megjelent a proscénium-páholyban és az egyes számok után velem közölte vallás-etikai alapon álló észrevételeit. Máhr Nándor [...] maszkja, hanghordozása, egész magatartása tökéletes volt.”⁴⁶⁸ Egy alkalommal az ál-Apponyi Máhr Nándort egy igaziként bemutatott másik ál-Apponyival tréfált meg a kabaréigazgató:

„Kinyílt a proscénium páholy ajtaja és megjelent benne Apponyi. Szegény Máhr Nándor lekapta szakállát, ragasztott orrát és számolatlanul bocsánatot hebegve elmenekült. Apponyi pedig a fejét csóválva, elégedetlenül dörmögve ült le a helyére. Persze, hogy ez az Apponyi is színész volt.”⁴⁶⁹

Az előre megkonstruált alapszituációból tehát spontán helyzetkomikum fejlődött. Ez nem egyedi eset Nagy Endre színpadán, amely általánosságban is a tudatos koncepció és a gyors helyzetfelismerésből fakadó rögtönzés egységét valósította meg.

A koalíciós kormány 1910 januárjában megbukott, helyette az időközben megszűnt Szabadelvű Párt tagjaiból szerveződött és annak eszmeiségét folytató Nemzeti Munkapárt alakíthatott kormányt gróf Khuen-Héderváry Károly vezetésével, akit 1912-ben párttársa, Lukács László, egy évvel később pedig gróf Tisza István követett a miniszterelnöki székben. A változásra a Modern Színpad is gyorsan reagált: „Apponyi Albert helyett most már Tisza István figurája került a kabaré proscénium-páholyába. Máhr Nándor ezt is megdöbbenő hűséggel tudta ábrázolni.”⁴⁷⁰

A *kabaré regényében* Nagy Endre felidéz egy különösen emlékezetes jelenetet, amely illusztrálni hivatott Tisza István taktikán és tekintélyelvűségen alapuló hatalomgyakorlását:

„Farkas Pál és Hantos Elemér, aki a kabarében a kormánypart föltörekvő ifjúságát képviselte, a pártkörben észreveszi, hogy Tisza István egyik nadrágszárából kilóg a

⁴⁶⁷ Nagy, I. m., 25.

⁴⁶⁸ *Uo.*, 116.

⁴⁶⁹ *Uo.*, 147.

⁴⁷⁰ *Uo.*, 154.

gatyamadzag. Egyszerre rohannak oda, kuporodnak le elébe és parázsul összevesznek, hogy melyik kösse föl. Mindegyik azt állítja, hogy ő látta meg hamarabb, neki van joga hozzá. Végül Tisza István tesz salamoni igazságot. Leül egy karosszékbe, kioldja másik lábszárán is a madzagot és nagylelkűen mondja:

– Itt van az egyik neked, a másik meg neked!”⁴⁷¹

A *Színházi Hét* egy másik emlékezetes esetről is beszámol. 1912. május 1-jén mutatták be a *Mindenki benne van vagy Hier wird noch ungarisch gespielt* című kétrészes nagyrevüt. A cím második fele határozott kiállítás a magyar nyelvű kabaréjátzás ügye mellett, amelyet – Nagy Endre meglátása szerint – sokan még mindig nem fogadtak el. „És én nem bánom, ha a Frankfurter Zeitung mai premieréről megemlékezvén, le is fog vágni, azzal a tiszteletreméltó indokolással, hogy mégsem járja, hogy Budapesten, egy pesti színpadon még magyarul is mernek játszani” – idézi a cikkíró Jákó János a kabaréigazgatót, aki a cím első feléhez is fűzött kommentárt:

„A revü címe: Mindenki benne van. Azaz, hogy még sincsen mindenki benne. Nem lehetett mindenkit bevenni. Például *Lukács* László sincs benne. Pedig úgy terveztem, hogy szerepelni fog a revüben. olvastam azonban Lukács miniszterelnök parlamenti beszédét, amelyben kifejtette kormányprogramját és úgy találtam, hogy ez a program nem elég biztos bázis egész hónapra tervezett műsorom állandósításához...”⁴⁷²

A szemelvények is bizonyítják, hogy Nagy Endre nem valamely politikai érdekcsoport céljait tartotta szem előtt, hanem saját meggyőződése szerint, pártatlanul, minden visszásságot felnagyítva küzdött a magyar politikai kultúra fejlődéséért. Mindezek eredményeként a pesti kabaré korábban nem tapasztalt népszerűsége tette szert a társadalom egyre szélesebb körében.

A magyar kabarészínpadoknak – Nagy Endre nyomán – a későbbiekben is jellegzetességük maradt a politikai véleményformálás, többnyire belülről, ritkábban központilag vezérelten. Ennek mértéke koronként változott, fontos azonban hangsúlyoznunk, hogy az első világháborúig terjedő időszakban a kabarészerzők elsősorban pragmatista, ritkábban világnézeti alapon, de soha nem pártérdekek mentén foglalkoztak a közélet aktuális eseményeivel.

⁴⁷¹ *Uo.*, 154-155.

⁴⁷² Jákó János, „Mindenki benne van”, *Színházi Hét*, 1912/19., 2.

A Modern Színpad Nagy Endre Kabaréja minden korábbi előzményénél magasabb esztétikai értéket képviselt, amit a kortárs közönség is felismert. Társadalmi jelentősége szintén felülmúlta a magyar kabarétörténet megelőző, egyidejű és (ezt is kijelenthetjük) későbbi helyszíneit, társulatait. A *Színházi Hét*, ezt illusztrálva, arra is rámutat, hogy az intézmény fogalommá vált a budapesti köznyelvben:

„Úgy él a köztudatban, mint az ötlet és szellem eleven megtestesülése. Akinek kellemetlensége, adóssága, hűtlen babája van napközben, az ultima ráció gyanánt legyint egyet a kezével és így szól : »Nem tesz semmit, este elmegyek a nagyendrébe, minden bánatomat elfelejtem.« Aki valamin nagyon jól mulat, a kacagás könnyei között így szól: »Nagyszerű! Ilyen jót nem nevettem a Nagy Endre utolsó műsora óta.»⁴⁷³

A közönség szimpátiáját Nagy Endre is érzékelte, kabaréjának sajtórepresentációját viszont részben elégtelennek, részben negatívnak érzékelte. *A kabaré regényében* irodalmi túlzással értékeli a Modern Színpad általa vélt visszhangtalanságát: „Volt egy kis művészi vállalkozásom, amely minden este utolsó helyig megtelt, a közönség egyre szélesebb rétege fedezte föl benne új mondanivalók és új formák kísérleti színpadát, de az újságokban soha egyetlen szó sem emlékezett meg róla.”⁴⁷⁴ Állítása egyértelműen cáfolható. Az előadásokról rendszeresen közöltek rövidebb-hosszabb tudósításokat és kritikákat a kor vezető napi- és hetilapjai, irodalmi folyóiratai. Meglátásával ellentétben, a Modern Színpad működése országos nyilvánosságot kapott, a recepció hangvétele pedig döntően pozitív, vagy legalábbis tényszerű volt.

⁴⁷³ *Színházi Hét*, 1911/10., 9.

⁴⁷⁴ Nagy, *I. m.*, 82-83.

MEDGYASZAY KABARÉ

I. Háború előtt

Hasonló megfontolásból kezelem önálló intézményként a Modern Színpad Nagy Endre Kabaréja utódjaként szerveződött Medgyaszay Kabarét, mint a Mondern Színház Cabaret helyébe lépő Mondern Színpad Nagy Endre Kabaréját: nem egyszerűen tulajdonos-, vezető- és irányváltás történt, hanem egy, a műfaj szempontjából különösen jelentős korszak véget ért, és annak alapjain elkezdődött egy tartalmilag és formailag új, a történelem által még inkább determinált korszak.

A váltás háttérében személyes okok álltak. Az eset körülményeit Nagy Endre is felvázolja *A kabaré regényében* – az érintett személy szubjektív nézőpontjából. Leírása szerint először Wagner Géza, az ingatlant tulajdonló Képzőművészeti Társulat elnöke közölte vele, hogy az öt év után lejárató bérleti jogra egy másik csoport is beadta ajánlatát, „Medgyaszay Vilmával, Kőváry Gyulával és Nádor Mihállyal az élen.”⁴⁷⁵ Wagner ugyan biztatta, hogy tegyen ajánlatot, és arról is biztosította, hogy előnyben részesíti őt, de Nagy Endre másképp döntött: átadta Medgyaszaynak a bérleti jogot, és készpénzért eladta neki a berendezéseket.⁴⁷⁶ A lényegében puccsnak tekinthető lépés előzményeiről és további részleteiről kevés információnk van. Medgyaszay Vilma is szűkszavúan és sejtelmesen nyilatkozott a történetekről. A *Délmagyarország* riporterének elmondta: 1913. május 1-jétől bérelte ki a helyiséget, amelyben Nagy Endre május végéig játszott, a hónap végén pedig „a helyiségnek erre az időre járó bérösszegét kabaréja egy tagjának – Medgyaszay Vilmának – kezéhez fizette le.”⁴⁷⁷ Medgyaszay az új kabaré nyitását augusztus 29-ére jelezte. A majdani szerzők közül Szép Ernő és Emőd Tamás, illetve Szirmai Albert, Nádor Mihály és Reinitz Béla nevét emelte ki. A Nagy Endrével szembeni távolságtartóan tiszteletteljes hangvétel a riporter „Van-e már kézirat?” kérdésére adott válaszban fordul át enyhén indulatosba. Még ha nem is közvetlenül Nagy Endre ellen irányul a vád, a valódi célpont mégis a leköszönt igazgató:

„Van, de több is lehetne, ha azokat a kabarészámokat, amelyeket nékem és Nagy Endre többi tagjának hoztak a szerzők és amelyeket, mivel még nem adtuk őket elő, az igazgatói irodában őriztek, mondom, *ha ezeket az igazgató neje elutazása előtt meg nem*

⁴⁷⁵ Nagy Endre, *A kabaré regénye*, Nyugat, Budapest, 1935, 212-213.

⁴⁷⁶ *Uo.*, 213-214.

⁴⁷⁷ „Medgyaszay Vilma a kabaréjáról”, *Délmagyarország*, 1913. augusztus 6., 4.

semmisítette volna. Hogy joga volt-e ehhez, az legalább is kétséges. De hogy majd a szerzők a kéziratukat vagy ennek az árát rajtam fogják keresni, az bizonyos.”⁴⁷⁸

A konfliktusnak a májusi búcsúműsorban nem adták jelét az érintettek. Nagy Endre így rögzítette benyomásait:

„A nézőtérre a kabaré törzsközönségének a válogatottja gyűlt össze, még a folyosók is szorongásig megteltek közönséggel. Én gyanútlanul léptem a függöny elé, hogy a mindennapos megszokott programot végig konferáljam, de alighogy belekezdtem, Kóváry Gyula elibém ugrott a függöny mögül és erélyesen rámkiáltott:

Elég volt, Nagy Endre! Öt évig szórakoztatott bennünket, most mi fogjuk szórakoztatni magát!

Széthúzódott a függöny, ott volt egy nagy karosszék, abba beültetett. Köröskörül a koszorúknak, virágoknak akkora tömege, hogy tíz nemzeti halottnak is elég lett volna. Középuitt mahagóni-állványon, üvegszekrényben állott egy nagy aranykoszorú, amelynek költségeit a magyar társadalom legkülönbözőbb rétegei hordták össze. [...]

Erre az egy estére Kóváry Gyula egy egész kerekded műsort írt meg és a társulat titokban betanulta az egészet. A kabaré régi műsorának tipikus alakjai sorra fölvonultak benne, hogy elbúcsúzzanak tőlem. Különös, könnyes, tömjénillatú multság volt.”⁴⁷⁹

A búcsúelőadáson látottak és hallottak friss élményét szellemesen konstatálja: „Hanem aztán meg kell adni, hogy – magyar szokás szerint – gyönyörű temetést kaptam.”⁴⁸⁰ Ezt követően egy ideig nem is mutatkozott a budapesti nyilvánosság előtt.⁴⁸¹

Nagy Endre távozása után az Andrássy út 69. harmadik, az előzőekhez hasonlóan önálló intézménynek tekinthető kabaréja 1913. augusztus 29-én mutatkozott be a nagyérdemű előtt. A Medgyaszay Kabaré elnevezés – ellentétben a tartalmat és az irányt jelző Tarka Színpad és Modern Színház/Színpad elnevezésekkel – perszonális jellegű, a személynév pedig egyúttal

⁴⁷⁸ *Uo.*

⁴⁷⁹ Nagy, *I. m.*, 214-215.

⁴⁸⁰ *Uo.*, 214.

⁴⁸¹ A leköszönő direktor a következő évet Párizsban töltötte, majd, hazatérve, 1914-től újságíróként dolgozott. A kabarétól nem vett végleg búcsút: 1919-ben Nagy Endre Színpada néven nyitott kabarét a Nagymező utcai Télikertben, két évvel később a Gresham-palota pincéjében a Pódium Kabarét alapította meg, 1922-ben pedig a Stefánia úti Lomb Színpadot. Ezek egyike sem volt sikeres vállalkozás, ellentétben a Terézkörúti Színpaddal, amelyet 1923 és 1929 között Salamon Bélával együtt vezetett. A Modern Színpad sikerét azonban itt sem tudta felülmúlni, ezért végleg visszavonult a kabarétól. Alkotóerejét – 1938-ban bekövetkezett haláláig – az irodalomnak szentelte.

hívószó is: Medgyaszay Vilma a pesti kabaré legnagyobb sztárja volt ebben az időszakban. Ezt jelzi Pólya Tibornak a megnyitót hirdető plakátja is: a grafika központi eleme Medgyaszay portré-ábrázolása, amelyet a név, az időpont és a helyszín közlése fog csupán közre.⁴⁸²

A Medgyaszay Kabaré megnyitását a közvetlen elődjeinél intenzívebb sajtóérdeklődés kísérte – részben Medgyaszay Vilma személye, részben Nagy Endre hiánya okán. A híradások és interjúk mellett – a *Színházi Élet* felkérésére – Medgyaszay maga is cikket írt megnyitás előtt álló kabaréjáról. Ebben részletesen ismerteti a debütáló előadás műsorát, és felsorolja társulatának tagjait, illetve a kabaré szerzőit is.

„Az én kabarém...! Természetesen a legjobb, a legszebb, a legmulatságosabb lesz. Nekem nagyon tetszik. Nem is nehéz a dolgom, amikor a volt gazdám, Nagy Endre kipróbált gárdája mellett áll, nálam működik. Kőváry Gyula, Boros Géza, Kökény Ilona, Vidor Ferike, Nádor Mihály. Ki nem hallgatja szívesen Boldizsárt, Máhrt, Huszár, Magyarit s a kis Hollós Ferikét? Új tagjaim közül pedig Szalontai Ferikét, Rajna Alicet, Marosi Adélt, Simai Pistát, Herczeg Jenőt, Békeffi Lászlót és Gonda Pistát, kik mind biztos és kipróbált színészek. S ne legyen bizalma az igazgatónak, ha műsorába Gábor Andor, Szép Ernő, Harsányi Zsolt, Lovászy Károly, Molnár Jenő, Reinitz Béla, Szirmai Albert stb. írnak. [...]

Végezetül még csak annyit, hogy Nagy Endre mesterünknek méltó utódja akarok lenni.”⁴⁸³

Nagy Endre jelentőségét – a nyilvánvaló személyes konfliktus ellenére – Medgyaszay a *Délmagyarországnak* adott interjújában is hangsúlyozza, a konferanszié személyét firtató kérdésre válaszolva. Mint mondja, az első hónapban még betöltetlen lesz ez a szerep. A jövőre nézve, feltételesen, így fogalmaz:

„[...] talán *Kőváryból* nevelünk conferéneiért, vagy talán nem is lesz ilyen, hanem *állandóan csak revüket fogunk adni*. Persze, ha akadna egy második Nagy Endre, akkor volna conferencier is, csakhogy, sajnos, bajosan akad. Azonban majd csak elvégezzük a műsorcsinálás dolgát, én meg Gábor Andor, meg Kőváry.”⁴⁸⁴

⁴⁸² Képmelléklet: 7. ábra.

⁴⁸³ Medgyaszay Vilma, „Az én kabarémról”, *Színházi Élet*, 1913/26., 7.

⁴⁸⁴ „Medgyaszay Vilma a kabaréjáról”, *Délmagyarország*, 1913. augusztus 6., 4.

Kőváry Gyula később valóban betöltötte a konferanszié szerepét, még ha „második Nagy Endre” nem is lett belőle.

Az előkészületeket fokozott figyelemmel kísérte a korabeli sajtó. A *Pesti Hírlap* már előzetes értékítéletet is megfogalmazott: „A nívósan irodalmi, mulattató és fehér műsor⁴⁸⁵ előadására az igazgatónővel élén az egész régi gárda a legnagyobb gonddal készül. [...] A helyiséget Falus Elek utasításai szerint renoválták és új rendszerű szellőztető készülékkel is ellátták.”⁴⁸⁶

A fogadtatás igazolta a várakozásokat. A beszámolók szerint a „régii” és az újonnan szerződött tagok a megújított helyiségben 1913. augusztus 29-én nagy sikert arattak. Az est folyamán bemutatták Nádor Mihály Arany János verseire komponált dalciklusát, ezzel folytatva Nagy Endre kezdeményezését a régi költők műveinek felidézésére. Medgyaszay Vilma – szintén Nádor Mihály megzenésítésében – Szép Ernő-verseket énekelt, Vidor Ferike pedig újabb cselédnótákat adott elő Gábor Andor tollából, Nádor dallamaival. Gábor Andor ezen kívül még négy dalszöveget jegyzett Reinitz Béla, illetve Szirmai Albert feldolgozásában. Ezeket Kőkény Ilona és Magyar Lajos énekelte el. A dalok mellett rövidebb-hosszabb, civil és közéleti tematikájú jelenetek is színpadra kerültek, Csontos Gyuláról és Tisza Istvánról paródiákat láthatott a közönség, Huszár Pufinak pedig magánszámot írt Gábor Andor *Pufi és a dinnye* címmel. A jelenetek többségét – a *Világ* közlése szerint – Kőváry Gyula írta, aki „az egész műsor szerves egésszé összefűzését is végezte.”⁴⁸⁷

A műsor fogadtatása – a rendelkezésünkre álló dokumentumok alapján – egyöntetűen pozitív volt. A *Budapesti Hírlap* tudósítója, a fellépők és a műsorszámok külön dicsérete mellett, összefoglalóan így értékelt:

„Ma este mutatkozott be új köntösében a Medgyaszay-kabaré. Új név alatt hozott stílusos intim művészetet, kacagtató bohóságot, amely annyira közel esik a mindennap életéhez, hogy a szemlélők, akik a kabaré színpadjára függesztik a szemüket, szinte részesévé válnak annak, ami azon a kis színpadon történik. [...] Ilyen volt a Nagy Endre-kabaré, s ilyen a Medgyaszay-kabaré is. Mindössze egy név cserélődött ki, de a művészet a régi maradt.”⁴⁸⁸

⁴⁸⁵ A „fehér kabaré” kifejezés olyan előadásokat jelzett, amelyeket – tartalmuk és stílusuk alapján, a korabeli iratlan erkölcsi szabályok szerint – fiatal lányok is látogathattak.

⁴⁸⁶ *Pesti Hírlap*, 1913. augusztus 22., 7.

⁴⁸⁷ *Világ*, 1913. augusztus 27., 15.

⁴⁸⁸ *Budapesti Hírlap*, 1913. augusztus 30., 12.

A tudósítás a műsor gazdagságát jelző tényközléssel zárul: „Az előadás, mely fél tíz órakor kezdődött, egy óra után ért véget.”⁴⁸⁹

A *Pesti Napló* a bemutatót követően felidéz és egyúttal meg is cáfol egy közkeletű prekoncepciót:

„Minthogy a zsánert Nagy Endre csinálta meg és ő, a maga speciális, elmés és egészen egyéni modorával egészen különös ízt adott a műfajnak, azt lehetett volna hinni, hogy a távozásával hanyatlás fog beállni úgy a műsor kvalitásában, mint a közönség ragaszkodásában. A mai bemutató azonban ennek élénk cáfolatot adott.”⁴⁹⁰

A folytonosság mellett a különbséget is hangsúlyozza a cikk Nagy Endre és Medgyaszay Vilma kabaréja között:

„Nagy Endre nyomdokain ugyan, de máris egészen más irány felé kitérve indult el az új kabaré, mit sem veszve népszerűségéből és sok tekintetben frissességgel megerősödve. [...] Egyáltalán: valami friss humor és újszerűen groteszk élénkség észlelhető a számok megkomponálásában, de főleg a rendezésben és játékban. A konferanszot és Nagy Endrét igyekeztek ezzel az élénk tempóval pótolni és csakugyan sikerült elfeledtetni a közönséggel a nélkülözhetetlennek tartott és népszerű konferanszot.”⁴⁹¹

A *Pesti Hírlap* is az előzetes várakozások hangsúlyozásával kezdi beszámolóját: „Kétségtelen, hogy az emberek azzal a gondolattal foglaltak helyet ma, a pénteki megnyitón, a Modern színpad kedves nézőterén, hogy *nem fog* konferálni Nagy Endre. De a megnyitőest folyamán ez a gondolat elveszett; nem juthatott szóhoz a folyton meg-megújuló tetszéstől.” A végső következtetés pedig már nem is Medgyaszaynak, a művésznek, hanem az igazgatónak szól: „Mélto utóda *Faludi Sándornak* és *Nagy Endrének*.”⁴⁹²

A *Népszava* rövid beszámolója a közönség reakcióját emeli ki: „A helyiséget zsúfolásig megtöltő közönség nagy tetszéssel fogadta a program minden számát s konstatálni lehet, hogy az új igazgatónő egy csapásra meghódította közönségét, az első előadás nagy sikert aratott.”⁴⁹³

⁴⁸⁹ *Uo.*

⁴⁹⁰ *Pesti Napló*, 1913. augusztus 30., 15.

⁴⁹¹ *Uo.*

⁴⁹² *Pesti Hírlap*, 1913. augusztus 30., 7.

⁴⁹³ *Népszava*, 1913. augusztus 30., 4.

A Medgyaszay Kabaré indulása tehát sikeresnek mondható. A műsorközlések alapján a fejlődési ív is kirajzolódik. A szerzők sorába szeptember 28-án csatlakozott Somlyó Zoltán, november 2-án Móricz Zsigmond, november 30-án Molnár Ferenc, illetve négy dal szövegírójaként Heltai Jenő, 1914. január 31-én pedig két, Reinitz által megzenésített Ady-dalt énekelt el Medgyaszay Vilma: a *Héja-nász az avaront* és *A Zozó levelét*. Mindkettő itt hangzott el először a pesti kabaré történetében. *A Zozó levele* az Adyra jellemző képi és fogalmi készletből építkezik, ugyanakkor a többi, kabarénak szánt vagy kabaré által felhasznált szövege között is külön helyet foglal el ez a párizsi ihletésű helyzetdal, sanzonokat idéző tónusával:

„Párisba eljött egy legény,
Idegen volt a csókja s pénze.
Szegény Charles-om, ne szídj meg érte.

Bús virág a párisi lány,
Halvány kelyhét ahogy kinyitja,
Eljön a Pénz és leszakítja.”⁴⁹⁴

Az eddig említettek mellett Kálmán Imre nevével is találkozhatunk a műsorközlésekben: 1913. november 30-án *A mama levelét* hallgathatta meg a közönség Heltai Jenő szövegével. 1914. április 9-én pedig Kacsoh Pongrác *A pityergő* című daljátéka került – premierként – színpadra, „melynek gyönyörű dallamait és igaz magyar hangulatát kitűnően juttatták érvényre Medgyaszay Vilma, Szalontai, Vidor, Papp, Magyarai és Boros.”⁴⁹⁵

A Medgyaszay Kabaré tehát magas színvonalon és – eleinte – sikeresen működött. A visszajelzések alapján Nagy Endre személyének hiánya változást, nem pedig törést hozott az Andrassy úti létesítmény működésében – legalábbis a műsor szempontjából. Medgyaszay Vilma tartalmi és művészeti szempontból jól irányította a kabarét, adminisztratív és gazdasági téren azonban kevésbé volt sikeres elődjénél. Boros Géza így emlékezett vissza a kabaré első évadjára:

„Mimi kitűnően kezdte: valamennyiünknek emelte a fizetését. Az én gázsimat 800 koronáról ezerre. Óriási pénz; békében az államtitkárok havi fizetése ezerkétszáz korona volt.

⁴⁹⁴ Ady Endre, „A Zozó levele”, Uő., *Vér és arany*, Budapest, Franklin-Társulat, 1908, 128.

⁴⁹⁵ *Világ*, 1914. április 1., 16.

Kitűnő műsorokat mutattunk be, a gázsiemeléstől és Medgyaszay kedvességétől feltüzelt színészek folyton a legjobbat akartuk nyújtani, minden klappolt, az egyik program jobb volt, mint a másik és...

A közönség nem jött be a kabaréba.”⁴⁹⁶

Ellentmondást fedezhetünk fel a sajtóbeszámolókból olvasható zsúfolt nézőterek és a társulat tagjának visszaemlékezése között, ezt azonban részben feloldhatja az a tény, hogy az újságok rendszerint a bemutató előadásokról írtak, amelyek talán nagyobb közönséget vonzottak, mint a premierek közötti estek.

Boros Géza az érdeklődés hiányát egyetlen okra vezeti vissza:

„A társulat itt maradt, de hiányzott Nagy Endre szellemessége, aktualitásérzéke, sajátos eszritje.

Meg kell hagyni, hogy Medgyaszay Vilma hősiezen állta a harcot. Egyik kölcsönt a másik után vette fel, de minket pontosan fizetett, nem lankadt, mosolygott és még ő biztatott minket.

Rettenetes esztendő volt.”⁴⁹⁷

A következő még rettenetesebb lett, ennek azonban már inkább külső okai voltak.

II. Háború alatt

1914. július 28-án, Ferenc Ferdinánd trónörökös meggyilkolásának ürügyén, az Osztrák–Magyar Monarchia hadat üzent Szerbiának. A lokális konfliktus egy héten belül kontinentálissá, Japán augusztus 23-ai, Németország elleni hadüzenetével pedig globálissá eszkalálódott. Kitört az első világháború. Ennek politikai előzményeit, hadi krónikáját, társadalmi és gazdasági hatásait alaposan feltárta a történettudomány, ennek a munkának nem lehet célja a háború lezárásáig, illetve a Magyarországot rendkívül hátrányosan érintő trianoni békeszerződés megkötéséig ívelő eseménysornak még csak vázlatos ismertetése sem. A történelmi háttérrel ugyanakkor figyelembe kell vennünk a Medgyaszay Kabaré értékelésekor, annak működésére ugyanis az első világháború erőteljesen rányomta a bélyegét. Nemcsak

⁴⁹⁶ Boros Géza, „*Folik vagy nem folik?*” *Egy kupléénekes emlékei*, Budapest, 1942, 102.

⁴⁹⁷ *Uo.*, 103.

tartalmilag, hanem gazdaságilag is. Boros Géza a háború alatti működésről is megoszt néhány belső információt memoárjának olvasóival.

„A háború első évét Medgyaszay Vilma épp úgy, mint a többi színigazgató, úgy kezdte, hogy csak félgázsit folyósított. Nem lehetett tudni, hogy alakulnak a viszonyok, a színészek elfogadták ezt a feltételt. Közben azonban elkezdődött a legnagyobb színházi konjunktúra, a kabaré minden este telt házak előtt játszott, mi pedig félfizetést kaptunk. Az igazgatónő régen kifizette azokat az adósságokat, amelyekkel tavaly terhelte meg színházát, többször kértük, adja vissza régi gázsinkat, sajnos eredménytelenül.

Klikkek keletkeztek, palotaforradalom szele lengedezett az öltözőfolyosókon és az öltözőkben, az igazgatónő és a tagok messzire eltávolodtak egymástól.”⁴⁹⁸

Ebben a külső és belső feszültségektől terhes légkörben működött tehát az első világháború idején a Medgyaszay Kabaré, a műsorok színvonala mégsem csökkent. Vidéki turnéjuk is sikeres volt: a beszámolók szerint előadásaikkal meghódították Hódmezővásárhely⁴⁹⁹, Szeged⁵⁰⁰, Miskolc⁵⁰¹, Marosvásárhely⁵⁰², Kaposvár⁵⁰³, Pécs⁵⁰⁴ és Sopron⁵⁰⁵ közönségét. A vidéki előadások még békeidőben zajlottak, a szünetet követő budapesti visszatérés idején viszont már kialakultak az első fronvonalak Európában.

Az erőteljes propaganda hatására a közvélemény eleinte támogatta az igazságosnak mondott és gyorsnak ígért háborút, de a frontokról érkező aggasztó hírek, a hátorszáiban érzékelhető életszínvonal-csökkenés és egyre több család tragikus veszteségei fokozatosan megváltoztatták a társadalom többségének háborús attitűdjét.

A Medgyaszay Kabaré is reagált az eseményekre. A háború kitörését követő első összeállítást 1914. augusztus 22-én mutatták be, ezt megelőzően, a szezonnyitásra készülődve zajlott le a *Pesti Hírlap* által megörökített jelenet:

„A kitűnő kabaret-díva Andrassy-úti kabaréja, mint megírtuk, e hó végén megnyílik; a megnyitóra máris földíszítették és föllobogózták a bejáratot; a középről lecsüngő

⁴⁹⁸ Uo.

⁴⁹⁹ *Vásárhelyi Reggeli Ujság*, 1914. június 7., 4.

⁵⁰⁰ *Délmagyarország*, 1914. június 3., 8.

⁵⁰¹ *Miskolczi Napló*, 1914. június 13., 4.

⁵⁰² *Székely Napló*, 1914. július 7., 3.

⁵⁰³ *Somogyvármegye*, 1914. július 19., 7.

⁵⁰⁴ *Pécsi Napló*, 1914. július 21., 3.

⁵⁰⁵ *Soproni Napló*, 1914. július 24., 3.

trikolóron *Medgyaszay* Vilma nevét hímezték. Tegnap délben egy század baka vonult el a kabaret előtt; elvonulásukat a bejáratnál büszke örömmel nézte a teljes kabaret-gárda. A bakaszázad a kabaret előtt váratlanul megállott, a sorból kilépett az egyik hadfi és így szólt *Medgyaszay* Vilmához:

– Nagysága, megkövetem szépen, adja nekünk azt a közéről lelógó szép zászlót, elkéne a háborúba!

A direktornő meghatottan teljesítette a kívánságot és hozzáfűzte, hogy száz pengő nyomja a bakák markát, ha a zászlót a háborúból visszahozzák. Hogy erre micsoda lelkes éljenzés támadt, mondanunk se kell.⁵⁰⁶

A propagandisztikus hangvételben tálalt, de a korszellemet ismerve hihető eseménysor természetes folytatásaként az augusztus 22-ei est vezérfonalát is a háború adta. A produkciókat az Osztrák-Magyar Monarchia és a szövetséges államok céljaival való teljes azonosulás jellemezte. Ezt emeli ki *Az Est* rövidhíre is: „Az aktuális és poétikusan hazafias műsor minden száma zajos tapsot aratott. *Medgyaszay* Vilma és a többi már jól ismert szereplő magánszámait szépen egészítik ki a háborúról szóló hatásos jeleneteket.”⁵⁰⁷ Elhangzott például *A fogoly katona* című népballada, *Petőfi Sándor Előre!* című költeménye, *Gábor Andor Pufi és a háború* címmel írt jelenetet, és különösen nagy sikert aratott a *Bakák a gránicon*, *Szirmai Albert* és *Gábor Andor* katonadal-füzére, amelynek híre – a *Pesti Hírlap* cikke szerint – a frontra is eljutott:

„A *Medgyaszay* kabaré igazgatósága, mint velünk közli, tábori posta útján levelezőlapot kapott, amelyen Gál hadnagy a gránicot őrző bakák részére kéri a kabaré műsorán szereplő: *Bakák a gránicon* c. gyönyörű jelenet szövegét és zenéjét. *Medgyaszay* Vilma a legnagyobb örömmel teljesítette a kérést.”⁵⁰⁸

Medgyaszay Vilma nemcsak a fizetéseket, hanem a helyárat is a felére csökkentette: a háborúra való tekintettel 4, 3, 2 és 1 koronáért lehetett belépőt váltani⁵⁰⁹, és a bevétel öt százalékát a Vöröskereszt javára ajánlotta fel.⁵¹⁰ Ez, és a felvállalt aktualitás is közrejátszhatott

⁵⁰⁶ „*Medgyaszay* Vilma száz pengője”, *Pesti Hírlap*, 1914. augusztus 14., 10.

⁵⁰⁷ *Az Est*, 1914. augusztus 24., 6.

⁵⁰⁸ *Pesti Hírlap*, 1914. szeptember 4., 11. (Megjegyzendő, hogy ennek a jelenetté összeálló dalciklusnak a megszületését nem a háború kitörése ihlette, hiszen már a Modern Színpad Nagy Endre Kabaréjában, 1913. január 3-án is elhangzott.)

⁵⁰⁹ *Pesti Hírlap*, 1914. augusztus 19., 10.

⁵¹⁰ *Pesti Hírlap*, 1914. augusztus 13., 9.

abban, hogy a közönség visszatért a kabaréba. Augusztus 30-ától vasárnaponként délutáni előadásokat is tartottak, amelyek során a teljes műsort mutatták be, kedvezményes helyárakkal.⁵¹¹

A háborús tematika a soron következő bemutatókat is meghatározta, de a lelkesedés hangját már ősszel felváltotta a veszélyek és a veszteségek művészi kifejezése. Nyílt háborúellenességről még nem beszélhetünk, de például Szép Ernő *Imádsága*, amelyhez Nádor Mihály írt zenét, már nem a politikai célok teljesülése, hanem a nemzet túlélése érdekében fordul Isten felé, a magyarok békés természetét hangsúlyozva:

„Mert itt a népek nem tudják, mit ér,
Hogy olyan jó mint a falat kenyér,

Hogy nem szokott senkit se bántani,
Lassú dallal szeretne szántani.”⁵¹²

Ugyanennek a szerzőpárosnak *A trombita* című alkotása nem az elvont közösség, hanem egy plasztikusan ábrázolt személy tragédiáján keresztül érzékelteti a háború értelmetlenségét. Az orosz hadak ellen rohamozó magyar bakák között egy trombitás egyre lassabban és nehezebben fújja hangszerét, de ennek csak a hallgató érti az okát:

„Csak fújja, csak hörög, csak támolyog
Csak nem szól, nem szól, de csuda dolog,
A drága kedves sárga trombita,
Már messzi jár a sok bátor baka.

A trombitás lerogyik és tovább
Fúná szegény sírva a trombitát, ta ha
Száján vér jön, lehelli már csupán:
Mi lelte, mi lelte a trombitám.”⁵¹³

⁵¹¹ Az *Est*, 1914. augusztus 30., 6.

⁵¹² Szép Ernő, „Imádság”, Uő., *Add a kezed*, Szépirodalmi, Budapest, 1958, 273.

⁵¹³ Szép Ernő, „A trombita”, Uő., *Úrinóta. Ötven bánatos és jókedvű chanson*, Rózsavölgyi, Budapest, 1940, 52.

Mindkét dalt 1914. szeptember 25-én énekelte el Medgyaszay Vilma, nem egészen két hónappal azután, hogy odaadta a zászlót a kabaré előtt megálló bakáknak... Nem sokkal később az egyik társulati tag, Boldizsár Andor halála is megrázhatta a kabaré közösségét. Boldizsár önkéntesként vett részt a háborúban. A szerbiai harcok során súlyosan megsebesült, tifuszt kapott, majd 1915. január 4-én életét veszítette.

A közvélemény változásával együtt tehát a kabaré viszonyulása is megváltozott a háborús helyzethez, és ezt – más helyszínek műsorlapjai alapján – általános érvényűen is megállapíthatjuk a pesti kabaréről.

A Medgyaszay Kabaré búcsúelőadására 1915. április 30-án került sor egy nagyívű revüvel és Nádor Mihály dalciklusával magyar költők (Arany János, Petőfi Sándor, Szép Ernő, Kemény Simon, Babits Mihály) verseire, Medgyaszay előadásában.

A kabaré végzetét végül nem a külső hatások, hanem a belső feszültségek idézték elő. Medgyaszay Vilma a szezon végén úgy döntött: átadja a kabaré tulajdonjogát Bárdos Artúrnak. Boros Géza így fogalmazta meg a társulat viszonyulását a történetekhez: „Akkor már úgy haragudtunk Medgyaszay Vilmára, hogy szívből örültünk a tulajdonosváltásnak.”⁵¹⁴

Bárdos Artúr Modern Színpad Kabaré néven működtette tovább az intézményt, részben régi tagokkal, részben újakkal. A tagok között – más relációban, de – továbbra is együtt játszott korábbi alkalmazottjaival Medgyaszay Vilma is.⁵¹⁵

⁵¹⁴ Boros, *I. m.*, 103.

⁵¹⁵ *Az Ujság*, 1915. június 2., 15.

EGYÉB KABARÉHELYSZÍNEK AZ ELSŐ VILÁGHÁBORÚIG

Az előző fejezetekben kiemelt kabarészínházak mellett a vizsgált időszakban, vagyis a századfordulótól az első világháborúig, működött még néhány társulat. Ezek jelentősége többnyire elmarad az eddig ismerttetett kabaréktól, de nem is volt idejük és lehetőségük a kibontakozásra, vagy kibontakozásuk a dolgozat időkeretén túlra esett. Gyakran a források is hiányosak, néhányról csak műsorközlés nélküli hirdetések maradtak fenn. Értékelés helyett tehát a következő oldalakon inkább a dokumentálás szándékával veszem sorra ezeket a pódiumokat, Alpár Ágnes repertóriumának⁵¹⁶ adataiból kiindulva, elsősorban a korabeli sajtóvisszhang feldolgozásával.

A Bonbonnière sikerének ismeretében nyílhatott meg, sorrendben a harmadik pesti kabarészínpadként, a Kedélyes Színház az Üllői út 46. szám alatti Washington Mulatóban. Vezetője Fejér Dezső, konferansziéja Adorján László volt. A társulat tagjai: Aranyossy Klára, Bihari Zoltán, Bodrogi Laci, Dőri Géza, Giréth Károly, Göndör Aurél, Molnár Bella. A bemutatkozó estre 1907. szeptember 15-én került sor, ezzel együtt decemberig mindössze három előadásról tudunk. Vígjátékok, operettek és magánszámok kaptak benne helyet, gyakran anonim vagy álneven (Suppé, Fikáns) jegyzett szerzőktől. Érdemi sajtóvisszhangról nem beszélhetünk, feltehetően a közönség sem mutatott olyan szintű érdeklődést, amely rentábilissá tette volna a vállalkozást.

A megbukott Kedélyes Színház helyén, az Üllői út 46.-ban egy évvel később újabb kabaré létesült, az „elődtársulat” konferansziéja, Adorján László művészeti vezetésével. A Paradicsom Cabaret nyitóelőadása 1908. október 15-én volt, az újévet azonban már ez a vállalkozás sem érte meg.

A Paradicsom elsősorban Somlyó Zoltán szerepe miatt érdekes számunkra, aki így emlékezett vissza a körülményekre és az előadások struktúrájára:

„Ez a »kabaré« a Mária Terézia-laktanya átellenében, a pesti Montparnasse-on volt. Elképzelhető, kik látogatták. Hadfiak, kis cselédlányok, konfliskocsisok és az ucca gondtalan hölgyei... [...] Néhány kamaszdiák, az élet csudáin ámuló szemekkel és néhány kamaszköltő, talptalan cipőkben, tél közepén lüszterkabátban. [...]

A kabaré szent céljaira a kültelki kávézó olcsó gusztusa szerint való átalakítások történtek. Mindenekelőtt egy deszkákra alkalmazott vörös vászonfüggöny a színpad fölé,

⁵¹⁶ Alpár Ágnes, *A fővárosi kabarék műsora 1901–1944*, Magyar Színházi Intézet, Budapest, 1979., 39-118.

amely agyafűrt módon redőző ráncaival bársonynak, vagy legalább is selyemnek látszott – messziről. [...]

A kabaréműsor bizarr volt. Valami tündökletes, boszorkányi ügyességgel voltak öszszeválogatva a legképtelenebb, össze sehogyse illő produkciók. Molnár Ferenc »Pál-uccai fiúk« című művéből adtak elő például egy jelenetet, aztán Szentés János, vörös reflektorfényben elénekelt egy dalt a vándorbotról, amelyet – úgymond – újból kezébe vesz, mert neki a csendes jó élet terhes és a száma után kalappal a kezében, vacsoráralót gyűjtött. Azután Gyémánt Sári primadonna, mint a Fedák Sári szobalánya lépett fel, óriási sikerrel, de a sanszónja utolsó strupliját már el nem csicsereghette, mert udvarlója dühösen felrohant a színpadra, ahol heves családi jelenetet rögtönzött egy állítólagos kacsintás miatt és elcipelte a művésznőt a helyiségből...»⁵¹⁷

Somlyó Zoltán maga is szerepet vállalt a Paradicsom Cabaret rövid működésében: Dalnoki Imre, Érczkövy Károly, Gara Ákos, Gyémánt Sári, Lugosi Jenő, Pesty Kálmán, Révész Ilonka, Sándor Stefi, Szalóky Dezső, Szentés János és Takács Nelly partnereként konferanszié lehetett, ami – visszaemlékezése szerint – büszkeséggel töltötte el, a színpadon viszont kudarcot vallott:

„A szívem dobogása a koponyáimig ért, amikor először ki kellett mennem a színpadra. Ott megálltam, szédülve, reszketve. A pincér éppen ebben a pillanatban dulakodott egy tökrészeg konfliskocsissal... Egyetlen hang se jött ki a torkomból. Kínomban behunytam a szememet és minthogy semmi más nem jutott az eszembe, elkezdtem egy aznap írt versemet mondani:

»Ne higj a szónak,
hazug az!
Ne higj a csóknak,
nem igaz!...«

Tovább nem juthattam. A hátulsó asztalok mellől felugráltak a »hölgyek« és »urak« és kiáltozni kezdtek:

– Fogják meg!... Elesik!... Nem látják, hogy rosszul van?!...

Valóban, nagyon rosszul voltam... Felkaptak, bevittek a penészszagú, sötét szeparéba, ott letettek egy foszlott, beteg plüssdíványra és – folytatták az előadást...

Az egy forint előleg pedig máig sincs »ledolgozva« ...»⁵¹⁸

⁵¹⁷ Somlyó Zoltán, *A magyar kabaré hőskorából*, Literatura, 1927/10., 356.

⁵¹⁸ *Uo.*, 356-357.

A Washington Mulató falai között egy harmadik kabaré is nyílt, Fővárosi Kabaré néven, 1909. január 4-én. Báttaszéki Lajos alapította, de még ugyanabban a hónapban el is adta a vállalkozást.

Időrendben a Kedélyes Színház és a helyén létesült Paradicsom Cabaret között, vélhetően 1907. október 13-án⁵¹⁹ nyílt meg az Intim Színház. Helyszíne a Sándor tér 4. szám alatti Gutenberg-palota, vezetője Vágó Géza volt. A tagok: Balogh Böske, Fejér Dezső, Gabányi László, Gerőfy Ilona, Makkai Mihály, Papp Jancsi, Radnai Zsuzska, Radó Gizi, Szász Ilona, Tábori Imre, Ujváry Lajos.

Ennek a kabarének egyik sajátossága az volt, hogy előadásait délután tartotta, hétfévenként pedig irodalmi felolvasásokat rendezett. A kabarédélutánokon egyfelvonásos darabok és magánszámok kerültek színre. A *Friss Ujság* kiemeli, hogy a helyárok 20 krajcártól 75-ig emelkednek, ezáltal „a szegényebb osztály olcsó pénzen igazán művészi élvezethez jut.”⁵²⁰ A szándék – a *Pesti Napló* tudósítása alapján – elérte célját: a lap szerint a nézőtéren „csupa diák, munkás, fiatal leány, csak az első sorokban láttunk megszokott színházi közönséget.”⁵²¹ A műsor – ehhez igazodva – markánsan baloldali karakterű volt:

„Érdekes, hogy a műsoron valósággal vörös fonálként húzódott végig egy bizonyos szociáldemokrata tendencia: a zenekar a »Marseillaise«-t játszotta, szerepelt egy nagyon jóhangú »proletárdalos«, egy másik énekes »forradalmi dalokkal«, volt egy »Kékvérűek« című darab, amelyet a műsor »szociális satírá«-nak nevez. A közönségnek minden nagyon tetszett, minduntalan felharsant az éljenzés és a taps.”⁵²²

Vágó Gézát valószínűleg nemcsak anyagi, hanem elvi szempontok is motiválták a kabaré vezetésében. Az olcsó jegyárakon túl erre enged következtetni az a tény, hogy az 1907-es

⁵¹⁹ Alpár Ágnes fentebb hivatkozott munkájában október 5-e szerepel a megnyitás dátumaként (51. o.). Ezzel a dátummal hívja fel a figyelmet a készülő produkcióra a *Friss Ujság* is szeptember 9-én (5. o.), majd a *Pesti Hírlap* szeptember 19-én (7. o.) Ezzel szemben a *Pesti Napló* október 5-én október 6-ai megnyitásról adott hírt (12. o.), a *Népszava* október 6-ai számából pedig az előadás elhalasztásáról értesülhetünk, „az utolsó pillanatokban felmerült építkezési akadályok miatt.” (7. o.) A *Pesti Hírlap* október 11-én, pénteken ezt közölte: „Oly sok baj után végre megnyílik szombaton, október 12-én, délután 3 órakor a délutáni előadásokat tartó Intim Színház.” (11. o.) Ugyanezen a napon, ugyanezt az időpontot hirdeti a *Népszava* is. (13. o.) Valószínűleg ezek a közlések is pontatlanok, a premierre ugyanis, a tudósítások szerint, október 13-án, vasárnap délután került sor. Erre utal *Az Ujság* (október 13., 15. o.), a *Budapesti Hírlap* (október 13., 16. o.), a *Friss Ujság* (október 13., 5. o.) és a *Pesti Napló* (október 13., 18. o.) beszámolója is, mivel az említett lapok mindegyike „ma délutánra” teszi a bemutató időpontját.

⁵²⁰ *Friss Ujság*, 1907. szeptember 9., 5.

⁵²¹ *Pesti Napló*, 1907. október 13., 18. o.

⁵²² *Uo.* (A cikkben említett *Kékvérűek* című egyfelvonásos szerzője Gyagyovszky Emil.)

szilveszteri műsor bevételét a mentőknek ajánlotta fel,⁵²³ 1908. január 12-én pedig ingyenes munkáselőadást tartottak proletár nézőpontú, nyíltan szocialista ideológiát hirdető programmal.⁵²⁴ Itt kell megjegyeznünk, hogy bár a vizsgált időszakban a politika más magyar kabarészínpadokon is előtérbe került, de inkább az elutasítás, mint az azonosulás szintjén. Ennyire nyílt, eszmei állásfoglalásra – ismereteink szerint – csak az Intim Színház vállalkozott.

A Sándor téri műsorok iránt – a fentebb ismertetett kabarékhoz viszonyítva – számottevő érdeklődést feltételezhetünk. A viszonylag élénk sajtóvisszhang mellett, illetve annak részeként erre utal egy, a *Népszavában* P. L. monogrammal közölt olvasói levél is, amely az ülőhelyek rossz elrendezésére panaszodik: „Nem lehet a színpadra látni. Az előadás végével nemcsak nekem, hanem családom velem volt tagjainak is megfájdult a nyakuk, a derekuk.”⁵²⁵

Az Intim Színház nemcsak a közönség, hanem a szerzők előtt is szélesre tárta kapuját. Még a bemutatkozó előadást megelőzően pályázatot hirdettek egyfelvonásos bohózatok és drámák megírására. A legjobbak díjazása 200 korona, illetve a darab bemutatása volt. „A bohózat feltétele, hogy színpadilag hatásos és mulattató, a drámáé pedig, hogy szociális irányú legyen.”⁵²⁶ A pályázatra – az *Ország-Világ* közlése szerint – „84 mű érkezett be s harminc közülök értékes irodalmi alkotás.”⁵²⁷

1908. november 20-ától Dayka Balázs, a Népszínház énekes-színésze vette át az igazgatói posztot. A váltás pontos körülményeiről nincs információnk. A *Pesti Hírlap* cikke szerint az új direktor „irodalmi nívóra”⁵²⁸ akarta emelni a délutáni kabarét. Vállalkozása rövid életű volt: a következő évben már mozi működött az Intim Színház helyén.

A Gyár (későbbi nevén Jókai) utca 21.-ben szintén egymást váltották a kabarék. Ezek közül első a Ferenczy Kabaré volt. Az alapító-névadó Ferenczy Károly a kor ismert színésze: Kecskemét és Kassa után 1902-ben a Magyar Színház, 1910-ben a Vígszínház szerződtette, de a kabaré közönsége is ismerhette őt, hiszen már a Bonbonnière színpadán is fellépett. 1912-ben kibérelt egy Gyár utcai autógarázst, és Vida József építésszel színházzá alakította át. A társulathoz Fenyvesi Bélát, Földes Dezsőt, Gábor Ernőt, Iványi Bélát, Mály Gerőt, Marosi Adélt, Neményi Blankát, Ötvös Jennyt, Radó Sándort, Szabolcs Ernőt, Szentirmay Bélát, Szilágyi Arankát, Szöllösi Rózsit, Tesztóry Juliát, Várady Elzát, Varjas Antalt és Vörös Lilyt szerződtette le. Külön említésre méltó, hogy itt lépett fel először Békeffi László, aki később a

⁵²³ *Az Ujság*, 1907. december 9., 13.

⁵²⁴ *Friss Ujság*, 1908. január 12., 5.

⁵²⁵ *Népszava*, 1907. november 8., 8.

⁵²⁶ *Uo.*, 1907. június 26., 5.

⁵²⁷ *Ország-Világ*, 1907. szeptember 29., 821.

⁵²⁸ *Pesti Hírlap*, 1908. november 28., 11.

kabarétörténet meghatározó szereplője lett. Nemcsak színészként, hanem tréfák szerzőjeként és dalszövegíróként is találkozhatott vele a közönség. Rajta kívül a szerzők közé tartozott még – mások mellett – Harsányi Zsolt, Lovász Károly, Molnár Ferenc és Szép Ernő is. A zenei vezető Hetényi-Heidelberg Albert volt.

A közéleti és a szakmai sajtó minvégig pozitívan értékelte a Ferenczy Kabarét. A bemutatkozó előadásról ilyen és hasonló véleményeket publikáltak:

„Ferenczy Károly, a kitűnő és népszerű komikus a Gyár-utcza 21. szám alatt új, intim, elegáns kis színházat épített, amelyben ma tartották meg a bemutatóelőadást nagyszámú és előkelő közönség előtt, amely a sok kedves mókát, a vidám nótákat és a tréfás jelenetek egész sorát igen nagy sikerrel fogadta.”⁵²⁹

A sajtó lelkesedésére a közönség nem rezonált kellőképpen, Ferenczy Károly „garázskabaréja” így csupán három hónapig működhetett. A bevétel már decemberben elmaradt a várttól. Januárban hitelre még felléptek a tagok, majd: „Elhagyták a süllyedő kabarét.”⁵³⁰

Ferenczy Károly vállalkozása megszűnt, a Gyár utca viszont nem maradt kabaré nélkül. 1913 novemberében Paulini Béla Pesti Kabaré néven szervezett új társulatot: a Ferenczy Kabaréból visszatért Mály Gerő és Radó Sándor, illetve maga Ferenczy Károly, csatlakozott hozzájuk Asszonyi László, Erdélyi Irma, Felhő Rózsi, Kertész Lajos, Kovács Ili, Nádor Zsiga, Oláh Böske, Sáfrány Vilmos, Szabó Gyula, Szenes Ernő, Szilassy Etel és Vass Béla, illetve itt tért vissza a kabarészínpadra a Bonbonnière egykori igazgatója, Kondor Ernő. A szerzői körben is voltak átfedések a Ferenczy Kabaréval: az elhangzott dalok többsége Hetényi-Heidelberg-kompozíció volt, és itt is bemutatták Békeffi László tréfáit. A legnevesebb szerző Karinthy Frigyes: jelenettel (*Nagybácsi*) és dalszöveggel (*Az óra*) is jelen volt a november 22-ei premieren. Elődjéhez hasonlóan azonban a Pesti Kabaré sem volt hosszú életű: mindössze két és fél hónapig működött. Megszűnését fanyar hangú „gyászjelentésben” közölték a „hozzátartozók”:

„Özv. TÁMLÁS SZÉK, szül. FÖLDSZINTHY ZSÖLLYE, továbbá EMELETHY PÁHOLY, szül. ZENEKARY ÜLÉS úgy a saját, mint az összes rokonság nevében fájn daloktól megtört szívvel jelenti, hogy 40 Celsius fokig hön szeretett, felejthetetlen

⁵²⁹ *Az Ujság*, 1912. október 31., 19.

⁵³⁰ Molnár Gál Péter, *A pesti mulatók*, Helikon, Budapest, 2001, 309.

PESTI CABARET

folyó hó 5-én hajnalban hajnal előtt, miközben rózsafa nyílt a színház előtt, életének két és fél hónapos korában rövid tengődés után váratlanul elhunyt. A drága kis halott a Gyárutca 21. számú gyászházból a m. kir. sóhivatalba szállítatik és itt felravataloztatván a Ferenczy-sírboltba vitetik, ahol átadatik az örök pihenésnek és feledésnek.

Béka zengjen hamvai felett. De az valami remek!

Budapest, 1914. január hava.

Piano részvét és koszorúk szellőzése kéretik."⁵³¹

A hely történetének később is része maradt a kabaré: 1916. szeptember 7-én Sziklay Kornél, az ismert komikus itt nyitotta meg a nem egészen egy évig működő, de elődeinél sikeresebb Érdekes Kabarét. A sikerben közrejátszhatott, hogy az igazgató bejáratot nyitattott a Teréz körút felé is, ezáltal még inkább szem előtt lehetett a helyiség. 1917-től – Dobos István vezetésével – az Intim Kabaré működött itt, egészen 1923 márciusáig, majd mindezek betetőzéseként 1923 decemberében itt nyílt meg és működött tizenöt éven át a Terézkörúti Színpad, amely – Salamon Béla igazgató irányítása alatt – a Modern Színpad után újabb magaslatot jelentett a magyar kabarétörténetben.

Még a világháború kitörése előtt alakult meg a Royal Sörkabaré az Erzsébet körút 51. szám alatti Royal Orfeum első emeletén. A Sörkabaré 1908-tól 1913-ig – nevével ellentétben – varieté műsort játszott, csak 1913-tól alakult át valódi kabarévá. Ebben a formájában 1920-ig működött. Műsorait 1 korona belépődíj ellenében látogathatták a vendégek, akik az előadások után ingyenes táncmulatságon is részt vehettek. Szerzői és előadói gárdája alapján egyaránt a jelentős kabarék közé sorolhatjuk. Művészeti vezetője Szőke Szakáll (polgári nevén Gerő Jenő) volt. Íróként, rendezőként, darabok szereplőjeként, magánszámok előadójaként és konferansziéként is közreműködött az előadásokban. Kettős (szerzői és előadói) szerepben találkozhatott a közönség a Párizsból hazatért Nagy Endrével, valamint Békeffi Lászlóval is. A fellépők sorában említhetjük még – mások mellett – Dezsőffy László, Felhő Rózsi, Kabos Gyula, Papp János, Sajó Géza, Solti Hermin és az itt bemutatkozó Salamon Béla nevét is. A színpadra nem lépő szerzők névsora szintén impozáns: 1914-ben bemutatták Móricz Zsigmond *János gazda a kabaréban* című tréfáját, műsorra került Harsányi Zsolt és Szenes Béla több

⁵³¹ *Pesti Színpad*, 1914. január 10., 3.

jelenete, a zeneszerzők közül pedig Márkus Alfréd, Weiner István és Zerkovitz Béla nevét emelhetjük ki.

A jelzőként értelmezhető „sör” előtagnak üzenetértéket tulajdoníthatunk, hiszen a legnépszerűbb alkoholos italok közül a sör a legkevésbé erős, ezáltal a legnagyobb mennyiségben fogyasztható. Molnár Gál Péter értelmezése is egybecseng ezzel a megközelítéssel:

„Az éjszakák etikettje úgy kívánja, hogy a mulatónak legyen kamaramulatója. Bensőségesebb helyiség, ahol később kezdődik a műsor, családiasabb a hangulat. Ez nem az erkölcsökre, csak a meghittebb közelségre vonatkozik. A Sörkabaré nem nyúlt éjszakába. Korábban kezdett: este fél nyolckor. Szinte mozielőadások idején. Olyanoknak, akik mulatóba akarnak menni, de másnap dolgozniuk kell, ezért korán kelnek.”⁵³²

Más, említésre méltó kabarészínházról nincs érdemi információnk a századfordulót követő másfél évtized Budapestjén.

⁵³² Molnár Gál, *I. m.*, 241.

A FOLYTATÁS

Amikor a pesti kabaré létrejött, Magyarországon ideálisak voltak a körülmények az új szórakoztatási forma elterjedéséhez. Az utólag „boldog békeidőknek” nevezett korszak társadalmi viszonyai – ahogy később bebizonyosodott – megfelelő táptalajt és állandó közönséget biztosítottak számára, egészen az első világháború kitöréséig.

A háború eszkalálódása alapvetően megváltoztatta mind a szerzők és előadók, mind pedig a közönség viszonyulását a kabaréhoz. Szép Ernő 1918-ban így foglalta össze a változást:

„Kabaré csak akkor volt, mikor élet volt, mikor kedély és jó íz volt az emberekben, mint a gyümölcsben és mosoly volt rajtuk, mint ahogy napsütés van a gyümölcsön. Hogy négy év óta mi van játszani való meg énekelni való, azt, azt, azt nem értem. Én csak azt érzem, hogy az élet elment és ami van azóta, az már mind halál. Ne vegyék rossz néven, hogy nincs valami jó kedvem.”⁵³³

Ennek ellenére folyamatosan (és többnyire sikeresen) működtek kabarék a háború éveiben. Korszakhatárról tehát jogosan beszélünk 1914 kapcsán, törésről viszont nem beszélhetünk. A közvélemény visszhangjaként eleinte a kabarétársulatok is kiálltak a háború céljai mellett, később fokozatosan változott az általános attitűd, egészen a nyílt háborúellenességig, amelynek gyakran adtak hangot az Apolló, az Intim vagy a Bárdos Artúr vezette Modern Színpad Kabaré előadásai.

A háború lezárását követő történelmi helyzet még kevésbé kedvezett a műfajnak. 1918 ősze és 1920 nyara között egymást követték a hatalmi átrendeződések, amelyek véráldozattal, gazdasági és kulturális veszteséggel is együtt jártak: a Monarchia szétesése, az őszirózsás forradalom, majd a Tanácsköztársaság hónapjai, Horthy Miklós hatalomátvétele, bal- és jobboldali tisztogatások, végül a Magyarországot harmadára zsugorító trianoni békeszerződés. Mindezek lenyomatát megtalálhatjuk a korabeli kabarédalokban és -jelenetekben is, de – bár voltak köztük kiemelkedő alkotások – a korábbi évekhez viszonyítva, az előadások összességében kevésbé tudták megszólítani a közönséget. A kabarét, amely korábban a hétköznapi furcsaságainak és a békeidők politikai visszasságainak állított görbe tükröt, a háború, a forradalom, a vörös- és a fehérterror véres komolysága megbénította: sem a tiltakozás,

⁵³³ Szép Ernő, „Előszó”, Balassa Emil, Emőd Tamás (szerk.), *A magyar kabaré tízéves antológiája*, Dick Manó kiadása, Budapest, 1918., 7.

sem az azonosulás nem összeegyeztethető műfaji sajátosságaival, semlegesnek pedig nem lehetett maradni ezekben az években, amikor a nyilvános kívülállás is állásfoglalásként értelmeződhetett. Ennek alapján nem véletlen, hogy 1919 végéig a Budapesten működő hat kabaréból három megszűnt.⁵³⁴

Az 1920-as évek konszolidációja újra teret adott a semlegességnek és – a korábbiaknál korlátozottabb mértékben – az állásfoglalásnak is. Az erősödő politikai cenzúra meghatározta a kabaré alaptónusát: a korábbi évekre jellemző nyílt szókimondásra egyre kevésbé volt lehetőség. A *Világ* tudósítójának összefoglalása szerint: „A műsorok szigorú rendőri cenzúrának vannak alávetve és több ízben megtörtént már, hogy egy-egy kuplét, tréfát vagy konferanszot a hatóság annak politikai vagy társadalmi vonatkozásai miatt betiltott.” Az idézett cikk Nagy Endre Pódium Kabaréjának betiltása alkalmából íródott, de – a szerző információi szerint –: „A rendőrség felsőbb utasításra a pincehelyiségekben működő kabarék játszási engedélyét tűzrendészeti szempontokból felül fogja vizsgálni.”⁵³⁵

A fenyegetettség okán a politikáról a hétköznapokra tevődött át a hangsúly a kabarépódiumokon, ami viszont változatlan maradt: a szerzők névsorában továbbra is megtalálhatjuk a kor kiemelkedő íróit, köztük Karinthy Frigyest, Móricz Zsigmondot, Rejtő Jenőt, Somlyó Zoltánt és Szép Ernőt. Mellettük megjelentek a „professzionális kabarészerzők” is, vagyis azok, akiknek munkássága a kabaréban teljesedett ki, azon kívül viszont nem hagytak hátra jelentős szépirodalmi életművet. Ebbe a körbe sorolhatjuk – mások mellett – Nóti Károlyt, Szenes Bélát és Vadnay Lászlót.

A korszak legjelentősebb kabarészínháza a Terézkörúti Színpad volt, amely 1923 decemberétől 1939 januárjáig működött a Teréz körút 46. szám alatt. Roboz Aladár tulajdonos a kabaré igazgatásával Salamon Bélát, művészeti vezetésével Nagy Endrét bízta meg. A főrendező Herczeg Jenő, a zenei vezető Lányi Viktor lett. Ebben a felállásban hat évig működött az intézmény: Nagy Endre, aki a háború előtti intellektuális vonalat vitte volna tovább, 1929-ben szakított a harsányabb stílust képviselő Salamonnal. Nagy Endrét követően Kellér Dezső, Békeffi László, Kőváry Gyula, illetve – beugróként – Karinthy Frigyes konferálta az előadásokat.

Ezen a színpadon mutatkozott be a magyar kabarétörténet legismertebb, a nagyvárosi kispolgárságot prototipikusan megjelenítő párosa: Hacsek és Sajó. Vadnay László két, egymástól nagyban különböző figurát helyezett egymás mellé: Hacsek, a kávéházi törzsvendég mindent jobban tud beszélgetőpartnerénél, a tájékozatlan, nehéz felfogású Sajónál. A

⁵³⁴ Bános Tibor, *A pesti kabaré 100 éve*, Vince, Budapest, 2008, 74.

⁵³⁵ „Megvonták a Nagy Endre kabaré játszási engedélyét”, *Világ*, 1922. december 2., 5.

jelenetekben akció helyett jellemzően a dikcióra, a nyelv többrétegűségére és a percepció ebből adódó zavarára esik a hangsúly. A felek folyamatosan elbeszélnek egymás mellett, dialógusaikban különválnak a szó szerinti jelentés és az átvitt értelem, a komikum forrása ezáltal a félreértések szülte kétértelműség. A párost 1929 decemberében ismerhette meg a közönség, az első jelenet címe: *Mit nyerünk Hágában?* Hacseket Komlós Vilmos, Sajót Herczeg Jenő alakította. Vadnay sorra írta az újabb és újabb dialógusokat, később – mások mellett – Király Dezső, Nádas László, Nóti Károly, Peterdi Pál és Trunkó Barnabás is gazdagította a Hacsek–Sajó-szövegkorpuszt, a szerepeket pedig Kibédi Ervin és Hlatky László, Agárdy Gábor és Kállai Ferenc, Koltai Róbert és Benedek Miklós, Kern András és Verebes István, Beregi Péter és Sas József is magukra öltötték.

A Terézkörúti Színpad utolsó, rendes előadását 1938. május 17-én tartották. Ezután már csak – ahogy a Tarka Színpad esetében is történt – alkalmanként egy-egy produkció került színre. De nemcsak ez az egy kabaré lett a fokozódó cenzúra, a humort elnyomó pátosz, a zsidótörvények és végül az újabb világháború áldozata. A Pódium Írók Kabaréja volt az utolsó, a körülményekhez képest szabadon működő pesti kabaré, amíg vezetőjét, Békeffi Lászlót 1942-ben a Színművészeti Kamara el nem tiltotta a színpadtól. Az utolsó előadást április 8-án tartották. Egy évvel később Békeffit Sopronkőhidára, onnan pedig a dachau koncentrációs táborba hurcolták. A vészkorszakot túlélte, de Magyarországra már nem tért vissza: 1962-ben halt meg, Zürichben.⁵³⁶ 1942 után mindössze egy kabaré működött Budapesten: a Kamara Varieté, de 1943-tól ez is már csak művészeti szempontból jelentéktelen, politikamentes varietéműsorokat mutatott be. Az utolsót 1944. március 1-jén. Tizennyolc nappal később a német csapatok megszállták Magyarországot... 1945 márciusáig nem volt (nem is lehetett) több kabaréműsor Budapesten.

A front elvonulása után, a romos fővárosban elsőként Pódium Kabaré néven nyílt kabarészínház Békeffi Gábor és Pethes Sándor vezetésével, 1945. március 27-én. A műsor címe üzenetértékű: *Szajkosár nélkül*. Ezt azt estet újabb előadások, a Pódiumot pedig újonnan nyíló kabarészínpadok követték, egészen a kommunista hatalomátvételig. A diktatúra légköre ellentétes volt a kabaré alapvető szellemiségével. Kozma György véleménye szerint a kabarénak két lényeges érzelmi alapállása létezik: a gúny és a humor. „A kettő között az a különbség, hogy mindenben lehet humorizálni, anélkül, hogy ez önmagában értékelné a humor szemszögéből nézett tárgyat, a gúny viszont mindig értékkel is, mindig lekicsinylő.”⁵³⁷ A hatalom a gúnyt várta el a kulturális és szórakoztató élet képviselőitől – természetesen csak a

⁵³⁶ Kaposy Miklós (szerk.), *Humorlexikon*, Budapest, Tarsoly, 2001, 31.

⁵³⁷ Kozma György, *A pesti kabaré*, Művelődéskutató Intézet, Budapest, 1984, 23.

látható vagy láthatatlan ellenség irányában. Az általánosabb érvényű humortól már elzárkózott. „A humor – ha nem is mindig kifejezetten tekintély-ellenes – az »egészet« láttatja – s ebben a tekintély is bennefoglaltatik, tehát a humor ellensége a tekintélyelvű korok urainak.”⁵³⁸ Ezt igazolja a *Színház és Filmművészet* cikke is, benne ilyen sorokkal:

„Egyetlen drámai műfaj sincs, amely oly terhes, ocsmány »örökséggel« küszködne, mint a humoros jelenetek, tréfák, a kabaré, amely hosszú évekig a legszűkebb nagypolgári rétegek »házi« műfaja, »csemegéje« volt, s a tömegek legfeljebb a kabarékban használatos »pesti« nyelvferdítésekkel, a cinizmus világszemléletének argot-jával, a »sodródással« és az ehhez hasonlókkal ismerkedhettek meg általa.”⁵³⁹

Ehhez képest Gádor Béla, a Ludas Matyi Kabaré vezetőjének megítélése szerint: „A mai kabaré mindvégig mulatságos formában gyakorol kritikát és önkritikát a társadalmi ferdeségek, a bürokrácia túlzásai és más effajta kinövések felett, ugyanakkor pedig harcol a demokrácia célkitűzése érdekében.”⁵⁴⁰ Vagyis a párt irányvonalát képviseli. A hatalmat támogató, vagy úgy is mondhatjuk: kormánypárti kabaré azonban csak oximoronként értelmezhető fogalom, még ha a gyakorlatban létezik is.

Az államosítások idején a legtöbb kabarépódium megszűnt. A pártvezetés azonban belátta, hogy a társadalomnak szüksége van a nehézségeket oldó derűre: olyan humorra, amely nem jelent veszélyt a szocialista rendre. Ennek szellemében nyit meg 1951-ben a következő évtizedek legfontosabb, kabarét is rendszeresen műsorra tűző színháza, a Vidám Színpad. Az első igazgató Békés István volt, a konferanszié szerepkörét Kellér Dezső töltötte be, a társulat alapító tagjai közé tartozott még Feleki Kamill, Herczeg Jenő, Kabos László, Komlós Vilmos, Mezei Mária, Salamon Béla és Turay Ida is. Az első, 1951. szeptember 12-ei előadás szerzői között megtalálhatjuk az új generáció meghatározó dalszerzőit: Fényes Szabolcsot és Szenes Ivánt, de – a folytonosság jelzéséül – Heltai Jenő *Katonakönyvtár* című darabját is bemutatták. A következő évtizedekben a Vidám Színpad lett a pesti kabaré központi bemutatóhelyszíne és szellemi műhelye. Egész estés vígjátékok mellett igényes kabaré-előadásokat láthatott a közönség, kortárs és (esetenként) klasszikus szerzők műveit feldolgozva, professzionális színészek és rendezők részvételével. Érdemi kritikának nem volt helye, de a hatalom szócsövének sem tekinthetjük a Vidám Színpadot. Működésének célja és értelme az

⁵³⁸ *Uo.*, 24.

⁵³⁹ *Színház és Filmművészet*, 1951/8., 249.

⁵⁴⁰ „Ascher Oszkár és Gádor Béla a mai kabaré feladatairól”, *Pesti Műsor*, 1948/47, 9.

elnevezésében rejlett: vidámságot akart terjeszteni a mindennapokban – és ez általában sikerült is.

A Vidám Színpaddal ellentétben, a Mikroszkóp Színpad szándékoltan politikai kabaréként jött létre a gyakran Pesti Broadway-nek is nevezett Nagymező utcában. Elnevezése méretéből fakadt: mindössze 180 fő fért el a nézőtéren. Alapítója (és egyben első konferansziéja) Komlós János, a *Népszabadság* kulturális rovatvezetője volt, aki a színpadi újságírás kabaré-hagyományának folytatására vállalkozott a napi aktualitások, a közélet fonákságainak szókimondó feldolgozásával, de a szocializmus elvi és hatalmi kereteit nem támadva. Drámafeldolgozások (köztük szovjet írók művei) is színpadra kerültek, és új, a magyar kabarétörténetben addig nélkülözött elemként film- és diavetítés, árny- és bábjáték is része volt az előadásoknak – a hagyományos bohózatok és kuplék mellett.⁵⁴¹ Bemutató estjére 1967. október 13-án került sor. A szerzői névsorban – mások mellett – Görgey Gábor, Örkény István és Váci Mihály nevével is találkozhatunk, Vujcsics Tihamér és Garai Gábor pedig a pol-beat műfaját hozták be – szintén újdonságként – a pesti kabaréba. Az első pol-beat fesztiválra nem sokkal korábban, 1967 nyarán került sor a Magyar Kommunista Ifjúsági Szövetség szervezésében. A dalversennyel a pártvezetés elsődleges célja az volt, hogy magához szelídítse a lázadó hajlamú beatzenét, és azokat az előadókat népszerűsítse, akik (több esetben külső kényszer, vagyis szereplési lehetőség hatására) hajlandóak voltak ilyenformán együttműködni vele.⁵⁴² A rendezvény ideologikussága rokonítható volt a Mikroszkóp Színpad irányvonalával, amely végül tarthatatlannal bizonyult. A pol-beat fesztivál a második kísérlet után megszűnt, a Mikroszkóp Színpad pedig fokozatosan elveszítette az életét. Révész Sándor összegzése szerint:

„Komlós azzal indult neki a kabarécsinálásnak, hogy a butasággal szemben mindent tisztázni kell és meg kell világítani.

Komlós kabaréja végül arról szólt, hogy egyáltalán nem kell mindent tisztázni és levezetni, s éppoly természetes csúszott ki a teoretikus tudatosságából, mint maga a rendszer. A Mikroszkóp a kispolgáriság rehabilitációjáért folytatott harc kitüntetett helyszíne lett. A rendszerhű kabaré csak kispolgári lehetett, s ha politikailag rendszerhű akart lenni, akkor teoretikusan rendszerellenessé kellett válnia. A Mikroszkóp ugyanabban a dialektikában bontotta le a rendszert, mint az önmagát.”⁵⁴³

⁵⁴¹ Kaposy (szerk.), *I. m.*, 367-368.

⁵⁴² Véghelyi Balázs, *Zene nélkül. Fejezetek a magyar dalszövegírás történetéből*, Üveghegy, Százhalombatta, 2017, 78.

⁵⁴³ Révész Sándor, „Mi, a Komlós és az elefántok völgye”, *Mozgó Világ*, 1994/4., 135.

A későbbiek során a színház tagjai közé tartozott – mások mellett – Gera Zoltán, Gordon Zsuzsa, Harkányi Endre, Hofi Géza, és az utolsó időszakot meghatározó Sas József, illetve Verebes István. A Mikroszkóp Színpad 2012-ig működött.

Alpár Ágnes külön figyelmet fordít azokra a kabaréestekre, amelyek alkalmilag kerültek színre alapvetően más rendeltetésű színházakban és előadóterekben, „valódi drámai színészekkel.”⁵⁴⁴ A Magyar Színház, a Fővárosi Operettszínház, a Vígszínház, az Erkel Színház, a Zeneakadémia, a Thália Színház és az Irodalmi Színpad is helyet adott kabaréesteknek. Ezeken régi számok és alkalomra készült szerzemények egyaránt szerepelhettek.

Ennél is jelentősebb fejlemény az a mediális váltás, amely a televízió elterjedése révén valósult meg. A Rádiókabaré már 1925 óta működött, mégsem jelentett éles változást, nem adhatta ugyanis a jelenlét illúzióját a látványon kívül rekedt hallgatónak. Hozzájárult viszont ahhoz, amit végül a televízió teljesített be: az egykor kamaraműfajként létrejött kabaré tömegműfajjá válásához. A hivatalosan 1957. május 1-jétől sugárzó Magyar Televízió már az első adásév szilveszterén is kabaréval búcsúztatta az óévet. A *Magyar Nemzet* így számolt be erről:

„A riportfilm után a Tele humor, Tele dal, Tele tánc című szilveszteri kabaréműsor következett, amelyet a MOM művelődési házából sugároztak. A magyar színpadok kiváló mulattatói vonultak fel és a műsorban több kitűnő szám akadt. A konferálók közül jól érvényesült Gádor Béla fanyar humora, Kellér Dezső pedig a televízión keresztül is könnyedén, közvetlenül beszélt. Ügyesen élt a kínálkozó új lehetőséggel is. (Gondolunk itt fül-monológjára és profil-játékára.) A gyors egymásutánban pergő számok közül tetszett Lajtai Lajos, aki régi slágereit énekelte, mulatságos volt Kazal László, káprázatosan ügyes Rodolfo bűvész, nagyon kedves Rátonyi Róbert és Feleki Kamill, nem tévesztett hatást az új környezetben sem a Hacsek–Sajó kettős, az énekszámok közül pedig a Záray Márta–Vámosi János duett érvényesült a legjobban. Legjobb számnak az öt karikaturista: Gerő, Sándor, Pusztai, Szűr Szabó és Mészáros versenye bizonyult: a televízió közönsége sokat derült az öt rajzoló újszerű, boszorkányosan ügyes, gyors produkcióján és rajzaik gazdag ötletességén.

⁵⁴⁴ Alpár Ágnes, *A fővárosi kabarék műsora 1945–1980*, Magyar Színházi Intézet, Budapest, 1981, 133.

A jó számok ellenére az első nagy televíziós kabarét bizonyos egyhangúság jellemezte. A rendezők megközelítően sem tudták azt adni, amit ilyen műsorban adni lehet. A szereplők jöttek-mentek, mint valami hagyományos esztrádműsoron, s nem vették figyelembe, hogy ez nem színpad és nem rádió, hanem televízió.”⁵⁴⁵

A cikkíró is rátapint a színházi előadások és a televíziós műsorok jellegének, térhasználatának, befogadói attitűdjének különbségeire: a két- és a háromdimenziós érzékelés, a tér- és az időélmény óhatatlan eltéréseire, ami új formai megoldásokat kívánt. A televízióban nem múlt el szilveszter kabaré nélkül, idővel pedig megjelentek az alkalomhoz nem kötött, rendszeres kabaréműsorok is. Ezek közül a leghosszabb ideig, 1981-től 2004-ig a *Szeszélyes évszakok* volt műsoron. A konferanszié hagyományos szerepkörét a műsorvezető, Antal Imre vette át, aki viccekkel, humoros megjegyzésekkel, frappáns átkötésekkel választotta el egymástól a bohózat-bejátszásokat, egyúttal pedig riporterként is funkcionált, amikor a stúdióba vendégek érkeztek.

Kisebb-nagyobb változtatásokkal, ez a forma vált általánossá a televízióra szerkesztett kabaréműsorokban. Az internet megjelenése inkább csak új platformot jelent, a befogadói viszony alapvetően nem változott a televíziós adásokhoz képest.

Ahogy ebből a vázlatos összefoglalásból is kiolvasható, a kabaré túlélte a 20. század háborúit, diktatúráit és felemás demokráciáit, mindig az adott társadalmi környezethez igazodva, egyúttal arra reflektálva – változó mértékben szabadon vagy irányítottan. Minőségi csúcspontját a múlt század első két évtizedében érte el, de minden nagyobb, jellemzően a történelmi fordulók által határolt korszakához tudunk emlékezetes, maradandó értékű produciókat kötni. Aktuális helyzetének értékelése, jövőjének prognosztizálása már nem lehet tárgya egy dokumentumokon alapuló, objektivitásra törekvő munkának.

⁵⁴⁵ „Szilveszter a televízióban”, *Magyar Nemzet*, 1958. január 3., 7.

ÖSSZEGZÉS

A bevezetőben négy alapkérdést fogalmaztam meg, elsősorban ezekre kerestem a választ a kutatómunka és a vele párhuzamosan végzett szövegalkotó tevékenység során. Összegzésként, a feltárt és értelmezett dokumentumok, valamint saját következtetéseim alapján ezekre próbálok választ adni.

Az első kérdés: mi a jelentősége a pesti kabarének a magyar művelődéstörténetben?

A pesti kabaré legfőbb eredménye, hogy művészi igénnyel alapozta meg a magyar nyelvű populáris kultúrát és a belőle kifejlődő szórakoztatóipart. Szervesen összekapcsolódott benne a szórakoztató, az esztétikai és a társadalomkritikai funkció. A szórakoztató forma hozzájárult a mélyebb tartalom és a művészi eszköztár szélesebb körű érvényesüléséhez, a művészet pedig új témákkal és formákkal gazdagodott a szórakoztatás belső szándékának és a befogadó közeg külső elvárásainak köszönhetően. A művészi igény mellett a magyarnyelvűséget is hangsúlyoznunk kell, mivel a kabaré hazai előzményei, a műsoros kávéházak és az orfeumok többnyire német nyelvű műsorokat adtak. Más európai országoktól eltérően, nálunk nem volt számottevő előzménye a anyanyelvű intézményes szórakoztatásnak, ezért a pesti kabaré esetében nyelvteremtő folyamatról is beszélhetünk. Az is jelentőssé teszi a magyar kabarészínpadokat, hogy előadásaikban a kor kiemelkedő írói, költői rendszeresen szerepetek szerzőként, és nem egy esetben előadóként is. Fontos eredménye továbbá a kabarének, hogy benne teljesedett ki a magyar közéleti humor, amely szatirikus éllel mutatott rá a politikai visszasságokra és a társadalmi anomáliákra.

A második kérdés: Milyen kölcsönhatások fedezhetőek fel a kabaré és a kor társadalmi viszonyai között?

A korai pesti kabaré a magyar társadalom és a korabeli közélet görbe tükrére volt. A műsorok a napi valóságból táplálkoztak: hétköznapi anomáliák ugyanúgy visszhangra találhattak benne, mint a politika aktuális botrányai. A konferálásokban, a jelenetekben és a dalszövegekben is elhangzottak közéleti, illetve közérzeti utalások. A nyilvános élet folyamatos reflektivitását figyelhetjük meg a kabaré-előadások sorát vizsgálva. Mindez leginkább Nagy Endre tevékenységéhez köthető, aki konferansziéként, szerzőként és igazgatóként is meghatározta a korszak (és részben a későbbi időszakok) kabaréjának vezető irányát. Az ő pódiumáról írta Ady Endre, hogy „fölér egy ál-parlamenttel”, és Gábor Andor is az ő hatására fogalmazta meg szentenciózus definícióját, mely szerint a kabaré „újságírás a színpadon.” A hétköznapi anomáliáit szatirikus humorral, a politika ellentmondásait és botrányait pedig a hétköznapi

emberek nézőpontjából, pártos elfogultságtól és ellenpropagandától mentes szókimondással dolgozták fel a pesti kabaré szerzői. Az első világháború eszkalálódásáig a közéleti tárgyú dalokban és jelenetekben a komikum és a groteszk volt a meghatározó esztétikai minőség, 1914 végétől azonban a gúnyos mosoly egyre inkább keserű fintoiba fordult, még a tragikum is gyakran megjelent a kabarészínpadon. A vizsgált korszakban a hatás kétirányú volt: nemcsak a társadalom hatott a kabaréra, hanem a kabaré is a társadalomra. A dalok egy része a színpadon kívül is önálló életre kelt, vagyis: slágerré lett, a jelenetek és konferanzok emlékezetes szófordulatai, mondatai pedig a közbeszéd részévé váltak. A kabaré elsődleges közönségét ebben az időszakban a polgárság rétegei tették ki, de olykor a nemesség is képviseltette magát, ritkábban pedig – Nagy Endre emlékei szerint – az „agrársizmákat, sőt munkászubonyokat is megmozgatta.” Ez elsősorban az előadások közéleti jellegből adódhatott.

A harmadik kérdés: Milyen szerepet játszott a kabaré a korszak jelentős alkotóinak munkásságában?

Már az első, rövidéletű kabarépódiumon, a Tarka Színpadon is színpadra kerültek a kor ismert és tehetséges íróinak művei. A legjelentősebbek: Gárdonyi Géza, Heltai Jenő, Herczeg Ferenc, Molnár Ferenc és Nagy Endre. Közülük Heltai, Molnár és Nagy rendszeres szerzője maradt, és szervezője is lett az évekkel később kiteljesedő pesti kabarénak. 1907-től, a Fővárosi Cabaret Bonbonnière megnyitásától – mások mellett – Bródy Sándor, Gábor Andor, Somlyó Zoltán és Szép Ernő műveit is láthatta-hallhatta a kabaré közönsége. Az 1908-ban indult Modern Színpad Nagy Endre Kabaréja már a *Nyugat* legjelentősebb szerzőinek is teret adott: Ady Endre, Babits Mihály, Karinthy Frigyes, Kosztolányi Dezső és Móricz Zsigmond is írt kabaré-előadásra szánt dalszövegeket vagy rövidebb-hosszabb jeleneteket. Az irodalomtörténeti távlatból kiemelkedő és korszakos alkotók között voltak pályakezdők, akiket, mint Babits Mihályt, még nem ismert a szélesebb olvasóközönség, amikor a kabaré szerzői lettek, mások, mint Ady Endre, már közismert alkotónak számítottak ekkor. Aktivitásuk is eltérő volt: míg Heltai Jenő és Szép Ernő több kabarénak is rendszeres szerzője volt, addig Kosztolányi és Móricz neve ritkán került a színlapokra. Motivációjukban is voltak eltérések, illetve hangsúlyeltolódások. Ha eltérő mértékben is, de, vélhetően, mindannyiuk számára fontos volt az anyagi szempont, vagyis a kabarészínházak viszonylag magas honoráriumai, sokan viszont „ügyként” is tekintettek a kabaréra, eleinte a magyar nyelvű szórakoztatás igénye, később a művészet népszerűsítése és a közélet pódiumra emelése miatt. Elhanyagolhatatlan szempont az is, hogy az írók számára új fórumot jelentett a kabaré, amely által ismertségük növekedhetett, és közvetlen, a hagyományos irodalmi estek koreográfiájánál nyíltabb visszacsatolást kaphattak műveik befogadójától. Az

említett szerzők jelenléte komoly presztízst jelentett a kabarénak, ennek visszahatásaként pedig a szerzők számára is egyre inkább presztízserértékűvé vált a kabaréban való részvétel.

A negyedik kérdés: Hogyan működik (más szóval: hogyan hat) a kabaré?

A válasz – címszavakban: humorral, aktualitással, művészettel. A humor esszenciális jellemzője a kabarénak, amely a szórakoztató funkció teljesülésének eszköze és feltétele. Az aktualitással a közönség közvetlen érintettségére apelláltak, ezáltal fokozott figyelmére is számíthattak a kabarészínházak. A művészet integrálása az intézmény presztízisének növekedését eredményezte, megnyerve a magasan kvalifikált, igényes vendégek rokonszenvét. A művészet terjesztése emellett belső igény is lehetett a kabarévezetők részéről, akik többnyire maguk is jelentős alkotó- vagy előadóművészek, de mindenképpen elkötelezett művészetpártolók voltak. A kabaré tehát – mindezeket egységbe foglalva – a pillanat szórakoztató művészeteként hatott a századelő közönségére.

A fenti válaszok a dolgozatban részletesen tárgyalt másfél évtized pesti kabaréjára vonatkoznak. A műfaj a következő évtizedek folyamán jelentős változáson ment át, ami esetenként már más kérdéseket és más válaszokat is kívánna.

FELHASZNÁLT IRODALOM

KÖNYVEK

- A magyar Szent Korona országainak 1900. évi népszámlálása. Harmadik rész. A népesség részletes leírása*, Magyar Királyi Központi Statisztikai Hivatal, Budapest, 1907.
- Ady Endre, *Az Illés szekerén*, Pallas, Budapest, 1908.
- Ady Endre, *Szeretném, ha szeretnének*, Nyugat, Budapest, 1910.
- Ady Endre, *Új versek*, Pallas, Budapest, 1906.
- Ady Endre, *Vér és arany*, Budapest, Franklin-Társulat, 1908.
- Ady Lajos, *Ady Endre*, Amicus, Budapest, 1923.
- Alpár Ágnes, *A fővárosi kabarék műsora 1901–1944*, Magyar Színházi Intézet, Budapest, 1979.
- Alpár Ágnes, *A fővárosi kabarék műsora 1945–1980*, Magyar Színházi Intézet, Budapest, 1981.
- Alpár Ágnes, *A Városligeti Színkör, 1889-1934*, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest, 1991.
- Arisztotelész, *Poétika*, Kossuth, Budapest, 1963. (Fordította: Sarkady János.)
- Balassa Emil, Emőd Tamás (szerk.), *A magyar kabaré tízéves antológiája*, Dick Manó kiadása, Budapest, 1918.
- Bános Tibor, *A pesti kabaré 100 éve*, Vince, Budapest, 2008.
- Bános Tibor, *Nagy Endre*, Atheneum 2000, Budapest, 2000.
- Bárczi Géza, Országgh László (főszerk.), *A magyar nyelv értelmező szótára*, Akadémiai, Budapest, 1979.
- Benczik Vilmos, *Jel, hang, írás. Adalékok a nyelv medialitásának kérdéséhez*, Trezor, Budapest, 2006.
- Bergson, Henri, *A nevetés*, Gondolat, Budapest, 1971. (Fordította Szávai Nándor.)
- Boros Géza, „*Folik, vagy nem folik?*” *Egy kupléénekes emlékei*, Budapest, 1942.
- Budapesti Czim- és Lakásjegyzék*, Franklin-Társulat, Budapest, 1909.
- Csapó Katalin, Karner Katalin, *Budapest az egyesítéktől az 1930-as évekig*, Útmutató, Budapest, 1999.
- Csontos János, Lukovich Tamás (szerk.), *Urbanisztika 2000*, Akadémiai, Budapest, 1999.
- Eröss László, *A pesti vicc*, Gondolat, Budapest, 1982.
- Fáber András, *A chanson bölcsője: a francia chanson*, Népművelési Intézet, Budapest, 1984.
- Ferenczi Sándor, *Lelki problémák a pszichoanalízis tükrében*, Magvető, Budapest, 1982.

- Flórián László, Vajda János, *Reinitz Béla*, Zeneműkiadó, Budapest, 1978.
- Freud, Sigmund, *Esszék*, Gondolat, Budapest, 1982. (Fordította Bart István.)
- Gábor Andor, *Jaj, a feleségem! és egyéb jelenetek*, Dick Manó kiadása, Budapest, 1912.
- Gábor Andor, Szirmai Albert, *Fehér kabarédalok*, Bárd, Budapest, 1911.
- Gárdonyi Géza, *Április*, Magyar Jövő, Budapest, 1924.
- Gyáni Gábor, *Az utca és a szalon. Társadalmi térhasználat Budapesten, 1870–1940*, Új Mandátum, Budapest, 1998
- Gyárfás Dezső, *Orfeum. Egy színész élete*, Kultura, Budapest, 1920.
- Hegedüs Géza, *A magyar irodalom arcképcsarnoka*, Trezor, Budapest, 1992.
- Heltai Jenő, *Száztíz év*, Papyrusz Book, Budapest, 2002.
- Hervay Frigyes (szerk.), *Magyar kabaret*, Kner, Gyoma, 1910.
- Hervay Frigyes (szerk.), *Magyar kabaret. Második kötet*, Kner, Gyoma, 1912.
- Horváth Iván, *Balassi költészete történeti poétikai megközelítésben*, Akadémiai, Budapest, 1982.
- Kalina, Ján L., *A kabaré világa*, Gondolat, Budapest, 1968. (Fordította Horváth Ferenc.)
- Kaposy Miklós (szerk.), *Humorlexikon*, Budapest, Tarsoly, 2001.
- Karinthy Frigyes, *Így irtok ti*, Atheneum, Budapest, 1912.
- Keller Dezső, *Kedves Közönség*, Szépirodalmi, Budapest, 1957.
- Király István, *Ady Endre*, Magvető, Budapest, 1972.
- Kodály Zoltán, *Kis emberek dalai*, Zeneműkiadó, Budapest, 1962.
- Kollányi Boldizsár (szerk.), *A Holnap új versei*, Deutsch Zsigmond és Társa, Budapest, 1909.
- Kozma György, *A pesti kabaré*, Művelődéskutató Intézet, Budapest, 1984.
- Körner András, *Költők a kabaréban. Pesti kabarédalok a 20. század elején*, Corvina, Budapest, 2019.
- Lukacs, John, *Budapest 1900: A város és kultúrája*, Európa, Budapest, 2018. (Fordította Mészáros Klára.)
- McLuhan, Marshall, *Médiamasszász*, Typotex, Budapest, 2012. (Fordította: Kiss Barnabás.)
- Molnár Gál Péter, *A pesti mulatók*, Helikon, Budapest, 2001.
- Móricz Zsigmond, *Asszonyokkal nem lehet vitázni*, Szépmíves, Budapest, 2017.
- Nagy Endre, *A kabaré regénye*, Nyugat, Budapest, 1935.
- Nemes Sándor, *Gyakorlati nyomozás*, Griff, Budapest, 1943.
- Nemeskürty István, *A képpé varázsolt idő. A magyar film története és helye az egyetemes kultúrában, párhuzamos kitekintéssel a világ filmművészetére*, Magvető, Budapest, 1983.
- Olay Csaba, Weiss János (szerk.), *A művészettől a tömegkultúráig*, L'Harmattan, Könyvpont,

- Budapest, 2014.
- Ong, Walter J., *Szóbeliség és írásbeliség*, Alkalmazott Kommunikációtudományi Intézet – Gondolat, Budapest, 2010. (Fordította Kozák Dániel.)
- Palóczy Lipót, *Ezredéves kiállítási kalauz*, Budapest, 1896.
- Proust, Marcel, *Az eltűnt idő nyomában*, Európa, Budapest, 1961. (Fordította Gyergyai Albert.)
- Rába György, *Babits Mihály*, Gondolat, Budapest, 1983.
- Sáli Erika, Tóth Máté (szerk.), *Babits Mihály levelezése 1909–1911*, Akadémiai, 2005.
- Sárközi Mátyás, *A Király utcán végestelen-végig*, Kortárs, Budapest, 2006.
- Schöpflin Aladár (szerk.), *Színművészeti Lexikon*, Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézete, Budapest, 1929
- Sebes Gábor, *Egy évszázad visszaköszön. Mit üzennek az egykori számológépek, számlák, levelek, képeslapok? 1840–1940*, Üveghegy, Százhalombatta, 2022.
- Szabad György, *A parlamentáris kormányzati rendszer megteremtése, védelmezése és kockázata Magyarországon (1848–1967)*, MTA, Budapest, 2000.
- Szalay Károly, *Komikum, satíra, humor*, Kossuth, Budapest, 1983.
- Székely György (főszerk.), *Magyar Színházművészeti Lexikon*, Akadémiai, Budapest, 1994.
- Székely György (főszerk.), *Magyar színháztörténet*, Magyar Könyvklub, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest, 2001.
- Szép Ernő, *Add a kezed*, Szépirodalmi, Budapest, 1958.
- Szép Ernő, *Kabaret-dalok*, Schenkl, Budapest, 1909.
- Szép Ernő, *Úrinóta. Ötven bánatos és jókedvű chanson*, Rózsavölgyi, Budapest, 1940.
- Szerb Antal, *Magyar irodalomtörténet*, Révai, Budapest, 1935.
- Szirmai Albert, Heltai Jenő, Molnár Ferenc, *A ferenccvárosi angyal*, Lampel, Budapest, 1912.
- Tarján Vilmos, *Pesti éjszaka*, Budapest, 1940.
- Telegdi Zsigmond, Szépe György (szerk.), *Általános nyelvészeti tanulmányok X.*, Akadémiai, Budapest, 1974
- Vas Gábor (szerk.), *Szalonspicc. Magyar orfeum- és kabarédalok*, Zeneműkiadó, Budapest, 1982.
- Véghelyi Balázs, *Zene nélkül. Fejezetek a magyar dalszövegírás történetéből*, Üveghegy, Százhalombatta, 2017.
- Vidor Ferike, *Kezitsókolom!*, Budapest, 1941.
- Viharos [Gerő Ödön], *Az én fővárosom*, Révai testvérek kiadása, Budapest, 1891.
- Vitályos László (szerk.), *Ady Endre levelezése I. 1896-1907*, Argumentum, Budapest, 1998.
- Vitányi Iván, *A „könnyű műfaj”*, Kossuth, Budapest, 1965.

PERIODIKÁK

A Hét

Alföld

Az Est

Az Ujság

Az Üstökös

Budapest

Budapesti Hírlap

Budapesti Napló

Budapesti Negyed

Délmagyarország

Esti Kurir

Ezredvég

Filmvilág

Fővárosi Lapok

Friss Ujság

Hazánk

História

Irodalmi Újság

Irodalomtörténet

Jövő

Kecskemét

Kecskeméti Friss Ujság

Kellék

Korunk

Magyar Géniusz

Magyar Nemzet

Magyar Szemle

Miskolczi Napló

Mohács

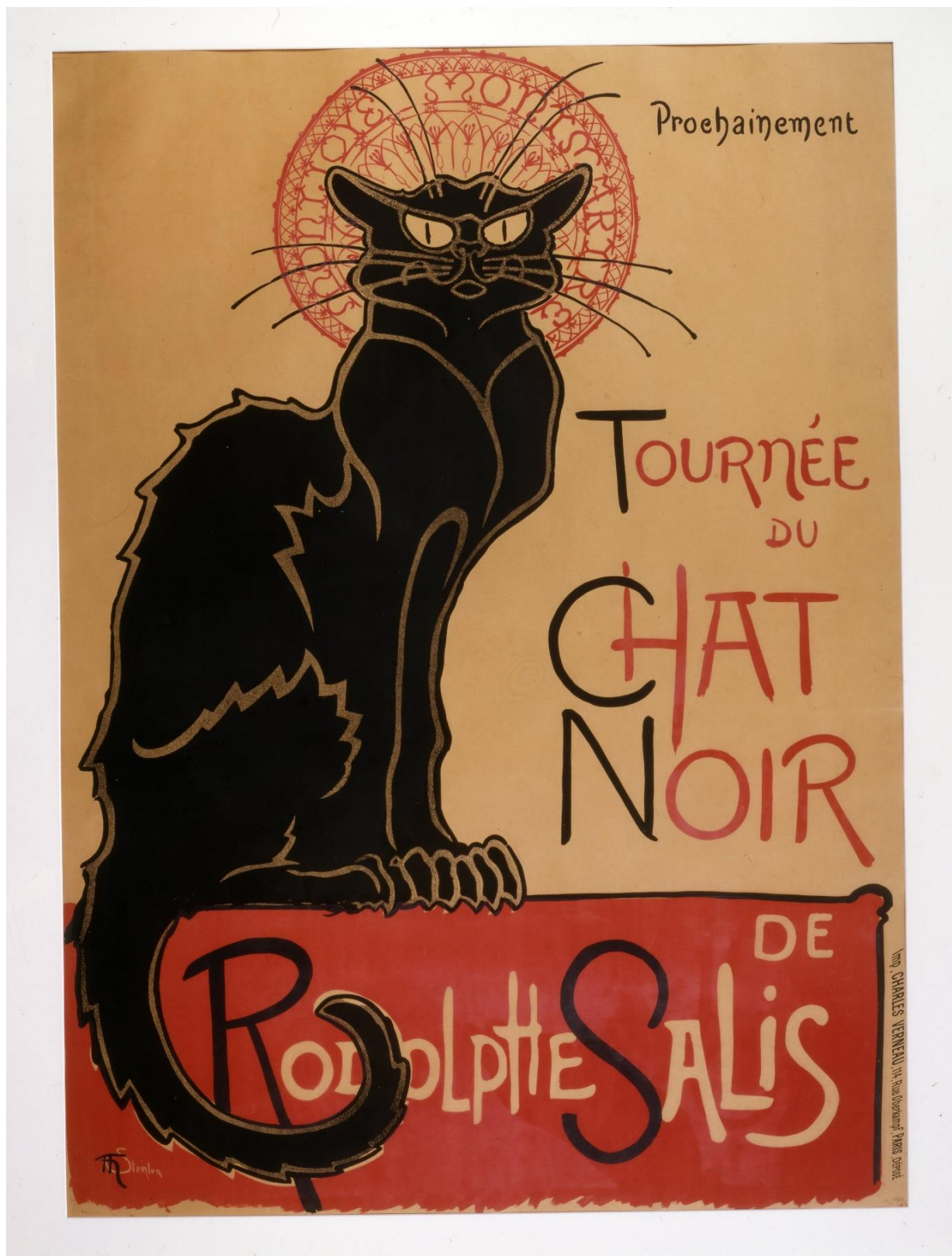
Mozgó Világ

Nagyváradai Napló

Népszabadság

Népszava
Nyugat
Ország-Világ
Országos Ellenőr
Pécsi Napló
Pécsi Ujlap
Pesti Futár
Pesti Hírlap
Pesti Műsor
Pesti Napló
Pesti Színpad
Premier
Renaissance
Siklós és Vidéke
Somogyvármegye
Soproni Napló
Századvég
Székely Ellenzék
Székely Lapok
Székely Napló
Székely Nép
Székesfehérvár és Vidéke
Színház
Színház- és Filmművészet
Színházi Élet
Színházi Hét
Tolnai Világlapja
Történelmi Szemle
Vásárhely és Vidéke
Vásárhelyi Reggeli Ujság
Világ
Világszínház
Zenelap

KÉPMELLÉKLET



1. ábra: A Chat Noir plakátja. Alkotó: Théophile Steinlen.



2. ábra: A Le Mirliton plakátja. Alkotó: Henri de Toulouse-Lautrec.



3. ábra: A Tarka Színpad plakátja. Alkotó: Linek Lajos.

1887 márc. 26-án születtem Baktsegyarmaton.
 Keresk. Akadémiai érettségim is Feneisból is
 kezdtem szakos képzésem van. Először
 a bűnügyesületi ismételt is és rövid praxis -
 kedés után 1906-ban megalapítottam a Tercet-
 körűdi Bouborniere kabarit. Majd Ende
~~az én felfedezésem. Attól, az én szimpáds-~~
 mon fannulla ki ~~színdarabokhoz~~ est a
 mesterséget. Bouborniere néven Magyarországon
 is alapítottam egy bűnügy-kabarit, amit fővárosi
 művi illő művészekkel és műsorokkal vezettem.

1933-ban a Fritzer László Társaság által
 rendezett Voba olimpián az anyagoss-
 gival díjazottam ki. ~~És az anyagoss-~~
~~ság,~~ silyos anyagokat vezettem; a ko-
 sszán nem volt anyag. A művészeket
 főven képzéssel egy isteni adomány: az,
 hogy fiatalul évszomban hallakomul könnyelmű-
 volnam. Ennek a jó telenkét kapott ajándék-
 nak köszönhetően mai ~~javulásomra~~
 nyomasztó nagy történet a dolog, hogy spai örökse-
 gemet (Paulai E. n. 16-ri niggemeléses
 bűnügyesület) sportemberhez illő ~~színdarabok~~
 rekordidő alatt, elmutattam. Szerettem a peraszt,
 a nőket, az éjszakát, a cigányt is szerettem
 a cigányokat kezdődni. Az igen dáriddó

Redakcióval
 Gyűjtés

84-5.7.

4. ábra: Kondor Ernő kézírásos önéletrajza (Madách Imre Városi Könyvtár Helytörténeti Gyűjteménye, Salgótarján, 84.5.7)

körben született meg bennem egy-egy zene
is név-ötlet, amit, hogy el ne feleljék, he-
venyészve papírra vettem és reggel felí-
rtam. Palermo hávéháiban az éjszaka ma-
moros hangulatából meg ki nem jönné
va, kiadlportann.

a hársurat elmulattam, a műh elhagyatva,
de maradék időből zene is név-ötlet-
meincim: a „F.C.” Jánok. 1-2-3, Neorhátka
Zöldablakos, Gerlice, Fokopvatár az ünni orál,
Eszterházy + Lám páfaim, Csilingeló-prán stb.
amikor után a Hatoszerzők körképétől szajdíját (Hagyományok) írtam.
~ Szól: mai asszálva és semmi áramok
~ Szógl: abból kezdve
~ ~~szólamok~~ szólamok, hogy valami kor ~~szólamok~~ mulatok
dátum könnyelmű grákor vallam.

fs. dalokhoz.
225 Hest 46 th. Ld.
Salabert
Gyösz
Nóta-összeállítás
Körpát Foltán
Kunucz János
Bodrogi Zsigmond
László Mátyás
Ányos Laci.

6758 3 nota

Balassagyarmat
Gyűjtemény
84-5.7.



5. ábra: A Budapesti (korábban Fővárosi) Cabaret Bonbonnière plakátja. Alkotó: Márk Lajos.

KEZDETE

9¹/₄
órákor.

TELEFON

93-16.
szám.

MODERN SZINPAD

NAGY ENDRE
CABARETJE

VI. ANDRÁSSY-UT 69. SZÁM.

≡ MINDEN ESTE: ≡
A MEGNYITÓ ELŐADÁS MŰSORA

Fellépnek: CONFERENCIER: NAGY ENDRE



MEDGYASZAY VILMA

FERENCZY KÁROLY, SZIRMAI ALBERT

Fábián Kornélia, Szécsi Magda, Balogh Böske, Szász Ilona,
Sajó Géza, Huszár Károly, Bársony István, Máhr Nándor.

20 UJ CABARET-SZÁM.

Az óda-pályázat.
(Színpadi tréfa.)

Az új költő.
(Színpadi tréfa.)

Gründolás Pesten.
(Színpadi tréfa.)

A szalonkocsiban.
(Politikai szatíra.)



A REVÜ



(A múlt év története.) — (A Deutsches Theater Pesten. — Balogh Tuta. — Nők a tárgyaláson.
A Fidibusz olvasója. — A Flóra. — Apponyi vizitel. Cabaret vallás-etikai alapon. — A garderober-király.)

A közönség kényelme érdekében a hölgyek kéretnek a nézőtérre kalap nélkül megjelenni. — Ugyancsak a közönség kényelme érdekében az előadás alatt az ételek kiszolgálása szünetel. — Vacsora 8 órától.

JEGYEK Páholy 35 korona. Zenekari ülés 7 korona. I. r. zsöllye 6 korona. II. r. zsöllye 4 korona. I. r. körszék 6 korona. II. r. körszék 3 korona.
KAPHATÓK: BÁRD-nál, Kossuth Lajos-u. 4. ZIPSER és KÖNIG-nél, Andrassy-út 4. KONTINÉ-nál, Andrassy-út 29. SERÉNYI-nél, Erzsébet-körút 54. és a CABARET pénztárnál, Andrassy-út 69. Pénztári órák: D. e. 10-1-ig és d. u. 4-7 óráig.

6. ábra: A Modern Színpad Nagy Endre Kabaréja nyitóelőadásának plakátja.

MEDGYASZAY

VILMA

KABARÉJA



SCHNYDER
KABARÉKABARÉ
BUDAPEST.

MEGNYILIK: AUGUSZTUS HÓ

VÉGÉN

ANDRÁSSY ÚT — 09.

7. ábra: A Medgyaszay Kabaré Plakátja. Alkotó: Pólya Tibor.

K. 1053

A MAGYAR KABARÉ TIZEVES ANTOLOGIÁJA

ÖSSZEÁLLITOTTÁK:
BALASSA EMIL
ÉS EMÖD TAMÁS



BALASSA EMIL & BÉKEFI LÁSZLÓ & EMÖD TAMÁS
GÁBOR ANDOR & HARSÁNYI ZSOLT & HELTAI JENŐ
HERVAY FRIGYES & KARINTHY FRIGYES & KÖR
KEMÉNY SIMON & KÖVÁRY GYULA & LAKATOS
LÁSZLÓ & LOVÁSZY KÁROLY & NAGY ENDRE & NÁDAS
SÁNDOR & SOMLYÓ ZOLTÁN & SZÉP ERNŐ & SZENES BÉLA
DARABJAI TRÉFKAI JELENETEI ÉS DALAI
SZÉP ERNŐ ÉS SZINI GYULA BEVEZETŐ SO-
RAIVAL



8. ábra: Balassa Emil, Emőd Tamás (szerk.), A magyar kabaré tízéves antológiája, Dick Manó kiadása, Budapest, 1918.