

*Heltai Gyöngyi*

## **Bulvárszereposztás**

### **Női szerep- és identitásmodellek a két háború közötti operettben és színházi sajtóban, 1920–1938**

*„Az igazi jó színházi embereket – ezt szentül vallom – a sajtó adja a színháznak. Még pedig nem a revü-irodalom, hanem a napisajtó, a riportok, hírek, telefonok, rovatok világa. Beöthy László is onnan hozta a gyors és biztos látást, a közönségre való hatás éles felismerését, a hatásos csoportosítás erényét.”<sup>1</sup>*

**A** 20. SZÁZAD ELSŐ FELÉBEN Magyarországon az operett volt a legnépszerűbb tömegszínházi műfaj. Még 1949 után, az államilag finanszírozott szocialista színházakban sem hagyhatták ki a repertoárból e sematikus cselekménystruktúrájú, stilizált játéktílust képviselő, a kollektív emlékezetbe mélyen beleivódott előadásformát. A két háború közötti magánszínházi struktúra szereplői azonban gazdasági okokból is rá voltak utalva a bálványozott primadonnák és táncoskomikusok sorát kinevelő műfajra. A költséges zenés-táncos előadásformában ugyanis csak a sokak által látogatott, következőképpen széles nézőrétegek által be- és elfogadott produkciók lehettek jövedelmezőek. E közismert tényeket csak azon kiinduló megállapítás kontextualizálására idéztük fel, hogy mind az operett műfajának, mind az előadásformának új identitást kellett találni a vesztes első világháború, a Monarchia felbomlása, a kommün és Trianon után. Milyen szerep juthat a könnyed operett-előadásoknak egy nemzeti tragédia sokkjában élő társadalomban? Meg kellett hát teremteni az új társadalmi szituációban hatásképes történeteket vagy kreatívan át kellett értelmezni a régieket. Mindez egyszerre volt üzleti és társadalmi érdek. Az operett új hangnemének szükségképpen különböznie kellett a „békebeli” Monarchiában megszokott, a polgárság és kispolgárság számára kialakított tónustól. Az immár Pest központú *show business* kiépitése az 1920-as évek közepére olyannyira sikeres volt, hogy a két háború közötti bulvár darabjai, komponistái, librettistái, primadonnái és komikusai bekerültek a kozmopolita színházi ipar vérkeringésébe. A két háború közötti pesti operettkultúra színháztörténeti jelentősége máig kevésbé ismert, annak ellenére, hogy Traubner operett-történetében<sup>2</sup> Pestet – Párizs, Bécs, London, Berlin és New York mellett – a kozmopolita operettipar centrumai közé sorolja. A kollektív emlékezetből való kiszorítás szándékát magyarázza, hogy az 1949-től egyeduralgó, Szovjetunióból transzferált „szocialista realista színház” a maga identitását épp az „öncélú burzsoá hagyománnyal”

---

<sup>1</sup> HARSÁNYI, 1923. 17.

<sup>2</sup> TRAUBNER, 1983.

szemben határozta meg, értéktelennek, károsnak ítélve a frivol operetteket s a primadonnáikat övező sztárkultuszt.

E nagyrészt még feltárára váró bulvárszínházi hagyományból az 1920–1938 közötti időszakra vonatkozóan most csupán egyetlen aspektust ragadunk ki, nevezetesen azt, hogy az operettekben és a színházi bulvársajtóban milyen – modern, illetve konzervatív, a *status quó*t megkérdőjelező vagy megerősítő – nőképek fogalmazódtak meg. A biológiai és társadalmi nem reprezentációinak vizsgálatához a kor meghatározó színházi hetilapját, a *Színházi Életet* használjuk forrásul. Bemutatjuk, hogy a női szerepsablonok miként vándorolnak a nem fikciós (cikk) reprezentációs formákból a fikciósakba (operettlibrettó). E kölcsönzés nem meglepő, hiszen – ahogy tanulmányunk mottójából is kitűnik – e két, „szimbolikus javak tömegtermelésére”<sup>3</sup> berendezkedett kulturális mező reprezentánsai gyakran mind az újságírói, mind a librettista foglalkozást űzték. Igaz ez a megállapítás a Király Színházat alapító Beöthy Lászlóra is, akinek huszonötödik jubileumára a színpadi író, librettista, újságíró pályatárs, Harsányi Zsolt a mottóban szereplő, a tömegsajtó és a bulvárszínház összefonódásáról szóló sorokat írta. Ennek, a befogadói elvárashorizontra és a korabeli retorikára is érzékeny gárdának a sikerről döntő közönséggel folytatott dialógusából formálódott ki a tömegkultúrabeli nő-imázs. Természetesen a primadonnák, a színésznők, a revüasztárok és a görlok aktív részvételével.

A *Színházi Élet* kiválasztását az elemzés tárgyául az indokolja, hogy a népszerű hetilap 1910-től 1938-ig uralta a piacot, és alapító főszerkesztője, Incze Sándor visszaemlékezése szerint<sup>4</sup> az első világháború idején példányszáma elérte a harminchatezret. Hatása így túlnőtt a pesti színházi szakmán, cikkeiből, librettóiból a vidéki, a trianoni határokon kívül rekedt és az emigrációban élő magyarság is követhette a nő-imázs átalakulását. A változó társadalmi és kulturális szerepre vonatkozó diskurzusok indításában időnként a lap munkatársai is kezdeményezők voltak, úgy is mint librettisták (Bús Fekete László, Farkas Imre) és úgy is mint az országos „szépségverseny-mozgalom” elindítói.

Dolgozatunkban nem statisztikai adatok vagy levéltári források segítségével vizsgálódunk, hanem cikkek, librettók, dalszövegek elemzését végezzük, kiemelve és kontextualizálva a biológiai és társadalmi nemi szerepre vonatkozó megállapításokat. Ezzel a korabeli tömegkultúrában – bár zömében nem nők által javasolt, de általuk is – elfogadott szerepfelfogásokról alkothatunk képet. A lap ugyanis elsősorban a polgári, kispolgári nőolvasók fóruma volt, és az operett-előadásokat is több nő látogatta, mint férfi. A diskurzusformák vizsgálatát a testhez kapcsolódó elképzelések értelmezésével kezdjük, majd fokozatosan haladunk a nők etnikai és nemzeti közösségekben betöltött szerepének interpretációi felé.

---

<sup>3</sup> BOURDIEU, 1971. 54–55.

<sup>4</sup> INCZE, 1987.

## Terítéken a női test

A korábbi időszakhoz képest markáns változást jelentett, hogy – valószínűleg az 1920-as évektől terjedő európai testkultúra-mozgalom következményként –, az egészséggel és a női testtel kapcsolatos kérdések ebben az időszakban immár hangsúlyosan tematizálódtak. A megjelent cikkekben olvashatunk például arról, hogy a színésznők hány kilót nyomtak a színi évad végén és mennyit nyaralás után, az évadkezdés előtt.<sup>5</sup> (Akkor még a hízás volt a cél!) A lap minden évben képes beszámolót közölt a pesti és vidéki strandszépségversenyekről is. Megjelent a lapban az a szemlélet is, amely a sztárok testét piaci értéként kezelte. Az USA-ból hazalátogató magyar operettsztár, Hajós Mici így dicsekedett: „*Én is külön bebiztosítottam a hangomat és a lábamat*”.<sup>6</sup> Az ideálisnak tartott testképre vonatkozó elképzelések módosulása divatelemként értelmeződött: *A milói Vénusz kiment a divatból* című cikk<sup>7</sup> szerzője nem látta problematikusnak, hogy „*az utolsó évtizedben egy új szépségideált fedeztek fel, a fiús testű, rugékonymozgású, úgynevezett amerikai nőtípust*”. Négy év múlva pedig már a következő, ugyancsak Hollywoodból közvetített ideált dicsérték a lap zömében férfi munkatársai a *Mae West megkontreminálta a fiúleány típust* című írásban,<sup>8</sup> amelyből kiderül, hogy immár a molett testet illik szépnek látni és „*a kozmetikai szaklapokban valóságos irodalma támadt az új filmsztár alakjának*”.

Az sem váltott ki meglepetést a cikkíróból, hogy a hagyománytisztelőnek, elzárkózónak tartott „egzotikus” kultúrákhoz kötődő szépségideálok sem számítottak többé megváltoztathatatlanoknak. Már Japánban is a nyugati elvárásokhoz igazították arcukat a gésából lett görölök. „*Valószínűleg a film hatása alatt változott meg a japán esztétikai ízlés, amely újabban nem talál már örömet a ferde szemben, sárgás bőrben és törekeny alakon. Ennek megfelelően a görölök úgy sminkelik magukat, hogy eltüntessék jellegzetes arctulajdonságaikat: a bőruket fehérre festik, a ferde szemöldöküket kiborotvóalják és egyeneset festenek helyette, az orruk tömpességét pedig úgy igyekeznek eltüntetni, hogy kétoldalt fekete vonást rajzolnak az orrvonal mentén*”.<sup>9</sup>

A színjátszást test- és gesztusnyelvként, a modern táncot pedig testtechnika-ként felfogó szemlélet elterjedésével még a Magyarországon elsősorban verbális készségeiket művelő drámai színésznők is nagyobb figyelmet kezdtek fordítani testük – mint művészi kifejezőeszköz – művelésére, erről tudósít a *Drámai színésznők – táncríkóban* című írás.<sup>10</sup> A művészszínházi indíttatású, politizáló, baloldali és női érdekvédelmi kérdéseket is felvető modern táncszínházi előadások ugyanakkor nemigen kerültek a *Színházi Élet* látókörébe. Egyfelől, mivel a minél nagyobb példányszámra törekvő hetilap az átlagolvasó elvárás-horizontjához alkalmazkodott, másfelől pedig, szintúgy piaci érdekből, jellemzően nem is bocsátkozott a *status quó*t támadó, bármely értelemben radikális törekvések megvitatásába. Az 1920-as

<sup>5</sup> N. N., 1922. 10.

<sup>6</sup> KOMLÓS, 1929. 12.

<sup>7</sup> N. N., 1930d. 84.

<sup>8</sup> N. N., 1934a. 49.

<sup>9</sup> RÓNAY, 1932. 38.

<sup>10</sup> N. N., 1933c. 50–53.

évek második felétől egyre több cikk foglalkozott azonban a modern, döntően városi nő imázsához tartozónak feltüntetett sportos életmóddal, elsősorban a tipikus pesti társasági szabadidősportnak számító evezéssel és kirándulással. Gyakran merült fel támogatandó ambícióként a nők és a versenysport kapcsolata is. Általában is, a modern városi életmódnak a női testedzéshez és testtudatosságához köthető jelenségei üdvözlendő újdonságokként, egyben új témákként jelentek meg.

Ambivalensebb volt azonban a hangnem, ha a női testen lévő kevéske ruha a színpadon tűnt fel, tehát nem a magán-, hanem a közsférában. A meztelenség, pontosabban a kevés és kihívó öltözet provokálóan hatott a francia színházból importált zenés darabokban az 1920-as évek elején. Annál is inkább, mert a *Fi-Fi* című, zajos sikerű francia operettnek már a szöveggönyve is igen frivolra sikerült, és ezt a szabadszájúságot Heltai Jenő szellemes fordítása csak némileg tompította. Mindezek mellett a főszereplő, a fiatal, csinos és csábos egykori balettnövendék, Honthy Hanna sem rejtette véka alá bájait az előadásban. A lap cikkeivel tompítani, relativizálni igyekezett a feltörő indulatokat, amelyeket a francia darab váltott ki. A produkció rendezője, Tihanyi Vilmos rámutatott a probléma gyökerére, a norma és a praxis közötti ellentmondásra a meztelenség kezelésében: „*Azzal vádolnak, hogy szereplőim túl meztelenek. Ha ez igaz, akkor tiltsák be a margitszigeti strandfürdőt, a Vigadóban és a Zeneakadémián az új orchestrika táncprodukciókat, tiltsák be az Ember tragédiájában Ádámot és Évát, tiltsák be a nézőteret, ahol a premieren kevesebb ruha van a hölgyeken, mint a szereplőkön, sőt, tiltsák be az igazságot, az is meztelen*”<sup>11</sup> – írta. A hetyke tónusból kitetszik, hogy a cenzúra fenyegetése nem lehetett túl komoly, maga Honthy is a „*legjobb reklámnak*” ítélte a darab betiltását.<sup>12</sup> Igaza is lett, hiszen idővel majdhogynem újságírói közhellyé vált, hogy a szinte pucér női testek színpadi látványát bevételnövelő tényezőként kezeljék. Korda Tibor – két londoni operettprodukcióról írva – pár év múltán már azt konstataulta: „*A siker egyik fontos tényezője, hogy a második felvonás Nizzában játszódik le. A kórus, a női szereplők egytől egyig úszóruhában énekelnek, táncolnak*”.<sup>13</sup>

A női meztelenség (keves és kihívó öltözet) színpadi megjelenítése, amely egy évtizeddel korábban még elképzelhetetlen lett volna, az 1920-as években a tömegszínházi szórakoztatás divatelemévé, hatásfokozó kellékévé vált, különösen a férfi nézők számára. Erről tanúskodik egy korabeli, egyébként éppen a *Fi-Fi* sikerén ironizáló kuplé is, amelyet Boross Géza énekelt esténként az Apolló Színpadon. „*...Ez he-helyes de mi-miért hívják ope-operettnek eztet!? / Hisz igaz, hogy zene is volt benne, meg tánc meg ének, / De kutya sem figyelt rája, az kellett a fenének. / Fi-figyelmesen fixíroztam sok kis nőt, fi-fiataalt / Rég nem láttam egy színpadon ennyi dididi-diadalt! / Pfujjé! Pfujjé! Hihijuj! A fíjúj! Hihijuj! / Afíjúj! Pfujjé! Pfujjé!*”<sup>14</sup>

A lap is a fentiekhez hasonló cinkos vidámsággal fogadta a színpadon megmutatható határának tágitását, mi több, egyik 1926-os számában<sup>15</sup> közölte Endja

<sup>11</sup> N. N., 1921c. 12.

<sup>12</sup> N. N., 1921. 13.

<sup>13</sup> KORDA, 1926a. 26–27.

<sup>14</sup> MIHÁLY, 1922. 36.

<sup>15</sup> *Színházi Élet*, 16. (1926) 33. szám 5.

Mogoul táncosnő félmeztelen fotóját. A következő számban pedig a berlini Haller revü primadonnája, akinek pesti fellépését a cenzúra betiltotta, így válaszolt arra a kérdésre, hogy „Miért táncol meztelenül: »a meztelenség nem cél. Azonban nagy hatást lehet elérni vele«.<sup>16</sup> Pesten a közönség és a sajtó tehát nyitottnak tűnt a színpadi meztelenségre, a rendőrhatalósági cenzúra azonban bizonytalankodott a „megmutatható” határainak kijelölésében. Ez azonban nem csak Pestre volt jellemző. Olvashatunk a lapban például a „Republic-színház világraszóló botrányáról. Letartóztatták a göröket, akik a nyílt színpadon levetköztek egy strandjelenetben”.<sup>17</sup> Pesten időnként még egy túl mélyre láttató dekoltázs miatt is fellépett a cenzúra, a konfliktusok azonban, ahogy a következő esetben is, általában kiegyezéssel zárultak: „történt ugyanis, hogy egy rendőrfőtanácsos habitué a Király Színház házi főpróbáján kissé följebb tanácsolta Orosz Vilma és Bársony Vilma [valójában Bársony Rózsi – H. Gy.] toalettjének a derék táján kissé mélyre tervezett dekoltázsát, amit a színház a maga részéről sietve akceptált is, nehogy egy egész szépművészeti bizottság húzza meg az erkölcs és az erkölcstelenség korrekt határvonalát a nevezett hölgy derekán”.<sup>18</sup> A kommentár ironikus, írója láthatólag inkább bízta volna a határok meghúzását a közízlésre, mint a cenzúrára.

A színpadi meztelenség terjedésével párhuzamosan tágították az erotikához kapcsolódó témák színpadi megjeleníthetőségének határait is. E törekvésben a franciák jártak az élen, ahogy erről Mihály István *Párisi éjszakák* című cikkében<sup>19</sup> is beszámolt: „A műsor tónusa nem kétértelmű, annyi fáradtságot nem vesznek maguknak, nevén nevezik a gyermeket és olyan válogatott malacságot hallhatsz a dobogóról, hogy azokhoz képest Steinhard régi kupléi képeskönyvbe való erkölcsrajzok”. Az erotika színpadi reprezentálása tehát nem merült ki a hiányosan öltöztetett színésznőkben. A szinkron jelentésteremtő eszközökben gazdag operettben a dal, a tánc, a játék és a szöveg egyaránt rejthetett erotikus utalásokat. A műfaj ezirányú hangsúlyváltásait a korábbi korszak operettkorifeusai is érzékelték. Rákosi Jenő a régi és az új operett eltérő jellegzetességeit opozíciók sorával írja le: „A régi az egészet (Arisztotelész szerint: aminek eleje, dereka, és vége van) követelte, a mai a részleteket vagy a részeket szerette. A tánc, az részint érzéki, részint akrobata munka. Régen szépen öltözködtek az asszonyok, ma elmésen vetkőznek. A régi kacérság fegyvere a takarás, a mai a mutogatás, leplezés fegyvereit forgatja”.<sup>20</sup> Az erotikus hatáskeltés határának elmozdulását a primadonnák is konstatálták. Biller Irén szerint „Tíz, tizenöt évvel ezelőtt még érdemes volt primadonnának lenni! Akkor egész Pest az imádott hölgy lába előtt hevert, és egy kis ötlettel, egy kis merészséggel meg lehetett bolondítani a várost. A primadonna rövid harisnyában jött ki, meztelen térdekkel és Pest egy esztendeig erről a >sikk<-ről beszélt. A primadonna érdekes volt, a zokni szenzációs. Ma sokkal nehezebb a primadonnának! Mennyi ötlet, munka, művészet, ravaszság kell, amíg a hölgy érdekes lesz, amíg a művésznőt észreveszik. Mennyivel többet kell levetni a hosszú harisnyánál, hogy beszéljenek róla!”<sup>21</sup> A

<sup>16</sup> N. N., 1926a. 26.

<sup>17</sup> N. N., 1929a. 39–41.

<sup>18</sup> N. N., 1928c. 33.

<sup>19</sup> MIHÁLY, 1925. 25.

<sup>20</sup> RÁKOSI, 1925. 16.

<sup>21</sup> BÚS FEKETE, 1927. 27.

primadonna szavai persze túlzóak, hiszen a színpadi hatáskeltés eszköztára 1920 előtt sem volt csupán az erotikus elemekre szűkíthető.

A színpadi erotika toleranciahatárának kitolódását a librettisták is észlelték. A Vígszínházban bemutatott *Csereberében* például a fordító, Heltai Jenő Ó-Csókfűredre keresztelte a helyszínt. A Farkas Imre újságíró által jegyzett *A királyné rózsája* című operettben a magyar férj és osztrák felesége házassági konfliktusa férfi-nő, férj-feleség viszonyra vonatkozó felfogásuk eltérése miatt erősödik fel. A feleség például vonakodik férje ölébe ülni: „Az ölébe? Úgy bánik velem, mint a számadó juhász a babájával” – tiltakozik, a férj számára viszont e finnyáskodás érthetetlen: „Ejnye hát, itt a helyed az ölemben!”<sup>22</sup> Amikor pedig a darab végére a menyecske magyarrá asszimilálódik, megszelídülése bizonyítékeként maga kéri urát: „Engedje meg, hogy beleüljek az ölébe...”<sup>23</sup> Az efféle erotikus viselkedésformákra nyíltan utaló diskurzusok korábban nem voltak jellemzők az operettre.

A korabeli normák fényében még érzékenyebb téma volt a nők férfiak iránti erotikus vonzódásának reprezentációja. Ez, akárcsak a meztelenség, viccben, ironiában oldva került színre és afféle komikus eltávolítással fogalmazódott meg a dalszövegekben is. A Bródy István, Lakatos László, Harmath Imre szerzőhármas közös munkájából született *Zenebona* egyik dalbetétje tulajdonképpen a modernitásban aktív nemi szerepre „kárhoztatott” nők ironikus rajza: „Szegény nők, / A helyzetük ma de bús, / Habár már / A lényünk fiús. / Azért a vérünk / A csókvágytól dús. / De volt nincs. / A férfi ma kevés, / Vagy elbújt mind és / Mi szegény nők / Egy merénylőt / Kutatunk és utána futunk sőt.”<sup>24</sup>

Még nyilvánvalóbb az erotikus töltet egy korosabb női szereplő, Dragománné figurájában, akitől megszökött az ura, és aki vehemensen udvarol a férfiaknak: „Én altruista vagyok. Jelszavam, ami az enyém – az a tied” – mondja, mire partnere meghátrál: „Én inkább Adyval tartok. Legyen csak... >Minden a másé. Minden a másé.<”<sup>25</sup> Dragománné dala a „feleség jogairól és a férj kötelességeiről” nyíltan fogalmazza meg a női szexuális igényt. Ez irányú törekvései – életkora miatt – a darabban egyértelműen komikusan jelennek meg: „Úgy mesés, csodás a házasetlet, / Hogyha nem csak há – de lázas élet / Dús raktáron legyen a méz, / Vulkán légy, mely szüntelen kitörni kész, / Mer, / Úgy nevezlek én csak mintaképnek, / Szót se szólj, ha összevissza téplek. / Am húséget tőlem még se kérj / Úgy lehetsz csupán ma mintaférj.”<sup>26</sup>

Az idősebb nő fiatal férfi iránti szexuális érdeklődésének reprezentációja, utalásszerűen egy cikkben is megjelent, ez azonban már olyan tabutörő törekvésnek minősült, amit csak egy excentrikus francia revüasztár engedhet meg magának – a pesti primadonnák hasonló kalandjairól a legritkább esetben értesülünk a lapból.<sup>27</sup>

<sup>22</sup> FARKAS, 1926. 107.

<sup>23</sup> FARKAS, 1926. 132.

<sup>24</sup> BRÓDY-LAKATOS--HARMATH, 1928. 132.

<sup>25</sup> BRÓDY-LAKATOS--HARMATH, 1928. 148.

<sup>26</sup> BRÓDY-LAKATOS--HARMATH, 1928. 160.

<sup>27</sup> Kivételesnek számít Fedák Sári esete, aki felfedezte a hirtelen elhunyt amerikai némafilmsztár, Rudolph Valentino hasonmását egy jóképű pesti eladóban, majd kivitte Mindszenty Tibort

A már nem éppen fiatal francia revüszár, Mistinguett pesti látogatásával kapcsolatban a lap olvasói egy fiatal táncosról olvashattak: „Ez Paul Rocky, történetünk hőse, akiért Mistinguett a nagy tavaszi szezon közepén otthagyta Párizst, a mulató világ fővárosát és a szegény, lerongyolt Budapestre utazott. [...] The Rocky twins! Itt táncoltak Budapesten egy hónapon át. Két gyerekarcú, nőies mozdulatú, erős izmú, karcsú fiú, tizenkilenc évesek”.<sup>28</sup> A cikk nem fejt ki, csak sejteti az utazás érzelmi-érzéki motivációját.

A nők egzotikus férfiak iránti érdeklődése egy korabeli operettben vált témává, s közvetve a primadonna és a bonviván konfliktusának okozójává. Bús Fekete László és Harmath Imre *Miss Európa* című operettjében, amelynek zenéjét Losonczy Dezső szerezte, Elli, „A kontinens szépe” címet elnyerő magyar lány először nem akar hazatérni udvarlójával, aki az alábbi prózai dolgokkal csábítja: „Maga hozzám jön Ellike... Lakypusztá... kétszáz hold szántó... tizenhat hold szőlő... tornyos kis kastély... akácerdő, szimentháli tehenészet”, mivel ő a következőkről ábrándozik: „Riviera... pálmakert... a monakói herceg kastélya... prémek... selymek... ékszerék”.<sup>29</sup> Az álom és a valóság, a külföld és Magyarország dichotómiájára épülő operettben szerepel egy Ellinek udvarló Maharadzsa, akinek dalában az összes, egzotikus szeretőhöz kapcsolódó korabeli sztereotípiát fellelhetők: „Ott, ahol a Gangesz ezüst vizén az / Esti szél a dzsessz, / Aranypagodában aranyvirágom / Aranyvirágod lesz / Mennyezetes ágyad rubintüzén / Ha lobog a vágyad, eloltom én.”<sup>30</sup>

A testre és az erotikára vonatkozó fikciós reprezentációk között előfordulnak kritikai hangvételűek is, ezek azonban sosem zárják ki a *happy end* lehetőségét. A *pesti lány* című, Lakatos László, Stella Adorján és Harmath Imre operettben például a dolgozó nő egzisztenciális és szexuális kiszolgáltatottsága válik témává. A gépírónő kegyeire vágyó főnök többek között azzal „érvel”, hogy „Legyen esze, más lány is megtette”.<sup>31</sup> A darabban végül a gépírólányt elveszi a báró, de nyilvánvaló, hogy a valóságban általában másféle következménye volt a főnök és a beosztott, a férfi és a nő közötti egyenlőtlenségnek. Ugyancsak kritikus a férfi-nő viszony hatalmi aspektusainak ábrázolásában Martos Ferenc *A ballerina (sic!)* című darabja, amelynek zenéjét Szirmai Albert szerezte. A történet a társasági-társadalmi képmutatás óvatos bírálata. Nem cinikus összekacsintást, hanem önkritikát provokál egy katonatiszt és egy balerina szerelmét bemutató kesernyés történettel, amely mindazonáltal itt is *happy end*-del zárul. A darabbeli katonatiszt nem kap engedélyt feljebbvalójától egy táncosnővel kötendő házassághoz, mert a tábornok a balerinákat csak szórakoztatásra tartja alkalmasnak. Azon felfogás kritikája, amely a nőket csupán szexuális tárgyként kezeli, meglehetősen nyíltsággal fogalmazódik meg a házassági engedélyt megtagadó főtsztestélyére táncosnőket toborzó balettmester dalszövegében: „A szemfüles cicuska gyorsan célba ér. / Kegyelmesek, ha simogatnak / Elpirulni, mint pipacsnak / Nem kell azért. / Nem nyerhet az, ki nem merészel, / Ám az

---

Amerikába, hogy filmsztárt csináljon belőle. E karriertörténet felemás alakulásáról – természetesen az érzelmi melléközöngék taglalása nélkül – folyamatosan hírt adott a *Színházi Élet*.

<sup>28</sup> PÁSZTOR, 1929. 15.

<sup>29</sup> BÚS FEKETE-HARMATH, 1929. 101.

<sup>30</sup> BÚS FEKETE-HARMATH, 1929. 105.

<sup>31</sup> LAKATOS-STELLA-HARMATH, 1926. 101.

győz, ki józan ésszel / Mindent megért. // Ha rád a férfi vágyva néz, / Légy merész, / Visszanézz! / S mikor a szíve jól megfőtt, / Ujjad köré csavarjad őt, / Fülébe súgjal édes szót, / Izgatót, / Biztatót. / Csókot ígérj, ha csókot kér / S magasba száll a karriér! // Az illat és a többi rajta bódító, / A gróf urak, ha nézegetnek, / Bár nagyon nagy élvezetnek / Nem mondható. / De mégis illik megbecsülni, / Néha grófi ölbe ülni / Vállalható!"<sup>32</sup> A karrier tehát egyenlő a kitartottsággal. Habár a valóságfeltárás e tényei nem lepték meg a nézőt, operettbe emelésük nem számíthatott közönségsikerre. A bulvár nem vált a társadalmi (ön)kritika terepévé.

### A nemi identitás reprezentációi

A nemi szerepek mibenlétének taglalása ritkán került terítékre, akárcsak a hagyományos női és férfi szerep tartalmának kritikai megkérdőjelezése. Ez annyiban meglepő, hogy a lapnak kimeríthetetlen témát jelentő sikeres primadonnák, társulati tagoknál magasabb jövedelmükkel, szeszélyes szerződészegéseikkel és követelőzéseikkel igencsak „férfias” módon alakították pályájukat, ráadásul a legtöbb esetben egyedül, férfi segítsége és kontrollja nélkül döntve. Gazdasági és művészi autonómiájuk azonban nem kérdőjelezte meg *par excellence* „nőiség-reprezentáló”, primadonna szerepkörüket. Annak ellenére, hogy az 1920-as évektől a testtel kapcsolatos témák tabu jellege oldódott, a nem viccként kontextualizált határátlépésekről (nemi szerepek felcserélése, homoszexualitás) szóló tudósítások vagy librettók hiányoztak a lapból. Nőies vagy magukat nőként identifikáló férfiakkal kapcsolatos cikket nem találtunk, nem parodisztikus célból női szerepet játszókról szólót is csak egyet, a *Lengyel Menyhért öccse: a krasznajarszki komika* címűt. Ebben azonban a hadifogolytáborban operettet játszó tisztak időleges nemcseréje nélkülöz minden erotikus konnotációt, e tevékenységük inkább az identitásörzés és a megtörhetetlen lelkierő bizonyítéka. „Nagyon mulatságosak voltak az öltözők, ahova esténként mindnyájan, mint férfiak mentünk be s egy óra múlva már teljes díszben pompázott a primadonna, a szubrett s vagy tíz kóristanő” – nyilatkozták a szereplők.<sup>33</sup>

Nem találtunk azonban homoszexualitással foglalkozó cikket, illetve erre vonatkozó verbális vagy cselekménybeli utalást a librettókban. Az időnként bonvivánszerepben fellépő színésznők színpadi fiússága csak a szórakoztatást szolgálta, amúgy is rímelt az 1920-as évek divatjára. Az 1930-as évek poénokkal bőven megszórt operettjeiben a táncoskomikusok nevetető célú nemcseréje szintén csak vicces kívánt lenni. Emlékezzünk Latabár Kálmán alakítására az *Egy szoknya, egy nadrág* spanyol szépségéként, amely hallatlanul mulatságos volt, ugyanakkor nélkülözte a nemi identitás bizonytalanságára való utalást. A *Tommy és Társa* főszerepében a kor egyik izgalmasnak tartott új sztárja, Gaál Franciska fiúnak öltözött cipópucolót játszott, ez a darab is a sikerhez (házassághoz) vezető női léttaktikákat tárgyalta, jó adag iróniával. A közönségkedvenc főszereplő egy nyilatkozatában – talán rek-

<sup>32</sup> MARTOS-SZIRMAI, 1931. 150.

<sup>33</sup> N. N., 1920. 13.



lámcélból? – ráerősített a darab nemiidentitás-dilemmájára: „Fiú szeretnék lenni [...] Ma már annyira megszoktam a fiúruhát, a Tommy rongyait és remekbe szabott Etonját, hogy vasárnap délután, mikor, mint a Diákszerelem édes kis Connie-ja kiléptem a színpadra, komoly zavarba jöttem. Nem vághattam zsebre a kezemet, nem járhattam-kelhettem fiúsan, széles és hanyag mozdulatokkal, lenge kis szoknya libegett rajtam, a lábamon selyemharisnya, sarkos cipő – mi ez? Úgy éreztem magamat, mint egy nőimitátor”.<sup>34</sup> Ha a társadalom által hagyományozott nemi szerepek megkérdőjelezése óvatos volt is, a női boldogulás variánsai (a „szépség tőkére” alapozott önálló karrier, gazdag férj megfogásának módjai, eseménytelen boldogság egyszerű férj oldalán) már terítékre kerültek az operettekben.

A nem fikciós műfajokban a hagyományos nemi szerepek kritikáját egy férjeket és szeretőket váltogató bulvársztár indította el, aki már cikke címével is – *A nő és a férfi harca* – a nemek új kapcsolatának szükségességét deklarálta. Dolly Jancsi, aki szerint „az okosság a nő legerősebb fegyvere”, úgy véli: „régente a nő a házasságban csak gazdasszonnyá vált, csak szende feleséggé, csak puritán anyjává. Legalább is: ez volt az ideál, amit követeltek tőle. Ma mindenekelőtt társa és barátja legyen az urának, egy teljes felelősségű, értelmes ember, aki be van avatva a gazdasági küzdelmekbe, aki vagy résztvesz a pénzszerzésben, vagy pedig legalábbis úgy érdeklődik az ura biznisszei iránt, hogy szoros bajtársi kapcsolat támad köztük”.<sup>35</sup> Kevés nő foglalt el azonban olyan jelentős pozíciót a munkaerőpiacon vagy rendelkezett akkora örökölt vagyonnal, hogy a Dolly Jancsi-féle egyenrangúságra, kezdeményezőképessegre igényt formálhatott volna.

A hagyományos női szerep keretei lassan tágultak és leginkább formai újításokban nyilvánultak meg. „A napilapok írtak Marlene Dietrich első pest civil követőjéről, aki nadrágban sétált végig a korzón.”<sup>36</sup> Olvashattunk, méghozzá nem lesajnáló hangnemben, írónőkről, egyikük azonban – jellemző módon – férfinéven publikált: „A sok férfi között öröm volt nézni három hölgyeszerzőt, Hatvany Lilit, Gáspár Miklóst (Valójában nő, ha férfinéven ír is) és Székely Júliát”.<sup>37</sup> A két háború közötti nőkép teljesen bizonytalan voltát leginkább az *Én és a kisöcsém* című, nagysikerű operett slágere érzékelteti: „Egy kicsit angyal legyen / Egy kicsit démon, / Egy kicsit csalfa legyen, / Egy kicsit hű, / Egy kicsit formás legyen, / Egy kicsit vékony, / Egy kicsit okos legyen, / És gyönyörű.”<sup>38</sup>

### *A társadalmi emelkedés elbeszélései: a házasság, a munka és a sztárság*

A *Színházi Élet* társadalmi mobilitási sémákkal is bőségesen ellátta olvasóit. A nők visszatérését a közszférából a nekik hagyományosan rendelt magánszférába – a színésznő felemelkedését egy nagy presztízsű házasságba –, és a kitorést a magánszférából a közszférába – a színésznői karriert egyaránt mobilitásként taglalja. Az

<sup>34</sup> N. N., 1929b. 54–55.

<sup>35</sup> DOLLY, 1932. 27–28.

<sup>36</sup> N. N., 1933a. 24.

<sup>37</sup> STELLA, 1937. 34.

<sup>38</sup> SZILÁGYI-EISEMANN, 1935. 115.

utóbbi egyértelműen pozitív értékelése azért fontos, mert a színészi pálya választása a privilegizált rétegekből származó leányok számára korábban csak erős családi ellenállással megküzdve volt lehetséges. 1920 után a bulvár színházat a züllöttséggel azonosító előítélet, a gazdasági válság következtében a munkaerőpiacra kerülő fiatal nők tömege miatt is oldódott. Vizsgáljuk majd azt is, hogy a librettókban mely mobilitásformák tematizálása dominált, és hogy egyes témák preferálása kapcsolódott-e korabeli eseményekhez, azt, hogy a darabokban a nők számára milyen kompromisszumok megkötését tartották érdemesnek a feleségstátusért, valamint, hogy valós alternatívának tekintették-e a házasságból való kilépést? Végül, hogy a lapban közölt írások és librettók mobilitásként értelmezték-e a munkahelyszerzést is, vagy azt a felfogást képviselték, hogy a „női karrier” csak házassággal lehet teljes?

Hogy a házasság a nő számára *ab ovo* jó és a legfőbb cél, az 1920-as évek pesti színésznői számára már nem volt magától értetődő. Meg is jelent egy e témáról elmélkedő írás *Elősegíti vagy akadályozza a szerelem a karriert? Erről az érdekes kérdésről nyilatkoznak a pesti primadonnák* címmel.<sup>39</sup> A városi lakosság egy része számára az sem volt már egyértelmű, hogy milyen az ideális alakítás a feleség-szerepkörben, legalábbis erre utal, hogy a lap 1932-ben „Ideális feleség”-versenyt indított. A verseny kiírásban megjegyezték: „*Nem a főzőkanál és nem a tánc, vagy a kézmunka számít, hanem az összbenyomás, amelyet a pályázó a zsűrire gyakorol*”.<sup>40</sup> Bár e verseny nem lett annyira népszerű, mint az ugyancsak a *Színházi Élet* kezdeményezte szépségverseny, megrendezése mindenképp utal a korábbi házassági szereposztás zavarára. A korabeli véleményformálók a kispolgári világrendet (első a feleségstátus) rendre megerősítő operettekkel szemben már feltárták a patriarchális női szerep ellentmondásait is, de a házasság intézményét nem vetették el. Harsányi Zsoltot szinte feministának mutatják a korábbi és az aktuális női szerepek összehasonlításakor mondták: „*A nő a férfi alkalmazottja. Fizetést kap, mint házvezetőnő, szerelmi alany és otthoni óvónő [mára a nő] rájött, hogy eddig mesterségesen félrevezették. Megy a dolga férfiak nélkül is*”. Vámbéry Rusztem a női szerepek változásának gazdasági okaira mutat rá: „*A férfi és nő viszonyát mindig a munkamegosztás határozta meg [...], a nő industrializálódott*”. Kéthly Anna képviselő jövőorientált optimizmussal ítéli meg a helyzetet: „*Férfi és nő ma már tényleg méltó és szabad versenytársak [...] A self-made-womanek tényleg az új nőtípus képviselői: az ő forradalmuk nem a nő külsején, hanem belsőjében zajlott le*”.<sup>41</sup>

A házasságon belüli bizonyos fokú egyenjogúság üdvözlése mellett a lap vitathatatlan mobilitásként prezentálta, ha a sikeres színésznők „jó” házasságot kötöttek (és ezt követően általában elhagyták a színi pályát). A lap szinte nemzeti büszkeségre okot adó eseményként jelentette, hogy „*Palásthy Irén férjhez ment – Amerikába*” és részletesen megismertette olvasóival az „*amerikai színházdirektor és pesti színésznő szerelmi regényét*”.<sup>42</sup> Az efféle cikkekben az otthontól és a pályától való búcsú min-

<sup>39</sup> N. N., 1930a. 49–51.

<sup>40</sup> N. N., 1932a. 27.

<sup>41</sup> N. N., 1930c. 46–48.

<sup>42</sup> ZSOLDOS, 1920. 9.

dig hasonló, érzelmes retorikai panelekben fogalmazódott meg. Palásthy például így sóhajtott fel: „*Vajon jövök-e még Rákospalotára?*”.<sup>43</sup> A fentihez hasonlóan üdvözlendő tényként értesült az olvasó *Biller Irén expressz házasságáról Sam Fengel new-yorki gyárossal*,<sup>44</sup> majd arról, hogy *Péchy Erzsébet férjhez megy báró Garibaldihoz*.<sup>45</sup> Maga a színésznő is konstatálja az esemény „operettes” jellegét: „*Úgy lesz, ahogy azt sokszor játszottam operettkben: a színésznő a báró felesége lesz. Szabad a primadonnának civilben is egyszer a szívére hallgatnia!*”.<sup>46</sup> A nők számára valamilyen szempontból presztízsemelkedést jelentő házasságról szóló híradást minden számban találunk, olykor extrém társadalmi távolságok áthidalása jelenik meg vonzó példaként: *Királyi palotába került egy egri parasztleány*.<sup>47</sup>

Ugyanakkor az újság több évtizedes fennállásának köszönhetően arra is lehetőség nyílik, hogy néhány – nagy szenzációként, nemzeti büszkeségként beharangozott – tündérmese végkifejletével is megismerkedjék az olvasó. Így nemcsak *Alpár Gitta*, a neves magyar énekesnő és a híres német színész, *Gustav Frönlich* házasságát, bájos leánykájuk növekedését, hanem vitákkal terhelt válását is megismerhették, akárcsak *Biller Irénét*, aki tartásdíjért perelte férjét elhagyott pályájára hivatkozva: „*Miatta áldoztam fel Pestet, a színpadot, a családomat, a barátaimat. Nekem a házasság nem életbiztosítás volt, hanem bizonyos mértékig áldozat is!*”.<sup>48</sup> Az amerikai bíróság azonban csekély tartásdíjat ítélt meg, így *Biller* rövidesen egy szállodatulajdonos férjjel vigasztalódott a pesti karrierért, és azt nyilatkozta, „*Csak boldog asszony akarok lenni!*”.<sup>49</sup> Azt, hogy a karrier és a házasság a színészpályán nem feltétlenül összeegyeztethető, a lap nem hallgatta el. *Egyed Zoltán* például „*visszakérte*” a nyilvánosság számára a sikeres primadonnát a gazdag férjtől *Nyílt levél Mr. Crookerhez, Petráss Sári urához és parancsolójához a Miami alkalmából, vagyis abból az alkalomból, hogy nem volt igaza, hogy Mrs. Crookert nem engedte eddig fellépni* című írásában.<sup>50</sup> Ugyancsak a nyilvános és a magánéleti szerep összeegyeztetésének nehézségéről nyilatkozik őszintén *A primadonna és a házasság* című írásában *Honthy Hanna*, arról, hogy miért vált el újra.<sup>51</sup>

A lap hasábjain arra is számos példa mutatkozik, hogy olykor a semmiből felbukkanó, frissen szerzett „szépségtőkéjükkal” azonnal jó házasságban reménykedő szépségkirálynők is ráfáztak a gyors mobilitás erőltetésére. Az olvasók elandalodva értesülhettek *Gál Júlia* („*Miss Magyarország 1933*”) regényes eljegyzéséről *Jose Klein* dél-amerikai gyárossal.<sup>52</sup> A leány nyilatkozatában a sikeres házassági mobilitás sablonjának összes könnyfakasztó kelléke felvonult: „*Mintha minden álmomat*

<sup>43</sup> ZSOLDOS, 1920. 9.

<sup>44</sup> FARKAS, 1931.10–13.

<sup>45</sup> N. N., 1931d. 14–15.

<sup>46</sup> N. N., 1931d. 15.

<sup>47</sup> HEUMAN, 1931. 17–20.

<sup>48</sup> PÉK, 1933. 12.

<sup>49</sup> BILLER, 1936. 19–21.

<sup>50</sup> EGYED, 1925. 26–26.

<sup>51</sup> D. ZS., 1930. 7–9.

<sup>52</sup> N. N., 1933b. 8–10.

azonnal teljesítené egy jó tündér. Pontosan ilyennek képzeltem el a férfiideált, ahogy a vőlegényemet magam előtt látom. Íme: a modern romantika. Egy hét alatt mennyi minden történhet az emberrel. Nem hiába élünk a rádió és a repülőgép korában”.<sup>53</sup> Rövidesen kiderült azonban, hogy a jövőendő férj szélhámos, komoly adósságokkal. A lap az egzotikus házasságok esetében adódó kulturális nehézségeket sem hallgatta el, azt felvilágosult olvasói számára vonzó témának tekintette. Biztatóan hangzik a cím: *Budapestre jött a nanparai maharadzsza egy pesti színésznő után*,<sup>54</sup> de a cikk nem a szokásos sikertörténetről tudósít. Sajó Lili Párizsban ismerkedett meg a maharadzsával, akihez hozzáment, Indiában azonban kiderült, hogy a férfinak van már három felesége. Lili Párizsba szökött, majd visszatért Pestre, ahol az Andrásy úti színházban játszott. Amikor férje utána utazott, a színésznő a következőkkel indokolta szökését: „Őszintén megmondtam neki, hogy nem tudok rabszolgaként élni, egyenrangú hitestársra akarok lenni férjemnek. A maharadzsza nem élhet azonban Európában és tiszteltnél kell tartania hazája szokásait és vallása parancsait. Valószínűleg rövidesen újra meglátogat, és együtt töltünk néhány hetet Európa legdivatosabb fürdőhelyein”.<sup>55</sup> A házasság a lapban tehát már nem feltétlenül örök kötelékként értelmeződött. A társasági rovatban gyakoriak és tényszerűek voltak a színészvilágon belüli válásokról szóló hírek, amelyek nem vetettek rossz fényt sem a feleségre, sem a férjre.

A hagyományos szereposztású tündérmesékkal szemben az operettekben egyre inkább a nők veszik át a házasságkötések kezdeményezését, e törekvésük nem minősül nevetségesnek vagy károsnak. A *csúnya lányban* a feleségstátuszt elérni kívánó nő csúnyának maszkírozza magát és beáll jövőendő férje ügyvédi irodájába. Célját elérve bevallja, mennyi erőfeszítésébe került a kiválasztott férfi meghódítása: „Én tettem közzé az apróhirdetést az újságban, hogy megismerkedjek veled!... Egy éve szaladok utánad. Nem volt egy közös ismerősünk, hogy bemutasson, de én annál jobban akartalak megismerni. Gondoltam, hirdetek egy aprót, majd csak megismerlek. Haragszol?”<sup>56</sup> Ugyanez, a hagyományos nőképpel össze nem egyeztethető aktivitás bukkan fel egy másik sikeres operettnben, *Az utolsó Verebély lányban*, amelyben a primadonna így vall a kiszemelt férfinak: „Megláttam egyszer a parlamentben és azóta nem tudták kivenni a fejemből. Azt mondták, ne fáradjak, úgysem vesz el. Nos, hát én elhatároztam, hogy ha minden asszony elválk az urától, ha ezentúl egyetlenegy lány sem megy férjhez a világon, maga akkor is az én férjem lesz, mert én Verebély lány vagyok, olyan: aki jöttem, fogom és viszem!”.<sup>57</sup> A Fedák Sárira szabott *Az okos mamában*<sup>58</sup> összegződnek a két világháború közötti, megváltozott házasságképre vonatkozó új tapasztalatok. A sikeres produkció azt is bizonyította, hogy a többszörös (színészi, műfaji) önreflexió és a megbocsátó, belterjes önirónia igencsak piacképes volt Pesten. Az operettnnek már az alaphelyzete is önéletrajzi ihletésű: Fedák idősödő operettszínésznőt játszik, aki szerepeket írat a maga számára, és fiatal udvarlóval kacérkodik. Kezdetől

<sup>53</sup> N. N., 1933b. 10.

<sup>54</sup> REIN, 1933. 14–16.

<sup>55</sup> REIN, 1933. 16.

<sup>56</sup> VADNAI-HARMATH-MÁRKUS, 1930. 159.

<sup>57</sup> HARMATH-ÁBRAHÁM, 1929. 170.

<sup>58</sup> Szenes Béla ötletéből Békeffi István írta, a zenéjét pedig Lajtai Lajos szerezte.

adott tehát a színpadi és a privát szituáció pikáns párhuzama. A konfliktus során e figurán belül „aktivizálódik” a talpraesett anya, a női nézők együttérző szimpátiáját kiváltó női családfő is, aki operettdramaturgián edzett virtuóz szerepjátszással rendezi el két válni akaró leánya (Bársony Rózsi és Dobos Annie) sorsát. Íme az okos mama néhány, feleségeknek címzett ironikus taktikai tanácsa: *„Ahol az asszony okosabb, ott mindig a férjnek van igaza. Egy férjnek sohase jó úgy, ahogy van, mindig valami másra vágyik. Hát azt kell csinálni, amit ő akar. Elvégre ő veszi a kis lakkcipőit, ő fizeti a specerájszámlát, meg a dauer ondolációt. A kis mókushas-bundát ki veszi?”*<sup>59</sup> *„A szerelem a házasságban olyan, mint a privátautó. Jó ha van, de az se baj, ha nincs... Hiszen minden sarkon lehet taxit kapni”*.<sup>60</sup> Az operett- és a lét-dramaturgia hasonlónak feltételezett sablonossága Fedák briliáns demonstrációjában mosolyra fakasztotta a nézőket. Erdős Renée *Levél Fedák Sárihoz* című írásában konstataulta a színpadi Zsazsa – minden női korosztály számára hiteles – identifikációs mintának tekinthető szerepét: *„hidd el nekem, oly őszintén és szívből irigyeltelek téged, mint ahogy irigyelni fog az a száz és ezer kis polgárasszony, aki majd kerekre nyitja a szemét a te pongyolád láttára és öreg korában sem felejt el, hogy milyen voltál benne akkor, mikor a szemedet törülgetted a hírre, hogy nagymama leszel!”*<sup>61</sup>

Kérdés, hogy a női munkavállalás, amely 1920 után valóban meghatározóvá vált (hiszen sok fiatal városi nő állt be hivatalba vagy gyárba férjhezmenetele előtt, míg a vidékiek jellemzően cselédként helyezkedtek el), milyen attribútumokkal jelenik meg a cikkeken és a librettókban. Feltűnik-e az egész világra kiható gazdasági válság, amely az 1920-as évek végén a bulvárszférát is érintette, hiszen fizetőképes közönség hiányában a Király Színház és a Fővárosi Operettszínház is a csőd szélén egyensúlyozott. Miként jelentkezik a munkahelyi, nőket gyakran sújtó hatalmi egyenlőtlenség, anyagi kiszolgáltatottság az örök optimista hangvételű lapban?

Kiszolgálói hivatalnokok (gépírók, titkárnők) gyakran tűnnek fel a szüzsékben primadonnaként, őket menti ki a munka világából az arra tévedő gróf vagy gyárigazgató, munkásnők ellenben nem szerepelnek az operettekben. Lehár Ferencnek volt ugyan egy *Éva* című, 1911-ben bemutatott, munkástémájú operettje, ezt azonban a két háború között nem adták elő. A cselédek a zenés színpadon csak komikus epizód szerephez jutottak (kivételt képez Fedák Sári alakítása a *Borcsa Amerikában* című darabban), és a szobalányok is csupán ironikus epizódfigurákként jelentek meg, mint például a *Kitty és Kató*<sup>62</sup> című operettben. Ez utóbbi tanmese közép-pontjában egy ál- és egy valódi szobalány összetévesztése áll. A bonyodalom egy „úrilyán” ama – nem túl életszerű – ötletéből származik, hogy beáll szobalánynak jövendő férje családjához. Ők tudnak szándékáról, azonban egy munkára jelentkező valódi szobalányt összetévesztenek a jövendő mennellyel, s ezáltal kibukik a társadalmi státuszokhoz szabott viselkedésmódok álsága. A szolgáló ugyanakkor problémátlannak ábrázolt humoros figura, aki – ahogy dalából kiderül – meg van elé-

<sup>59</sup> BÉKEFFI-LAJTAL, 1931. 137.

<sup>60</sup> BÉKEFFI-LAJTAL, 1931. 149.

<sup>61</sup> ERDŐS, 1930. 8.

<sup>62</sup> Szövegét Martos Ferenc írta, a zenéjét Rényi Aladár szerezte.

gedve a modernitásból neki jutó morzsákkal: „*Ica, Rica, kukorica, / Vagyok pesti szobacica, / Szombat este ott ragyogok a bálon, / A nagyságám kombinéját risszálom, / Lakkcipőjét kitaposom csámpásra, / Ha rágyújtok az újmódi, a valódi charlestoni csárdásra.*”<sup>63</sup>

A munkásnők és más hátrányos helyzetű, mobilitásra képtelen rétegek figyelmen kívül hagyása a pesti *show business*ben azért is meglepő, mert Európa zenés színházi fővárosaiban – és ezzel párhuzamosan a Szovjetunióban is – az 1920-as évektől a modernitáshoz kapcsolódó értelmiségi, művészi mozgalmak bontakoztak ki, melyek a zenés vígjáték és az operett tömegkultúrabeli népszerűségének kulturális kisajátítását, e műfajok bulvárszférától való elhódítását tűzték ki célul. Az „új zenés színházi” koncepció – ahogy ez Bawtree könyvéből,<sup>64</sup> melyet az 1970-es évekig mindig újraeledő mozgalomnak szentelt, kiderül – arra az értelmiségi törekvése épült, mely szerint e szórakoztató műfajok befogadói elfogadottságát egyfelől színpadi újítások, másfelől haladónak ítélt társadalomkritikai üzenetek közvetítésére kell felhasználni. E törekvés jegyében a baloldali művészelit próbálta tehát megreformálni – a maga politikai, művészi céljai érdekében átalakítani – a populáris kultúra egy jelentékeny elemét. A tömeg- és elitkultúra közötti dominancia dinamikáját vizsgálva Peter Burke is említi efféle, általában nem sok sikerrel kecsegtető próbálkozásokat.<sup>65</sup> A pesti bulvár és a zsdanovi szocialista-realista operettel párhuzamosan kibontakozó zenés színházi mozgalom nyugat-európai és amerikai történetéből csak Brecht és Weill 1927-től 1934-ig tartó együttműködését említem, mely olyan, máig hatásos darabokat eredményezett, mint a *Koldusopera* (1928) vagy a *Mahagonny városának tündöklése és bukása* (1930). A populáris zenés színház társadalomkritikára való kulturális kisajátításának szándéka még az Amerikai Egyesült Államokban is tetten érhető volt. A New Deal időszakában, 1935–1939 között, Rooseveltnél elnöksége idején működő *Federal Theatre Project* például – ott merőben szokatlan módon – állami forrásokat biztosított munkanélküli művészek által létrehozott előadásokra, valamint arra, hogy e produkciókat a nézők ingyen tekinthessék meg. A kezdeményezés ambivalens társadalmi és művészi következményeivel foglalkozó szakirodalomból<sup>66</sup> kiderül, hogy a program keretében születtek stílári reformra törekvő, illetve egyes etnikai kisebbségek és más elnyomott rétegek problémáit feldolgozó előadások is.<sup>67</sup> A *Federal Theatre Project* jelszava „*Free, Adult, Uncensored*” (ingyenes, felnőtteknek szóló, cenzúrázatlan) volt, a színház társadalmi felelősségének hangsúlyozása pedig olyan, a korabeli szovjet gyakorlatot idéző előadástípusokban is megnyilvánult, mint a *Living Newspaper* (élő újság), amelyben aktuális események színpadi értelmezésére tettek kísérletet. A project által szponzorált nyolcszázharminc előadás közül ötvenegy volt musical-repríz és huszonkilenc musical-bemutató. Ezek némelyike olyannyira sikeresen döntögette a társadalmi tabukat, hogy az amerikai kongresszus 1939-ben „*baloldali tendenciák*”<sup>68</sup>

<sup>63</sup> MARTOS-RÉNYI, 1926. 6.

<sup>64</sup> BAWTREE, 1991.

<sup>65</sup> BURKE, 1984.

<sup>66</sup> LEHAC, 1984., MELOSH, 1991.

<sup>67</sup> FRADEN, 1994., GILL, 1988.

<sup>68</sup> LEHAC, 1984.

miatt beszüntette a program finanszírozását. Ezután az önmagukat progresszívnek deklaráló – műfaji és ideológiai reformokat egyaránt célul kitűző – zenés színházi törekvések a Broadway-n is próbáltak gyökeret verni, a témával foglalkozó tanulmányok<sup>69</sup> szerint erős baloldali kritikai támogatással, ám gyér nézői szimpátiától kísérve. Nem aratott sikert Marc Blitzstein zenés drámája (*The Cradle Will Rock*), amely acélmunkások szakszervezet-alakítási problémáit taglalta, ugyanúgy, ahogyan Gershwin, Kaufman és Ryskind eme új zenés színházi mozgalomba illeszthető művei (*Strike Up the Band*, *Of Thee I Sing*, *Let'Em Eat Cake*), illetve Kurt Weill drámai musicaljei (*The Firebrand of Florence*, *Street Scene*, *Lost in the Stars*) sem.

A női munkavállalás a Színházi Életben teljesen elkülönül a színház mobilitást lehetővé tevő világától. Jól példázza ezt például a *Leányok, akik a színházban élnek és sohasem jutott eszükbe, hogy színésznők legyenek* című cikk. A Király Színház varróműhelyének tagjai maguk is leszögezik, hogy bár „a színház épületében van a műhelyünk, mégis, hogy úgy mondjam egy kis polgári különítménye vagyunk annak: varrónőink civilekhez mennek férjhez és ha a színházat faluhoz hasonlítanám, azt kellene mondanom, hogy, mi vagyunk a paróchia, ahová a túldoldali lázas, színes életnek csak tompított reflexe hat el”.<sup>70</sup>

A női munka és a színház világa csak annyiban érintkezik a lap hasábjain, hogy az alacsony státusú és a hasonló jellegű munkát végző férfiaknál rosszabbul fizetett „pesti lányok” számára az operett (illetve az 1930-as évektől a mozi) egyfajta „harmónia-pótszert” jelentett. A lassan e funkcióra redukálódó befogadói és kritikai elvárást jól szemlélteti a librettista Faragó Jenő *Operett* című önironikus költeménye: „Szép ezüstösen ragyogott a hold, / (Igaz: csak a reflektor fénye volt!) / A csalitban dalolt egy kis madár; / (A kóristának ezért mennyi jár?) / Bús, csöndes nóta hangzott messziről: / (A rendező a kóruossal pöröl!) / És halkán, lágyan suttozott a szél / (Az ügyelő egy percig sem henyél!) // A nézőtéren három lányka ült: / Irult, pirult, izgult és lelkesült / És boldog volt a három egyaránt; / Mert herceget játszott a bonvivánt. / Szép este volt, sok örömmel tele, / A három szív megremegett bele; / S még otthon is szép hercegéhez szállt, / Míg – harmincért párízit vacsorált!”<sup>71</sup>

E *status quó*t megváltoztathatatlanként elfogadó attitűd nem volt jellemző ugyanakkor Nagy Endrére, akinek *Nem operett!* című írása a bulvárszínpadra belopódzó szociális szemléletről tanúskodik. A cikk szerzője az operettközönség zömét adó dolgozó nők nevében tiltakozik a főnöküket meghódítandó zsákmánynak tekintő titkárnőket felvonultató operettek ellen: „Tisztelettel megkérem író társaimat, hogy – bármennyire nehezükre esnék is – szűkítsenek a témakörükön és mondjanak le a gépirókisasszonyról, aki settenkedő macskafurfangjával a főnökét elkaparintja [...] Ez a korszellem – bizonyára kedve ellen, rideg kényszernek engedve – úgy intézkedett, hogy a leány munkába álljon. Nem divatból, nem szeszélyből, nem kedvtelésből, hanem muszájból. Ezt a munkát az életharc komor, elkeseredett rohamával kell meghódítania a maga számára és ebben a rohamban nincsenek mosolyok, kacsintások, udvariasságok, lovagi hódolatok, bókók – itt csak a kenyérért tülekedők kíméletlen elszántsága van. Nincs itt pajzán vansztep,

<sup>69</sup> PIRIE, 1984., ROTH, 1984.

<sup>70</sup> N. N., 1927a. 40.

<sup>71</sup> FARAGÓ, 1927. 43.

se andalgó tangó, csak a törtetés kegyetlen dobpergő ritmusa. Nagyon szegényes motívum ez egy operett számára. [...] A gépirókisasszony ma már beéri azzal a minimális chanceszal, hogy a vállalat nem merül ki a gazdasági depresszió hullámaiban és ő megkaphatja a maga picike fizetését. Biz ez eléggé rezignált életút, nincsenek andalító kilátópontjai, nem vezet kápráztató magasságokba. És ha már ránehezedik ennek a robotnak a terhe, csak egy a kívánsága: Hogy mások ne csináljanak frivol játékszert belőle. Ami az ő számára komoly, sőt komor munka, az ne legyen a mások számára táncos operett”.<sup>72</sup> Az operettfronton is felbukkant tehát a szociális kérdés, de a lapban a harcias nőképviselet nem vált divatos témává, ahogyan a munkásosztály problémáival foglalkozó radikális baloldali diskurzus sem.

A nők megjelenését a színház világában – tematikus irányultságánál fogva – sokkal szélesebb körűen reprezentálta a lap. A tudósítások zöme e kulturális mező demokratizálódásáról és presztízsemelkedéséről számolt be, egyetértéssel adva hírt arról, hogy a színházi munka, illetve a korábban különösen lenézett zenés színházi segédmunka (kórus, tánckar) nem von többé maga után társadalmi kirekesztést. Az is kiderül azonban, hogy elsősorban anyagi okokból szerepelnek együtt „demokratikusan” a különböző társadalmi rétegekből származó nők a színpadon: a háború utáni gazdasági válság következtében a család eltartása érdekében immár minden legális pénzkeresettel kecsegtető pályán „büntetlenül” el lehetett indulni. A lap több cikkben is foglalkozott a színi pálya társadalmi szegregációjának megszűnésével. A *Vége a házmester-kisasszony legendának*<sup>73</sup> című írás szerint a polgári családok nem féltették többé lányaikat a színiiskolától – „ha valamikor igaz volt, most már nem az, hogy az igazi, nagy primadonnák a házmesterlakásokból kerülnek ki”<sup>74</sup> –, mi több, a polgári réteg leányai már nemcsak primadonnaságra, hanem zenés színházi segédfeladatokra is aspiráltak. Szász Zoltán meglepve konstataulta, hogy „Ezredesek, miniszteri tanácsosok, tanfelügyelők, kormányfőtanácsosok leányai, okleveles tanárok, iparművésznők, B-listás hivatalnoknők jelentkeztek kóristanőknek a Király Színház karfelvételi próbáján”.<sup>75</sup> Cikkéből kiolvasható, hogy a kortársak számára már e változás okai is érthetőek voltak: a „nagy szociális összeomlás, mely a társadalmi épület magasabb emeleteit döntötte a porba, a középosztály törmelékeit vetette ide. Ez is olyan új szint adott a karfelvételi próbának, amellyel a régebbiek nem rendelkeztek”.<sup>76</sup> Azonban az operett- és filmszüzsék mellett éppen az újság gyorsan felívelő karrieréről szóló cikkei ösztönözték arra a fiatal nőket, hogy tévesen azt higgyék, színpadon és filmen a fiatalság és a szerencsés külső elég a boldoguláshoz. A lap hírt ad arról is, hogy „2576 pályázó jelent meg a Goldwyn-akció zsűrije előtt”.<sup>77</sup> Ennyien jelentkeztek tehát a filmes tehetségkutatásra, de a rossz helyzetben lévő operettszínházak is reménykedhettek néha egy-egy produkciójukat feldobó új arc felbukkanásában. Meghallgatást hirdettek ezért, és a lap hírül adta, hogy „egy pesti ügyvéd

<sup>72</sup> NAGY, 1931. 4–5.

<sup>73</sup> GERLE, 1921. 19.

<sup>74</sup> GERLE, 1921. 19.

<sup>75</sup> SZÁSZ, 1926. 16.

<sup>76</sup> SZÁSZ, 1926. 17.

<sup>77</sup> N. N., 1928b. 19–22.



lányát szerződtette a Király Színház – szőke angol lánytípusnak”.<sup>78</sup> Máskor a színház apróhirdetés útján keresett szereplőt: „A Király Színház soron következő újdonságában, a *Keringő és Szerelem* című daljátékban ugyanis a primadonna mellett van egy énekesnői szerep, erre keresett a színház megfelelő fiatal hölgyet. Örkényi Franciskát választották”.<sup>79</sup> A színházi pálya megítélésének változása nyomán tehát felduzzadt a potenciális növendékek száma, érdemes volt színiiskolát nyitni – a *Tanulj kis görl – primadonna lesz belőled*<sup>80</sup> című írás egy ilyen képezde történetét meséli el. Magasabb szinten kívánt oktatni a folyamatosan válsággal küzdő Király Színház primadonna- és bonvivániskolája, amelyben, miként vezetője nyilatkozott „Kétszáztizennégy nő és kilencvenhárom férfi közül válogattunk ki összesen kilencet, akik a legszigorúbb bírálatokat is kiállják, akik már ma is színpadra kerülhetnének, de akiket még hónapokon keresztül fogunk előkészíteni arra, hogy első szerepükben már döntő módon győzzenek a sikerért vívott harcban”.<sup>81</sup> A színházi mobilitás útja az 1930-as években már annyira nyitottnak tűnt, hogy a gyermekek képzése, szerepeltetése is egyre gyakoribbá vált. A *Gyermekszínész-deputáció Gaál Francinál, a volt gyerekprimadonnánál*<sup>82</sup> című írás, a befutott gyermekszíntárra utalva azt a felfogást igyekezett alátámasztani, hogy e pályán a korai kezdés „kifizetődő” lehet. A mai olvasó számára igazolja ezt a cikkhez mellékelt fotón látható Ruttkai Évike példája is. A magas presztízsű és jól fizető pályákat a nők előtt gyakran lezáró városi közegben a színház valós mobilitást lehetővé tevő szféraként tűnhetett fel, mi több, a hátrányos kisebbségi helyzetből való kiemelkedésre és a kisebbségi kultúra presztízsének képviselőjére is alkalmasnak látszott. Az *Ilyen még nem volt! Megalakult az első cigányszínház* című cikkben a direktor, zombori Siposs Sanyi azzal a jogos igénnyel magyarázza színházalapítási kísérletét, hogy „miért van minden fajtának színházkultúrája, csak éppen a cigányoknak nem?”. Elmondja, hogy színházat akarnak bérelni, majd külföldre menni: „hogy megmutassuk, mit tudnak a magyar cigányszínészek!”<sup>83</sup>

Találkozunk emellett a színházi szerepléssel mint látszólagos negatív mobilitással, státusról való lemondással. Faragó Jenő *Akik az Opera színpadáról kerültek az operetthez. Péchy Erzsébet nem akar többé az Operában énekelni*<sup>84</sup> című cikkéből kiderül, hogy a színésznő elutasítja azt a presztízhierarchiát, amely a dalszínházi fellépést automatikusan az operettkarrier elé helyezi. Bár az Operában debütált, az operetthez kerülését nem érzi „süllyedésnek” sem művészileg, sem társadalmilag: „Arról már lemondottam, hogy átmenjek az Operához. Nem tudnék megélni abból a jövedelemből, amit ott keresnek. Az operett legelső sorából miért ugorjak át az opera második, harmadik sorába?”<sup>85</sup> – vallja meg a lapban. A populáris és magas kultúrabeli presztízs különbség tehát nem számított annyira meghatározónak a két világháború közötti

<sup>78</sup> N. N., 1929c. 69.

<sup>79</sup> N. N., 1933d. 53.

<sup>80</sup> N. N., 1928d. 20–21.

<sup>81</sup> N. N., 1934b. 54.

<sup>82</sup> N. N., 1931b. 20–23.

<sup>83</sup> -AU, 1926. 27.

<sup>84</sup> FARAGÓ, 1928. 49.

<sup>85</sup> FARAGÓ, 1928. 49.

Pesten, sokkal fontosabb volt a gyakorolt műfaj piacképessége. Látjuk ezt abból a korabeli normával mindenképpen szembenálló extrém készletéből is, amely egy arisztokratát a revütáncosi pályára irányított. Szinetár György *Báró Metzger Fini elmondja: hogyan lesz görl – egy baronesszből* című riportjában a társadalmi korlátok áthágása pozitív példaként jelenik meg. A baronessz elmeséli, hogy mivel hozzá kellett járulnia a családi költségvetéshez, először hivatalnoknő lett, utána táncosnő, majd görl. Végül megalakította az Oxford görlök csoportját, amellyel külföldre jár vendégszerepelni. Helyzetét nem értékeli társadalmi lecsúszásként, arra a kérdésre, hogy „Jó-e görlnek lenni?” határozottan válaszol: „Nem bántam meg. Szeretek utazni, más országokat, városokat, embereket látni. A bárónő zsebéből erre nem futott, az Oxford görlt viszi az impresszárió. Fiatal vagyok, előttem az élet, majd csak megtalálom én is a magam happy-endjét”.<sup>86</sup> Nem a privilégiumokat sirató, hanem a két háború közötti Pesten kétségtelenül meglévő, folyamatos pénzügyi kihívásokkal szembenező attitűd ez, a cikkíró pedig helyesli a passzív elkülönülésről lemondó életmódváltást. Ennél is meghökkentőbb esetről számol be a *Huszonkét pesti lány felcsapott cigánynak*<sup>87</sup> című cikk, amely arról számol be, hogy a képzett zenészek – legalábbis virtuálisan – felvállalnak egy hátrányos helyzetű kisebbségi identitást, elsősorban ők is a külföldi siker és a magasabb jövedelem érdekében. Vállalkozásukat a lap csak elismeréssel illeti, nem reflektál a női „banda” által reprezentált cigánykép inadekvát voltára: „Szép, stilizált magyar ruhákat viselnek, gyöngyös pártával, csizmacskával. [...] Műsorukon magyar dalok, kuruc nóták szerepelnek és természetesen a Liszt rapszódia meg a Rákóczi induló”.<sup>88</sup>

A gazdasági válság, majd a színházi csődök egyre gyakoribbá válásával állami beavatkozást terveztek a színpadon próbálkozók számának csökkentésére. Petri Pál kultuszállamtitkár úgy vélte, meg kell szüntetni a színiiskolákat, mivel „nincs kilátás arra, hogy a színházi és színészszeválság megenyhüljön, aminek egyik fő oka az, hogy az ország nem bír meg annyi színtársulatot: másrészt pedig a színházra ránehezedő nagy konkurencia, a mozgószínházak konkurenciája egyre súlyosabb helyzetbe hozza színházainkat”.<sup>89</sup> A lapban többször ismétlődő, gördülékeny sablonokkal fogalmazott karrier-narratívák háttérben tehát csődök sokasága áll. Csathó Kálmán *A színész felátadása* című cikkében a színészi munkanélküliség következtében fellépő létbizonytalanságot hangsúlyozta: „Nagyobb baj, hogy a színészet alatt megingott a polgári jólét biztos fundamentuma is. Azé a polgári jólété, amely a színpad minden hivatott és józan életű munkásának kijárt immár csaknem egy évszázad óta”.<sup>90</sup>

A színházi pályafutásról mint a mobilitás eszközéről általánosságban megállapítható, hogy mivel a bulvárszférában a női szerepek igencsak életkor-érzékenyek, a nem átütő tehetségek számára csak rövid időre ígérhetett kilábalást, nem biztosította a megkapaszkodást egy magasabb társadalmi státusban.

<sup>86</sup> SZINETÁR, 1931 28.

<sup>87</sup> N. N., 1931e. 38–39.

<sup>88</sup> N. N., 1931e. 38–39.

<sup>89</sup> N. N., 1927c. 4.

<sup>90</sup> CSATHÓ, 1932. 6.

Ha az igazán tehetséges színésznők sztárrá váltak, akkor össztársadalmi megbecsülésre számíthattak. A nagy primadonnáról, Blaha Lujzáról például még életében színházat neveztek el.<sup>91</sup> A sztárok a politikai elit körébe is bejáratosak voltak, a miniszterelnök egyik estélyén József főherceg mellett jelen volt Molnár Ferenc, Fedák Sári és Varsányi Irén is.<sup>92</sup> Biller Irén egy hasonló találkozás után így nyilatkozott Bethlen István grófról: „Sohasem hittem volna, hogy egy igazi miniszterelnök ilyen kedves és közvetlen lehet”.<sup>93</sup>

A sztársághoz vezető mobilitás útja retorikailag mindig ellentétekben fogalmazódik meg, a nők letről, rendszerint egy pesti utcából indulnak, hogy az út végén „magasra” érkezzenek. 1926-ban *Egy bálványutcai pesti lány, aki meghódította Amerikát. „Mitzi” népszerűbb New Yorkban, mint Coolidge, az elnök*<sup>94</sup> címmel jelent meg írás Hajós Miciről; „Egyszer volt, hol nem volt, a Rottenbiller utcán is túl, volt a Csikágóban egyszer egy kisleány, akiből az új Elssler Fanny lett”<sup>95</sup> – írták Honthy Hannáról néhány évvel korábban. Rátkai, a Király Színház neves komikusa pusztá anyagi megfontolásból állt ki a korban időnként már kritizált sztárrendszer mellett. Úgy vélte, „ha nem volnának sztárok, nem lenne a maihoz mért látogatottsága a színházaknak és a kifizetésű tagok gázsiját nem tudnák a direktciók miből kifizetni”.<sup>96</sup> Ő a sztárok között Blahánét, Pálmay Ilkát, Küry Klárit és Fedákot említette. Akadt olyan is, aki túlbuzgóságában saját magát nevezte ki sztárnak, mint Biller Irén, aki egy pozsonyi újságban *Új iskolát adtam a magyar operettnek* címmel nyilatkozott.<sup>97</sup> Ő azonban nem foglal el a kollektív emlékezetben a fentiekhez hasonlítható helyet.

A közönség által elfogadott sztároknak is küzdeniük kellett státusuk megtartásáért, ennek volt egyik legelterjedtebb kelléke az állandó jótékonykodás. Dolly Jancsiról például megtudhatjuk egy cikkből, hogy lelencházból örökbe fogadott lányait beadta egy párizsi nevelőintézetbe, ennek köszönhetően a lányok már hibátlanul beszélnek angolul és franciául.<sup>98</sup> Alpár Gittáról pedig az derül ki, hogy huszonöt gyereket felruházott.<sup>99</sup>

A maradandónak bizonyuló sztárstátust a két háború között – jórészt a *Színházi Élet* segítségével – Fedák Sárinak és Honthy Hannának sikerült fenntartania. Sztárságukat emelkedő életkoruk sem veszélyeztette. Az, hogy együtt öregedtek közönségükkel, csak még biztosabbá tette helyüket a kulturális emlékezetben, hiszen korábbi szerepeikre, a város és a közönség ifjúkorára reflektáló nosztalgikus produkciókban aratták legnagyobb sikereiket.

<sup>91</sup> BEÖTHY, 1921. 2.

<sup>92</sup> GÓTHNÉ KERTÉSZ, 1926. 17.

<sup>93</sup> N. N., 1931a. 4–6.

<sup>94</sup> KRISTÓF, 1926. 6–8.

<sup>95</sup> LUKÁCS, 1923. 14.

<sup>96</sup> N. N., 1924b. 22.

<sup>97</sup> N. N., 1924a. 16.

<sup>98</sup> N. N., 1931f. 31.

<sup>99</sup> STELLA, 1933. 7.

## Nemi és nemzeti identitásnarratívák találkozásai

Végezetül arra keresünk választ, hogy a bulvárszínházi produkciók vagy a színésznők külföldi sikerei a lap interpretációjában miként kapcsolódtak az országról és a revíziós gondolatról folyó diskurzushoz, ami az 1920-30-as években a társadalmi közbeszéd centrumát képezte, még a tömegkultúrában is. Bár a szóban forgó produkciók egy elsősorban profittermelésre berendezkedett magánszínházi, szórakoztatóipari struktúra részei voltak, a lap a sikeres külföldi, nyugat-európai és amerikai bemutatkozásokat Magyarországnak presztízst kölcsönző aktusokként interpretálta. Ebben az 1920-as évek elejétől formálódó beszédmódban a színésznők produkciója gyakran jeleníti meg nosztalgikus formában a háború előtti Budapestet. Az *Amerikai Magyar Népszava* például így ír Keleti Juliska produkciójáról: „*eleven, mosolygó és könnyező szimbóluma volt a fejlett kultúra mámorában tobzódó Budapestnek, a szépséges, léha, hajnalig mulató, napfelkelte után fázósan megborzadó, csókcsattogástól hangos, kicsapongásaiban és bűnözésében is szentimentális Budapestnek, amilyen akkor volt, amikor még gumirádlis fiakkerek siklottak végig az Andrássy úton és nem volt záróra és nem tudták még mi a valuta*”.<sup>100</sup> A színésznők bulvárszférában aratott külföldi diadalait, különösen az 1920-as évek első felében a revíziós törekvéseket segítő eseményekként is értelmezték: „*vele ujjongtunk, amikor elementáris magyar temperamentummal a mi csonka Magyarországunk feltámadásáról énekelt*”.<sup>101</sup> Budapest és egy nőalak efféle pozitív azonosítása azért is figyelemre méltó, mert a századfordulón, Lux Terka *Budapest* című regényében, Schneider Fáni alakjában épp a főváros agresszív kegyetlensége fogalmazódott meg.<sup>102</sup>

A lap szintén politikai jelentőséget tulajdonít Magyar Erzsí fellépésének a New York-i *Magyar Rapszódia* című Ziegfield-revüben, amikor így ír: „*Ez a revü újra a magyarokat hozza vissza a színpadra*”.<sup>103</sup> A cikk azokat a külföldi kritikákat idézi,

<sup>100</sup> N. N., 1921a. 27–28.

<sup>101</sup> N. N., 1921a. 28.

<sup>102</sup> „*Lux Terka sem csupán fővárosi történetet akart írni, hanem hangsúlyozottan Budapest regényét. Megszemélyesíti a magyar fővárost. A szép, kedves, elegáns, könnyű erkölcsű, okos, raffinált Budapestet, aki csodás karriert futott meg. Az anyja tót napszámos asszony, az apja sváb pallér, s ő maga, a borzas repülő hajú, mezítlábos kis Schneider Fáni előbb a Rácváros utcaporában játszik, később a hajdani Szent Péter külvárosban részeg lókupeceknak és halkereskedőknek énekel, még később a mostani Gizella téren, a német színházban, aztán magyar kokott lesz belőle, és az emberek megszámlálhatatlan légióját őrli össze szép fogával. Ez a mi Budapestünk. A milliósor elátkozott, megvetett, kipellengérezett, gyűlölt, bemocskolt: kőasszony; aki gúnyos, hunyori szemével hidegen, biztosan néz maga elé, anélkül, hogy az ujját is megmozdítaná. Nincs rá szüksége. Ezren fekszenek lába előtt holtan, véresen, mocskosan, koldusan, az ő fanatikus szerelmesei, kiket ő tett tönkre, ő szívtá ki a vérüket, agyvelejiüket, ő ropogtatta össze a csontjukat, ő cifrálokta el a vagyonukat, s aztán ellökte őket magától. És jöttek az új hódolók, az új őrvöngők, az új szerelmesek, és megismétlődik, nem, folytatódik az asszony munkája, aki embervert iszik, aranyat eszik, s két karját hívogatón, csábítóan nyújtja ki az ország négy sarka felé. És az emberek jönnek, északról, nyugatról, mindenünnét. Az ország szegény, se kultúrája, se hatalma, s az emberek gazdagságról, kultúráról, hatalomról álmodnak az éjszakában. Hiába! Ez a kőasszony csak hiteget, röpke kéjt ad, de boldogságot és nyugalmat nem osztogat. Csak elvesz. Mindent: boldogságot, nyugalmat, becsületet és az életet*”. SÁNTA, 1997. 97.

<sup>103</sup> NAGY, 1926. 2.

amelyekben a színésznő sikere az egész nemzet erejének, tehetségének jelképeként szerepel. A *The Minneapolis Sunday Tribune* például azt írja: „Egy messzi nép, hatalmas, mély művészetével ismertet meg bennünket ez a gyönyörű színésznő”.<sup>104</sup> A bulvársikerekről szóló külföldi kritikák hivatottak tehát hitelesíteni a magyar kultúrfőlény korabeli teóriáját. Ezért kerül be a lapba Philip Hale, a *The Boston Herald* referensének nyilatkozata is: „A kis magyar nemzet igen érdekes újját vezetett be a külkereskedelembé. Mivel az áruexport terén nem bírná a versenyt, rátért a jövedelmező szellemi exportra, melynek épp Amerika a legnagyobb fogyasztója. Az amerikai színpadon állandóan és szívesen látott vendégek a magyar színdarabok. A magyarok azonban nem elégszenek meg irodalmuk amerikai térfoglalásával, hanem színészeik is meg akarják hódítani az amerikai színpadot”.<sup>105</sup> Fedák Sári vagy Alpár Gitta külföldi bulvárszínházi sikereit szintén hasonló diszkurzív panelekben reprezentálták: nem egyéni művészi diadalként, hanem a magyar zenés színház egyedi kiválóságának bizonyítékaként.

Az 1920 utáni megfogyatkozott nemzeti önbizalmat a lap azzal is erősíteni vélte, hogy az amerikai *show business* magyar gyökereit és kapcsolatait folyamatosan hangsúlyozta. A főszerkesztő, Incze Sándor cikkeiben hemzsegnek az alábbihoz hasonló megállapítások: „Amerika nagy filmfejedelmei, talán te is tudod, magyar származásúak [...] Láttam Hajós Micit, aki >Mitzi< néven a legnagyobb amerikai operett starok egyike”.<sup>106</sup> Korda Tibor londoni beszélgetésében Péchy Erzsivel, a „*Daily Theatre új sztárjával*” szintén a bulvárszínházi produkciók által elérhető nemzetközi presztízsnövekedést feltételez: „Ha Péchy Erzsinek sikerül megtörni a jeget, akkor nagyszerű szolgálatot tehet a magyar kulturpropagandának, mert Londonban egy népszerű operett-primadonna nagyobb hatalom, mint a legügyesebb diplomata”.<sup>107</sup>

A színésznőexporton kívüli másik, a nemzeti identitásnarratívába illeszthető *show business*-elem a külföldi revükben színre állított „magyar kép”. E sikerműfajban a korra jellemző, egzotikum iránti érdeklődésnek megfelelően a távoli országok zenéjére, táncára komponált jelenetek, „képek” egyértelműen az üzleti sikert szolgálták, nem pedig az adott ország, nép politikai vagy kulturális törekvéseinek támogatását. A lap interpretációjában azonban a külföldi revük magyar képei a nemzeti dicsőség és a magyar kultúra különleges vonzerejének dokumentumai. Faragó Géza is ilyen szellemben nyilatkozik a manchesteri *Magyar lakodalom*ról, amikor így fogalmaz: „*Alice Delicya, aki ma a legelső énekesnője az angol színpadoknak elénekli, hogy >Csak egy kislány van a világon<. Az egész közönség felállva tapsol. [...] Felejthetetlen látvány ez a csárdás-balet. A nézők ujjonganak s én akkor megnyugodva érzem, hogy ez a magyar jelenet megnyerte a csatát a többi számokkal szemben. Ekkor hűsz szebbnél szebb énekesnő magyarul kezdi énekelni: >Piros, piros, piros< mely ugyan úgy hangzik, hogy piras, piras, piras, de hát a hatás így sem maradt el[...]. A közönség, mint egy ember feláll és lázasan követeli a jelenet ismétlését. Könny csurog alá a szememből a boldogságtól, Cochran odarohan hozzám, s miközben meghatottan szorongatja a kezemet, így szól: a Magyar lakodalom sikere nemcsak az enyém, nem csak az Öné, hanem az egész*

<sup>104</sup> N. N., 1926b. 29.

<sup>105</sup> N. N., 1925b. 32.

<sup>106</sup> INCZE, 1921. 10.

<sup>107</sup> KORDA, 1926b. 14.

Magyarországe".<sup>108</sup> Ehhez az 1920-as évek elején kialakított beszédmódhoz, a bulvárszínházat a revíziós küzdelem kontextusába helyező hangnemhez jól illeszkedik Gilbert Miller amerikai színházi vállalkozó a *Telegraph*ban megjelent, *Budapest a világ színházi fővárosa* című nyilatkozata,<sup>109</sup> amelyet a lap egyfajta megérdemelt kárpótlásként értelmez a politikai szférában elszenvedett kudarcokért: „Amíg a mi nemzeti életünk és földre tiport országunk szenvedéseiről alig olvashatunk nagy-ritkán két-három hanyagul odavetett, rosszul informált sort amerikai lapokban, Gilbert Millernek köszönhetjük, hogy Amerika legelső lapjai hasábos cikkekben zengik a mi kultúrfölényünket. [...] Gilbert Miller egyenesen azt állítja, hogy Budapestben Ő az egész beteg Európa legragyogóbb és legtöbbet ígérő irodalmi és művészi centrumát ismerte fel. Gilbert Millernek, aki a newyorki színház és irodalmi világban egyike a legnagyobb tekintélyeknek, ez a megállapítása számunkra felér egy diplomáciai győzelemmel”.<sup>110</sup> Szintén illeszkedik e beszédmódhoz a magyar fővárosba vendégszereplésre készülő Josephine Baker állítólagos nyilatkozata: „Egy kicsit félek Budapesttől. Szeretném meghódítani azt a várost, amely olyan tehetségeket adott a világnak, mint Bánky Vilma, Putty Lia és a Dolly sisters.”<sup>111</sup>

Gyakran találkozhat az olvasó azzal a cikktípussal is, amely egy magyar énekesnőnek vagy színésznőnek egy külföldi hírességgel ápolts ismeretségét, barátságát hangsúlyozza, a kiválóságok egyfajta, az idők során az olvasóknak is ismerőssé váló hálóját alakítja ki, a magyar zenés színház képviselői iránti szimpátiát pedig a nemzeti törekvések iránti szimpátiaként értelmezi. E belterjes hangnem jellemzi például a *Major Aranka, a londoni rádió magyar sztárja Budapesten* című írást, amely a walesi herceget kapcsolja a fenti technikával a magyar ügryhöz: „A walesi herceg imádja a cigányzenét s sokszor előfordul, hogy szeparéba zárkózik a cigányokkal, kiveszi Garai primás kezéből a vonót és ő dirigálja a zenészeket. Egy alkalommal megmondták a charming princnek, hogy magyar énekesnő van az étteremben s a herceg felkért, hogy élénekeljek néhány dalt. A Sybill levelét, a Hej cigányt és a Vilja dalt énekeltem a trónörökösnek s végül egy angol dallal akartam kedvesedni, de a herceg udvariasan ellenkezett s a Csak egy kislányt kérte ráadásul.”<sup>112</sup> Lehetséges, hogy a lap szerkesztői maguk is saját retorikai paneljeik szerint gondolkodtak, de előfordulhat az is, hogy lapjuk jobb hazai beágyazottsága érdekében nagyították fel a külföldi bulvársikerek politikai jelentőségét.

Azt, hogy a bulvársajtó kurrens témái és az újságíró-librettisták operettszükséi milyen közel álltak egymáshoz, jól példázza Simon Böske keszthelyi úrilány esete, aki 1929-ben első helyezett lett az európai szépségkirálynő-választáson. Győzelme nemzeti diadalként fogalmazódott meg, és alkalmat adott egy, a hazát és a szerény otthon biztonságát a nagyvilág csillogásával fel nem cserélő, operettekben is hosszsan variált álfkonfliktus-sablon elindítására. Böske így nyilatkozott: „egyért volt érdemes: azért, hogy Párizsban és a Riviérán Magyarországot éljenezték. Engem az apám úgy nevelt és ezzel bocsátott el a nagy útra, hogy nem is lebegetett más a szemem előtt.

<sup>108</sup> N. N., 1925a. 24–25.

<sup>109</sup> N. N., 1923b. 1.

<sup>110</sup> N. N., 1923b. 1.

<sup>111</sup> N. N., 1928a. 55.

<sup>112</sup> V., 1935. 51.

És azért fogok elmenni a Miss Universe és a galwestoni világszépségszerenyre is, hogy angol nyelven is halljam: Éljen Magyarország!”<sup>113</sup> Simon Böske tehát – legalábbis nyilatkozatai fényében – elfogadta, hogy sikere, szépsége valójában a nemzeti ügy előbbre vitelét szolgálja: „Tavaly még egyszerű és ismeretlen kis keszthelyi lány voltam, és ma úgy érzem, hogy diplomáciai szolgálatokat tettem annak a kis országnak, amelyet mindennél és mindenkinél jobban szeretek.”<sup>114</sup> Móricz Zsigmond Miss Hungária című cikkében, egy néhány évvel későbbi szépségszereny nyertes kapcsán már nem a világszépe cím elnyerésében bizakodott, hanem a szépség nemzeti specifikumáról elmélkedett: „Szívesen köszöntöm tehát Miss Hungáriát, aki véletlenül zsenge gyermek kora óta szemem előtt fejlődik, s aki a magyar fajnak legszebb ágából, a szilágyságiból ered. Apja, anyja szépek voltak s hozták ezt a szépséget a magyar múltból, a magyar faj hamisítatlan tiszta ősiségéből.”<sup>115</sup>

A külföldön élő bulvársztárok honvágy- és nosztalgia retorikája szintén gyakran szolgálta a nemzeti önbecsülés és önbizalom növelését. Hajós Mítzi így fogalmazott: „Nyolc évig sírtam, bánkódtam Pestért! Bárhol is voltam, New Yorkban, vagy San-Franciscóban, minden gondolatom Pesten volt”.<sup>116</sup> Bársony Rózsi pedig így búcsúzott: „Isten veled hát Budapest, Király Színház, Lázár direktor úr... Már fűtyül a vonat, de még mindig nem hiszem, hogy itt kell hagynom mindenkit, hogy bevonuljak egy mérhetetlen városrengetegbe, ahol senkit nem ismerek [...] Szeretnék emlékeztük fájába vésni egy szívet, amely Berlinből is és a világ minden részéből Budapestért fog dobogni”.<sup>117</sup> Egy másik írásban Hajós Mici tételesen fel is sorolta azokat a dolgokat, amelyekért „életét adná”, ha Amerikában megvolnának: „Ringlispil, pesti jasszokkal, amelyek mellett elbújhatnak Chicago betörői. Remek borok. Propeller, vacak hajó az angyali Dunán. Girbegörbe utcák, csókratermett kapualjak a Tabánban [...] Úgy imádom a sváb milimárikát, a Margitszigetet és a Stefánia- utat.”<sup>118</sup>

A pesti bulvár „emlékezeti helyeinek”, nosztalgiatárának megkonstruálásában tehát a primadonnáknak is jelentős szerepük volt. Az általuk közvetített magyarság-reprezentációba nemcsak a temperamentumos dal és tánc, hanem a magyar étel és a külföldön felépített magyar környezet is beletartozik. Utóbbira példa egy „kis magyar ház Poroszország szívében. Lakói: Alpár Gitta és Gusztáv Frönlich”, Gitta szülei ugyanis egy magyar házacskát építettek a zehlendorfi kastély kertjében. A cikk fel is sorolja a magyarsághoz szükséges rekvizitumokat: „Tarka kalotaszegiek, tálak, kulacsok, tulipántos ládák, faragott és festett magyar bútorok, matyó párnák teszik teljes hatásúvá ezt a magyar szigetet Poroszország szívében. És az ablakokban magyar virágok, az almáriumban levendula, a tornácon csöves kukorica: valóságos magyar mesehangulat fogadta a hazatérő házaspárt”.<sup>119</sup> A lap interpretációjában azonban egy falusi temető is válhat a bulvárkultúra emlékezeti helyévé, amely a világhírű filmcézárt és a magyar primadonnát kapcsolja össze. Amikor ugyanis az Amerikai Egyesült Államokban

<sup>113</sup> SIMON, 1929a. 11.

<sup>114</sup> SIMON, 1929b. 10.

<sup>115</sup> MÓRICZ, 1930. 5.

<sup>116</sup> HAJÓS, 1922. 5.

<sup>117</sup> BÁRSONY, 1931. 36.

<sup>118</sup> HAJÓS, 1928. 51.

<sup>119</sup> N. N., 1932b. 26.

élő Zukor Adolf hazautazott szülőfalujába, Ricsére, „erre az érdekes utazásra Roboz Imre, a Vígszínház igazgatója is elkísérte Zukort és elmondta neki, hogy Fedák Sári, az Amerikában is nagyhírű primadonna, ebbe a kis magyar faluba való. Zukor ezen az érdekes információn úgy fellelkessedett, hogy mint Fedák-imádó amerikai összevásárolta a kis Ricsé községben található összes virágtermést és kihordatta Zsazsa nagyszüleinek a sírjára”.<sup>120</sup>

Trianon után a színházi sajtó és az operettek is alkalmaztak tehát egyfajta kompenzációs retorikát, amely már egy létező nosztalgia-tár elemeire épült. Eme bulvár-színházhoz kapcsolódó identitásnarratívára jó példa Szilágyi László *Régi jó Budapest* című, a millenáris kiállítás idején játszódó darabja, amely a szerző szerint: „nem akar egyebet, mint három órára visszahozni ifjúságunk édes, mulatós Budapestjét”.<sup>121</sup> Ebben a narrátor adja meg a nézőknek a múltértelmezés kívánatos, nem éppen társadalomkritikus alaphangját: „Aztán meg az a gyönyörű millenáris esztendő. Amikor minden nap ünnepnapja volt a magyarnak. A világ minden tájáról megcsodálták a magyar tudást, tehetséget és a mi szép magyar kultúránkat. Az utcán csupa boldog emberek jártak. Kalaplevéve, zsebkendőt lengetve álltak sorfalat az öreg királynak, amikor a Vérmezőről a szemképrázató díszszemle után felhajtattott a Várba. És a katonaság 4-6 zenekar vidám muzsikája mellett oszlott szerte szét a városban. Hunyjuk le a szemünket és már ott masírozunk mi is a jó 32-esek muzsikája mellett. Fel a szívekkel, hölgyeim és uraim!”<sup>122</sup> E tartósan sikeresnek bizonyuló operett típus érzelmi töltetet szolgáltatott a revíziós retorikához is. A pesti nosztalgia jellemző figurái és helyszínei darabról darabra vándoroltak, ami a vidéki nézők számára is lehetővé tette, hogy osztozhassanak a nemzeti büszkeség szinte utolsó tárgyaként megmaradt virtuális világváros iránti rajongásban, és azonosulhassanak annak mentalitásával, kultúrájával, miközben beavatottként merültek el a pesti jasszra épülő, ismerős patronokra járó szóviccek élvezetében. A nosztalgia-operettek sorozatában a nézők elsajátíthatták e szentimentális elemekből kreált, mégis döntően ironikus és önironikus előadásforma befogadásának szabályrendszerét. A hatás titka a forma összetettsége volt, a színpad és a nézőtér közötti folyamatos dialógus: a szerző, a színész és a közönség pillanatonként össze- és kikacsintott, konstatálva az élvezetesen tálalt nosztalgikus múltkép játékos műviségét.

Az 1930-as évektől a nemzeti identitás reprezentációja elkezdett leválni a kozmopolita revükről. A korábban sikert hozó témák – a boldog békeéveken való ironikus nosztalgizálás, illetve az új női szerepek konfliktusai – ugyanis kimerültni látszottak. Az egyetlen hazai megújulási forrásnak a Paulini Béla által koordinált Gyöngyösbokréta-mozgalom mutatkozott, amelynek nyári budapesti rendezvényein öntevékeny parasztcsoportok eredeti tánc- és dalkultúrájukat mutatták be. Mivel a revükbe és az operettekbe eddig a népi, illetve az azzal sokszor azonosított cigány kultúrának csak erősen átkontextualizált elemei kerültek, az 1930-as évektől mind gyakrabban merült fel az az ötlet – mint egyszerre újító és a gyökerekhez visszavezető megoldás –, hogy a nagyvárosi zenés színházat népmesével és -táncsal frissítsék fel. Móricz Zsigmond *Óstehetségek a színpadon* című, a Szent István-napi

<sup>120</sup> N. N., 1923a. 42.

<sup>121</sup> N. N., 1925c. 28.

<sup>122</sup> SZILÁGYI-RADÓ, 1925. 116.



pesti népünnepről szóló cikkében az eredeti hagyományörzők által prezentált magyarságképet nemcsak hitelesnek, hanem exportképesnek is ítélte: „*Ez a Gyöngyösbokréta azon az úton van, hogy a magyar Bayreuthot teremtsen meg. Kell, hogy az egész világ figyelme feléje forduljon s csupán ennek a produkciónak a kedvéért valóban idegenforgalom támadjon. A Gyöngyösbokréta az első magyar nemzeti országos művészeti mozgalom*”.<sup>123</sup> Összefüggésben az 1930-as évek ideológiai és ízlésbeli változásaival, e népies reprezentációs formák iránt is mutatkozott külföldi érdeklődés, amelyet a lap nem állított szembe a nagyvárosi bulvárkultúra iránti szimpátiával. Várnai Zseni *Amerikai lányok, magyar ruhában* című írása szerint a külföldi diáklányok már a vidék paraszti kultúrájára kíváncsiak: „*Népművészeti motívumokra vadásznak Európában. Itt, Magyarországon Eger a székhelyük, onnét tettek rövid tanulmányutakat Szegedre és a Bükkhegységben fekvő tündéri Villóra, ahol a környékbeli Gyöngyösbokréta táncaiban gyönyörködtek.*”<sup>124</sup> Az 1930-as években az újság címlapján is egyre gyakrabban szerepelt népviseletbe öltözött leány vagy asszony, és a *Naponta* kínálnak külföldi szerződéseket a *Gyöngyösbokrétának* című cikkben együtt szerepeltették a parasztleányokat Rökk Marikával, a korabeli táncos sztárral. Őket ugyanis nemcsak az kötötte össze, hogy mindannyiuknak szerződést kínáltak, hanem az is, hogy a hazai és a külföldi közönség érdeklődésére egyaránt számot tartó produkciókra voltak képesek, amit egy barter keretében meg is tanítottak egymásnak. „*Előbb ők tanították különböző táncokra [Rökk] Marikát, aztán a primadonna mutatta be nekik a maga művészetét. A tetzés kölcsönös volt. Az ujjongó bokrétások alig akarták leengedni a színésznőt az asztal tetjéről, ahol pompás csárdásait cigányzene-kísérettel improvizálta. Biztos, hogy mindkét fél tanult a másiktól. Végezetül egyik legény eredeti, szép magyar nótákra tanította Marikát. Néhány dal szövegét föl is jegyezte a primadonna. Ki tudja, nem találkozunk-e még e nóták valamelyikével Rökk Marika legközelebbi német filmjén?*”<sup>125</sup> A kép a bulvár- és a népi kultúra egyfajta idealizált összeolvadását sugallja, ami sohasem valósult meg.

Ahogy láttuk, az 1920–1938 közötti időszakban a női szerepek reprezentációja elsősorban a nemzeti önbizalom helyreállításához kapcsolódott anélkül azonban, hogy legalábbis az általunk vizsgált lap esetében más kultúrákkal szemben határozta volna meg magát. A kisebbségek és az egzotikus kultúrák női szerepeinek reprezentációja ily módon nem kapott komolyabb hangsúlyt. Annak ellenére sem történt ez meg, hogy az 1920-as évek második felétől, a jazz térhódításával a kozmopolita bulvárszínházi vérkeringésbe bekapcsolódó Pesten is megjelentek az egzotikus kultúrák utazó, nyugati szórakoztatóiparban foglalkoztatott képviselői. A jazz a zenés tömegszínház dramaturgiájában, játékstílusában is óhatatlanul tükröződő, távoli világból érkező etnikai és kulturális kihívást jelentett. Reprezentációja a lapban mégsem volt ellenséges. Az 1921. évi 11. számban például interjút olvashatunk egy „*néger szubrettel*”,<sup>126</sup> gyakran pedig mesterséges, kissé lenéző vidámság hatja át az egzotikus kultúrák képviselőiről szóló cikkeket. Igaz ez többek között a Royal orfeumban fellépő „*Douglas-néger revü*”-ről írott cikkekre is. Az alcímek

<sup>123</sup> MÓRICZ, 1934. 16.

<sup>124</sup> VÁRNAI, 1935. 68.

<sup>125</sup> N. N., 1935. 15.

<sup>126</sup> N. N., 1921b. 15.

- *Vérbeli herceg, mint táncoskomikus. A fekete revütársulat civilben. Fáznak a szerecsen görlok. Hogyan megy férjhez egy fekete primadonna?* – az egzotikumra éhes pesti olvasó kíváncsiságának kielégítését szolgáló közhelyek. Az „ők-mi”-távolság áthidalása érdekében gyakori fogásként éltek a pesti bulvárvilág szereplőivel vont párhuzammal: „A társulat legnépszerűbb tagja Jones Baron, a néger Rátkay. [...] A primadonna Douglasné az igazgató felesége. Szeszélyes és lobbanékony, mint ahogy primadonnához illik. Ő a fekete Gaál Franciska.”<sup>127</sup> Akadnak ezek mellett olykor ma rasszistának ható elemei is e diskurzusoknak, a fekete zenészek például egy alkalommal nem piaci konkurenciaként, hanem veszélyes hódítóként jelennek meg: „Érthető, hogy ez a zene nem szívohezszó: az összes érzékekhez szól, fékezhetetlen ritmusával, mint a négerek diadalmi indulója, amint elfoglalják Európát.”<sup>128</sup> Harsányi Zsolt *Harlem* című írásában pedig egy fekete táncosnő bemutatása a produkció hatásának elismerésére, de egyben a táncosnő végletes eltávolítására, másságának hangsúlyozására épül: „Zabolátlan, gyötrő vágyban csavargatta finom testét ide-oda, úgy hogy ez már nem is tánc volt, hanem vallás, Afrika ősi vallása, amelyben az őserdő vak főpapja barna zakkóban verte az ősi üstdob monoton és borzongató tam-tamját. [...] Az egészben az volt a kísérteties, hogy a szeme az egész produkció alatt nem változott, naiv, szomorú, szelíd állati tekintet ült benne, amelyben alig volt több intelligencia a majoménál.”<sup>129</sup>

A magyar kultúrához közelebről kapcsolódó, sőt, annak integráns részét képező másságok, vagyis a zsidóság és a cigányság reprezentációiban a *Színházi Életben* 1938-ig nem voltak kirekesztő elemek, már csak a pesti bulvárba való beágyazottságuk okán sem. Mindkét témakör mint gyakori és legitim szórakoztatóipari kód jelenik meg a cikkekben. Az *Ábris rózsája* című operetről írván a szerző a szereplők zsidóságával kapcsolatban azt tartja fontosnak kiemelni, hogy: „különb is, a darabban nem írek és magyarok, nem keresztények és zsidók, hanem amerikai polgárok szerepelnek és vallására nézve: akár keresztény a szereplő, akár zsidó, rajta van a domináló bélyeg, hogy mind a kettő amerikai”. A darab szerzőjéről pedig elismeréssel állapítja meg a cikkíró, aki egyben a darab fordítója is, hogy „bámulatos az a színpadi egyensúly, amellyel a két terület közötti szűk mesgyén, a két egymással szembenálló tábor között jár. Egy zsidó Rómeó és egy keresztény Júlia története a darab”.<sup>130</sup>

A cigány származás hangsúlyozása nem vet negatív fényt egy sztárra, inkább fokozza „egzotikumát”. Az egyik cikk például fontosnak tartotta kiemelni, hogy „Asta Nielsen ereiben cigányvér folyik és ősei Magyarországból vándoroltak Dániába”.<sup>131</sup>

Végül ejtsünk néhány szó az ideológiai különbözőség interpretációjáról. A Szovjetunióról a lapban ritkán írtak, pártállami életformája már csak a Tanácsköztársaság miatt is eltávolító, elidegenítő reprezentációban részesült. A *Színházi olimpiász Moszkvában* című cikk a kezdetben kísérletező, de mindenképpen átpolitizált szovjet előadások és befogadók közötti távolságot hangsúlyozta, kiemelve, hogy a választási szabadságtól megfosztott szovjet nézők csak a görlok fellépésekor élén-

<sup>127</sup> N. N., 1930b. 63.

<sup>128</sup> N. N., 1927b. 31.

<sup>129</sup> HARSÁNYI, 1928. 7.

<sup>130</sup> HELTAL, 1928. 27.

<sup>131</sup> N. N., 1928e. 6-7.

kültek fel. Eme interpretációban a szórakoztató bulvárszínház egyetlen megmaradt eleme is hatásképebbnek látszik, mint a politikai átnevelésre szakosított magas-kultúra. „*Mintha a szereposztás is úgy menne, hogy a szerepeket nem Thalia papjainak, hanem elsősorban kazánkovácsoknak, autogénhegesztőknek, állványozóknak, ácsoknak, mázolóknak, kárpitosoknak osztották volna ki és a nagy csaváros, srófos, propelleres szimfóniába beleszól az expresszionista díszlettervezők, szögletes, háromszögű, rikoltó színpompája. [...] A közönség csak akkor lélegzik fel ezeken az olimpiai gépelőadásokon, amikor egy kis tánczene jön és felvonulnak görögök, mert csak a görögök intézménye az, amely átvevődött Nyugat Európa színházi világából*” – írták.<sup>132</sup>

\*

A női szerepek reprezentációjára vonatkozóan összességében megállapítható, hogy a librettók átpolitizálása az 1920-as évek elején a magyaros motívumok hangsúlyozásában és a Trianon előtti időkre utaló nosztalgikus toposzok fokozott kultiválásában tetten érhető volt ugyan, de a darabok – eltérően a Monarchia időszakának operettjeitől – ritkán reflektáltak közvetlenül vagy kritikusan a bel- és külpolitika napi eseményeire. A társadalmi átalakulás (a modernitás) kérdései az 1920-as évek közepétől elsősorban a változó női szerepek és a nagyvárosi létbizonytalanság témáiban fogalmazódtak meg – Martos Ferenc librettóiban időnként kritikus felhanggal –, de a konfliktusok végül mindig a tradicionalista felfogás keretein belül oldódtak meg, a szociális igazságtalanságok leleplezése nem jutott a *status quo* megkérdőjelezéséig.

### *Felhasznált irodalom és rövidítések*

#### **-AU**

1926 –AU: Ilyen még nem volt! Megalakult az első cigányszínház. In: *Színházi Élet*, 16. (1926) 39. sz. 27.

#### **BAXTER**

1984 BAXTER, Carol G. : The Federal Theatre Project's Musical Productions. In: *Musical theatre in America. Papers and Proceedings of the Conference of the Musical Theatre in America*. Ed.: LONELY, Glenn. Westport, Greenwood Press, 1984. 381–388.

#### **BAWTREE**

1991 BAWTREE, Michael: *The New Singing Theatre. A Charter for the Music Theatre Movement*. New York, Oxford University Press, 1991.

#### **BÁRSONY**

1931 BÁRSONY Rózsi: Isten veled, Budapest. In: *Színházi Élet*, 21. (1931) 27. sz. 33–36.

---

<sup>132</sup> N. N., 1931c. 35.

**BEÖTHY**

1921 BEÖTHY László: Blaha Lujzához. In: *Színházi Élet*, 10. (1921) 42. sz. 2.

**BÉKEFFI-LAJTAI**

1931 BÉKEFFI István – LAJTAI Lajos: Az okos mama. In: *Színházi Élet*, 21. (1931) 6. sz. 127–151.

**BILLER**

1936 BILLER Irén: Csak boldog asszony akarok lenni... In: *Színházi Élet*, 26. (1936) 20. sz. 19–21.

**BORDMAN**

1981 BORDMAN, Gerald: *American Operetta. From H. M. S. Pinafore to Sweeney Todd*. New York, Oxford University Press, 1981.

**BOURDIEU**

1971 BOURDIEU, Pierre: Le marché des biens symboliques. In: *L'Année sociologique*. 22. (1971) 49–126.

**BRÓDY-LAKATOS-HARMATH**

1928 BRÓDY István – LAKATOS László – HARMATH Imre: Zenebona. In: *Színházi Élet*, 18. (1928) 18. sz. 129–166

**BURKE**

1984 BURKE, Peter: Popular Culture between History and Ethnology. In: *Ethnologia Europea*, 14. (1984) 5–13.

**BÚS FEKETE**

1927 BÚS FEKETE László: Primadonnának lenni sem fenéig tejfel. In: *Színházi Élet*, 17. (1927) 7. sz. 26–27.

**BÚS FEKETE-HARMATH**

1929 BÚS FEKETE László – HARMATH Imre: Miss Europa. In: *Színházi Élet*, 19. (1929) 38. sz. 97–121.

**CSATHÓ**

1932 CSATHÓ Kálmán: A színész feltámadása. In: *Színházi Élet*, 22. (1932) 14. sz. 6–7.

**D. Zs.**

1930. D. Zs.: A primadonna és a házasság. Intervju Honthy Hannával: miért vált el újra? In: *Színházi Élet*, 20. (1930) 49. sz. 7–9.

**DOLLY**

1932 DOLLY Jancsi: A nő és a férfi harca. In: *Színházi Élet*, 22. (1932) 27. sz. 26–28.

**EGYED**

1925 EGYED Zoltán: Nyílt levél Mr. Crookerhez, Petráss Sári urához és parancsolójához a Miami alkalmából, vagyis abból az alkalomból, hogy nem volt igaza, hogy Mrs. Crookert nem engedte eddig fellépni. In: *Színházi Élet*, 15. (1925) 49. sz. 26–27.

**ERDŐS**

1930 ERDŐS Renée : Levél Fedák Sárihoz. In : *Színházi Élet*, 20. (1930) 50. sz. 4–8.

**FARAGÓ**

1927 FARAGÓ Jenő: Operett. In: *Színházi Élet*, 17. (1927) 9. sz. 43.

1928 FARAGÓ Jenő: Akik az Opera színpadáról kerültek az operetthez. Péchy Erzsébet nem akar többé az Operában énekelni. In: *Színházi Élet*, 18. (1928) 11. sz. 49.

**FARKAS**

1926 FARKAS Imre: A királyné rózsája. In: *Színházi Élet*, 16. (1926) 14. sz. 88–132.

1931 FARKAS Imre: Biller Irén expresszházassága. In: *Színházi Élet*, (1931) 26. sz. 10–13.

**FRADEN**

1994 FRADEN, Rena: *Blueprints for a Black Federal Theatre, 1935–1939*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

**GERLE**

1921 GERLE: Vége a házmester-kisasszony legendának. In: *Színházi Élet*, 10. (1921) 11. sz. 19.

**GILL**

1988 GILL, Glenda E.: *White Grease Paint on Black Performers. A Study of the Federal Theatre, 1935–1939*. New York, Peter Lang, 1988.

**GÓTHNÉ KERTÉSZ**

1926 GÓTHNÉ KERTÉSZ Ella: Estély a miniszterelnöknél. In: *Színházi Élet*, 16. (1926) 22. sz. 17.

**HAJÓS**

1922 HAJÓS Mítzi: Megint itthon! In: *Színházi Élet*, 11. (1922) 30. sz. 5.

1928 HAJÓS Mici: Amit nem kapni Amerikában, csak Pesten. In: *Színházi Élet*, 18. (1928) 33. sz. 50–51.

**HARMATH-ÁBRAHÁM**

1929 HARMATH Imre – ÁBRAHÁM Pál: Az utolsó Verebély lány. In: *Színházi Élet*, 17. (1929) 1. sz. 170.

**HARSÁNYI**

1923 HARSÁNYI Zsolt: Beöthy az átdolgozó. In: *Színházi Élet*, 12. (1923) 23. sz. 17.

1928 HARSÁNYI Zsolt: Harlem. In: *Színházi Élet*, 18. (1928) 16. sz. 7.

**HELTAI**

1928 HELTAI Jenő: A XX. század Romeo és Juliája. In: *Színházi Élet*, 18. (1928) 20. sz. 27.

**HEUMAN**

1931 HEUMAN Károly: Királyi palotába került egy egri parasztleány. In: *Színházi Élet*, 21. (1931) 49. sz. 17–20.

**INCZE**

1921 INCZE Sándor: Levelek Amerikából. In: *Színházi Élet*, 10. (1921) 13. sz. 9–10.

1987 INCZE Sándor: *Színházi életeim*. Budapest, 1987.

**KOMLÓS**

- 1929 KOMLÓS Ilus: Négy milliárdjába került Hajós Micinek az első tíz nap Budapesten  
In: *Színházi Élet*, 19. (1929) 30. sz. 12.

**KORDA**

- 1926a KORDA Tibor: Operett, mellyel 245 milliárdot kerestek. In: *Színházi Élet*, 16. (1926).  
1. sz. 26–27.  
1926b KORDA Tibor: Londoni beszélgetés Péchy Erzsivel, a Daily Theatre új sztárjával Pest-  
ről, Londonról és a szerencsés véletlen játékaikról. In: *Színházi Élet*, 16. (1926) 43. sz. 14.

**KRISTÓF**

- 1926 KRISTÓF Károly: Egy bálványutcai pesti lány, aki meghódította Amerikát. „Mitzi”  
népszerűbb New Yorkban, mint Coolidge, az elnök. In: *Színházi Élet*, 16. (1926) 24.  
sz. 6–8.

**LAKATOS–STELLA–HARMATH**

- 1926 LAKATOS László – STELLA Adorján – HARMATH Imre: A pesti lány. In: *Színházi Élet*,  
16. (1926) 36. sz. 93–113.

**LEHAC**

- 1984 LEHAC, Ned: The Story of Sing for Your Supper: The Broadway Revue produced  
by the Federal Theatre Project. In: *Musical theatre in America. Papers and Proceedings  
of the Conference of the Musical Theatre in America*. Ed.: LONELY, Glenn. Westport,  
Greenwood Press, 1984. 187–197.

**LUKÁCS**

- 1923 LUKÁCS Gyula: Egyszer volt, hol nem volt... IV. Honthy Hanna In: *Színházi Élet*,  
13. (1923) 41. sz. 12–14.

**MARTOS–RÉNYI**

- 1926 MARTOS Ferenc – RÉNYI Aladár: Kitty és Kató. In: *Színházi Élet*, 16. (1926) 19. sz. 6.

**MARTOS–SZIRMAI**

- 1931 MARTOS Ferenc – SZIRMAI Albert: A ballerina. In: *Színházi Élet*, 21. (1931) 20. sz. 137–166.

**MELOSH**

- 1991 MELOSH, Barbara: *Engendering Culture. Manhood and Womanhood in New Deal Public  
Art and Theater*. Washington and London, Smithsonian Institution Press, 1991.

**MIHÁLY**

- 1922 MIHÁLY István: Fifikus dal. In: *Színházi Élet*, 11. (1922). 8. sz. 36.  
1925 MIHÁLY István: Párisi éjszakák. A Chat noir. In: *Színházi Élet*, 15. (1925) 1. sz. 25.

**MÓRICZ**

- 1930 MÓRICZ Zsigmond: Miss Hungária. In: *Színházi Élet*, 20. (1930). 26. sz.5.  
1934 MÓRICZ Zsigmond: Östehetségek a színpadon. In: *Színházi Élet*, 24. (1934) 35. sz. 16.

NAGY

1926 NAGY Jenő: Zokogva sír az őszi szél Newyorkban a 10 W. 77. Streeten. In: *Színházi Élet*, 16. (1926) 35. sz. 2.

NAGY

1931 NAGY Endre: Nem operett! In: *Színházi Élet*, 21. (1931) 20. sz. 4–5.

N. N.

1920 N. N.: Lengyel Menyhért öccse: a krasznajarszki komika. In: *Színházi Élet*, 9. (1920) 28. sz. 13.

N. N.

1921a N. N.: Az Amerikai Magyar Népszava a Színházi Élet new-yorki hangversenyéről. In: *Színházi Élet*, 10. (1921) 10. sz. 27–28.

N. N.

1921b N. N.: Interjú a néger szubrettel. In: *Színházi Élet*, 10. (1921) 11. sz. 15.

N. N.

1921c N. N.: A Fifi monstre pöre a Színházi Élet törvényszéke előtt. In: *Színházi Élet*, 10. (1921) 50. sz. 10–17.

N. N.

1922 N. N.: Itt a nyári szünet eredménye! In: *Színházi Élet*, 11. (1922) 35. sz. 10.

N. N.

1923a N. N.: Maga csak tudja...Intim Pista. In: *Színházi Élet*, 13. (1923) 14. sz. 42–43.

N. N.

1923b N. N.: „Budapest a világ színházi fővárosa” – mondja Gilbert Miller. In: *Színházi Élet*, 12. (1923) 33. sz. 1.

N. N.

1924a N. N.: Biller Irén szenzációs cikke egy pozsonyi újságban. In: *Színházi Élet*, 14. (1924) 1. sz. 16.

N. N.

1924b N. N.: Rátkai Márton nyilatkozik a star-rendszeréről. In: *Színházi Élet*, 14. (1924) 30. sz. 22.

N. N.

1925a N. N.: Tomboló sikere volt a Magyar lakodalomnak Manchesterben. In: *Színházi Élet*, 15. (1925) 14. sz. 24–25.

N. N.

1925b N. N.: Egy magyar primadonna újabb nagy amerikai sikerei. Elsa Ersi új alakítását a legszebb jelzőkkel illeti a kritika. In: *Színházi Élet*, 15. (1925) 25. sz. 32.

- N. N.  
1925c N. N.: Szilágyi László: Régi jó Budapest. Szerző a darabjáról. In: *Színházi Élet*, 15. (1925) 18. sz. 28.
- N. N.  
1926a N. N.: Miért táncol meztelenül? In: *Színházi Élet*, 16. (1926). 34. sz. 26.
- N. N.  
1926b N. N.: A magyar opera-potpuri, a magyar jazz-charleston és ELSA ERSI sikere Amerikában. In: *Színházi Élet*, 16. (1926) 42. sz. 29.
- N. N.  
1927a N. N.: Leányok, akik a színházban élnek és sohasem jutott eszükbe, hogy színésznők legyenek. Akik a primadonnák ruháit varrják. In: *Színházi Élet*, 17. (1927) 7. sz. 40–41.
- N. N.  
1927b N. N.: A négerek meghódították Európát. In: *Színházi Élet*, 17. (1927) 30. sz. 31.
- N. N.  
1927c N. N.: Meg kell szüntetni a sziniiskolákat! Mondja Petri Pál kultuszállamtitkár. In: *Színházi Élet*, 17. (1927) 32. sz. 4–5.
- N. N.  
1928a N. N.: Egy kicsit félek Budapesttől – mondja bécsi revüje főpróbáján Josephine Baker a *Színházi Élet*nek. In: *Színházi Élet*, 18. (1928) 11. sz. 55.
- N. N.  
1928b N. N.: 2576 pályázó jelent meg a Goldwyn-akció zsűrije előtt. Kikről csinálnak próbafelvételt Hollywood számára? In: *Színházi Élet*, 18. (1928) 15. sz. 19–22.
- N. N.  
1928c N. N.: Maga csak tudja... Intim Pista. In: *Színházi Élet*, 18. (1928) 24. sz. 32–35.
- N. N.  
1928d N. N.: Tanulj kis görl – primadonna lesz belőled. In: *Színházi Élet*, 18. (1928) 30. sz. 20–21.
- N. N.  
1928e N. N.: Asta Nielsen ereiben cigányvér folyik és ősei Magyarországból vándoroltak Dániába. In: *Színházi Élet*, 18. (1928) 40. sz. 6–7.
- N. N.  
1929a N. N.: New Yorki távirat a republic színház világraszóló botrányáról: In: *Színházi Élet*, 19. (1929). 10. sz. 39–41.
- N. N.  
1929b N. N.: Gaál Franciska: Fiú szeretnék lenni. In: *Színházi Élet*, 19. (1929) 45. sz. 54–55.



- N. N.  
1929c N. N.: Egy pesti ügyvéd lányát szerződtette a Király Színház – szőke angol lánytípusnak. In: *Színházi Élet*, 19. (1929) 48. sz. 69.
- N. N.  
1930a N. N.: Elősegíti vagy akadályozza a szerelem a karriert? Erről az érdekes kérdéstről nyilatkoznak a pesti primadonnák. In: *Színházi Élet*, 20. (1930) 2. sz. 49–51.
- N. N.  
1930b N. N.: Vérbeli herceg mint táncoskomikus. A fekete revütársulat – civilben. Fázna a szerecsen görölök. Hogyan megy férjhez egy fekete primadonna. In: *Színházi Élet*, 20. (1930) 8. sz. 63.
- N. N.  
1930c N. N.: Self-made-woman. In: *Színházi Élet*, 20 (1930) 3. sz. 46–48.
- N. N.  
1930d N. N.: A milói Vénusz kiment a divatból. In: *Színházi Élet*, 20. (1930). 18. sz. 84.
- N. N.  
1931a N. N.: „Sohasem hittem volna, hogy egy igazi miniszterelnök ilyen kedves és közvetlen lehet” – mondja Bethlen István grófról a primadonna. In: *Színházi Élet*, 21. (1931) 7. sz. 4–6.
- N. N.  
1931b N. N.: Gyermekszínház-deputáció Gaál Francinál, a volt gyerekprimadonnánál. In: *Színházi Élet*, 21. (1931) 17. sz. 20–23.
- N. N.  
1931c N. N.: Színházi olimpiász Moszkvában. In: *Színházi Élet*, 21. (1931) 37. sz. 33–35.
- N. N.  
1931d N. N.: Minden külön értesítés helyett: Péchy Erzsébet férjhez megy báró Garibaldihoz. In: *Színházi Élet*, 21. (1931) 40. sz. 14–15.
- N. N.  
1931e N. N.: Huszonkét pesti lány felcsapott cigánynak. In: *Színházi Élet*, 21. (1931) 47. sz. 38–39.
- N. N.  
1931f N. N.: Maga csak tudja... Intim Pista. In: *Színházi Élet*, 21. (1931) 50. sz. 31.
- N. N.  
1932a N. N.: Az „Ideális feleség” pályázat vizsgájának programja. In: *Színházi Élet*, 22. (1932) 24. sz. (27) 26–27.
- N. N.  
1932b N. N.: Kis magyar ház Poroszország szívében. Lakói: Alpár Gitta és Gustav Frölich. In: *Színházi Élet*, XXII. (1932) 37. sz. 26–27.

**N. N.**

1933a N. N.: Maga csak tudja... Intim Pista. In: *Színházi Élet*, 23. (1933) 26. sz. 24.

**N. N.**

1933b N. N.: Gál Júlia, Miss Magyarország 1933 regényes eljegyzése Jose Klein délamerikai gyárossal. In: *Színházi Élet*, 23. (1933) 26. sz. 8–10.

**N. N.**

1933c N. N.: Drámai színésznők – tánctrikóban. In: *Színházi Élet*, 23. (1933) 28. sz. 50–53.

**N. N.**

1933d N. N.: Primadonna kerestetik. In: *Színházi Élet*, 23. (1933) 47. sz. 52–53.

**N. N.**

1934a N. N.: Forradalom Hollywoodban. Mae West megkontreminalta a fiúleány típust. In: *Színházi Élet*, 24. (1934). 2. sz. 49.

**N. N.**

1934b N. N.: Primadonna- és bonvivániskola. In: *Színházi Élet*, 24. (1934) 38. sz. 54–55.

**N. N.**

1935 N. N.: Naponta kínálnak külföldi szerződéseket a Gyöngyösbokrétának. In: *Színházi Élet*, 25. (1935) 35. sz. 10–15.

**PÁSZTOR**

1929 PÁSZTOR Árpád: Paul és Mistinguett. In: *Színházi Élet*, 19. (1929) 15. sz. 14–15.

**PÉK**

1933 PÉK Dezső: Biller Irén válasának hiteles története. In: *Színházi Élet* 23. (1933) 36. sz. 10–13.

**PIRIE**

1984 PIRIE, Joan: Winning the Battle and Losing the War: The 1927 Strike Up the Band. In: *Musical theatre in America. Papers and Proceedings of the Conference of the Musical Theatre in America*. Ed.: LONELY, Glenn. Westport, Greenwood Press, 1984. 245–253.

**RÁKOSI**

1925 RÁKOSI Jenő: A Színházi Élet matinéja. In: *Színházi Élet*, 15. (1925) 18. sz. 14–16.

**REIN**

1933 REIN István: Budapestre jött a nanparai maharadzsa egy pesti színész után. In: *Színházi Élet*, 23. (1933) 31. sz. 14–16.

**ROTH**

1984 ROTH, Marc A.: „Kurt Weil and Broadway Opera”. In: *Musical theatre in America. Papers and Proceedings of the Conference of the Musical Theatre in America*. Ed.: LONELY, Glenn. Westport, Greenwood Press, 1984. 267–275.

**RÓNAY**

1932 RÓNAY Mária: Görl lett a gésából. In: *Színházi Élet*, 22. (1932) 32. sz. 38–40.

**SÁNTA**

1997 SÁNTA Gábor: Schneider Fáni (Lux Terka Budapestje). In: *Szerep és alkotás. Női szerepek a társadalomban és az alkotóművészetben*. Szerk.: NAGY Beáta – S. SÁRDI Margit. Debrecen, Csokonai, 1997. 93–101.

**SIMON**

1929a SIMON Böske: A nizzai pálmák nem tudták feledtetni a keszthelyi fasort. In: *Színházi Élet*, 19. (1929) 12. sz. 10–11.

1929b SIMON Böske: Ha nyolcvan évig fogok élni, akkor sem lesz annyi élményem, mint amennyi egy év alatt volt. In: *Színházi Élet*, 19. (1929) 45. sz. 9–10.

**STELLA**

1933 STELLA Adorján: A primadonna szíve. In: *Színházi Élet*, 22. (1933) 44. sz. 6–8.

1937 STELLA Adorján: 65–100. In: *Színházi Élet*, 27. (1937) 1. sz. 34–35.

**SZÁSZ**

1926 SZÁSZ Zoltán: Ezredesek, miniszteri tanácsosok, tanfelügyelők, kormányfőtanácsosok leányai, okleveles tanárok, iparművésznők, B-listás hivatalnoknők jelentkeztek kóristanőkné a Király Színház karfelvételi próbáján. In: *Színházi Élet*, 16. (1926) 29. sz. 16–17.

**SZILÁGYI-EISEMANN**

1935 SZILÁGYI László – EISEMANN Mihály: Én és a kisöcsém. In: *Színházi Élet*, 25. (1935) 21. sz. 105–131.

**SZILÁGYI-RADÓ**

1925 SZILÁGYI László – RADÓ József: Régi jó Budapest. In: *Színházi Élet*, 15. (1925) 28. sz. 115–154.

**SZINETÁR**

1931 SZINETÁR György: Báró Metzger Fini elmondja: hogyan lesz görl – egy baronessz-ból. In: *Színházi Élet*, 21. (1931) 39. sz. 26–28.

**TRAUBNER**

1983 TRAUBNER, Richard: *Operetta: A theatrical history*. New York, Doubleday & Company Inc., Garden City, 1983.

**V.**

1935 V.: Major Aranka, a londoni rádió magyar sztárja Budapesten. In: *Színházi Élet*, 25. (1935) 29. sz. 51.

**VADNAI-HARMATH-MÁRKUS**

1930 VADNAI László – HARMATH Imre – MÁRKUS Alfréd: A csúnya lány. In: *Színházi Élet*, 20. (1930) 18. sz. 127–159.

**VÁRNAI**

1935 VÁRNAI Zseni: Amerikai lányok, magyar ruhában. In: *Színházi Élet*, 25. (1935) 36. sz. 68-69.

**ZSOLDOS**

1920 ZSOLDOS Andor: Palásthy Irén férjhez ment – Amerikába. Amerikai színházdirektor és pesti színésznő szerelmi regénye. In: *Színházi Élet*, 9. (1920) 35. sz. 5-9.