

A Nemzeti Színház balettbemutatói a Magyar Királyi Operaház megnyitása előtti utolsó években

UJVÁRI HEDVIG

A közép-európai régió komplexitása

A történetírás, a történeti kutatások a múlt feltárásakor elsősorban politikai, gazdasági és társadalmi vonatkozásokra fókuszálnak, kevesebb figyelem vetül azokra a területekre, amelyekről a klasszikus értelemben vett forrásokból alig nyerhető ki információ. A marginálisan vizsgált területekhez tartoznak többek között azok a kultúrtörténeti, kultúr-antropológiai szempontok, amelyek az egyes emberek, társadalmi csoportok mindennapjait befolyásolták, tudatára, életfelfogására, szellemi és esztétikai viszonyaira és mindennapi tevékenységeire hatással voltak („zones de silence”).¹

A kultúra komplex rendszere azt vizsgálja, hogyan lépnek interakcióba az élet legkülönbözőbb területeiről származó kódok. Az életmód teljessége felöleli az eszmék, gondolatok, ideológiák, magatartásformák, tárgyak, intézmények meglétét, de a kultúra történeti szemlélete lehetőséget ad arra is, hogy a politikai eseményeket a múlt szélesebb kontextusában vizsgálja. A tudatot tükröző területhez kapcsolódik többek között a szükségszerűen végzett munkafolyamat, azonban jellemzőbb képet adnak a tudatról az önkéntesen választott tevékenységek, például a szórakozási formák.

Clifford Geertz ennek feltérképezése kapcsán a „szoros leírást”, azaz a gazdasági, társadalmi, politikai és kulturális jelenségek egyidejű figyelembevételét ajánlja. A kultúra

komplexitásához, sokféle forrásaihoz azonban hozzátartozik az is, hogy a marginális, perifériára szorult jelenségeket szintén bevonja a feltárásba. Ebbe a „járulékos” vonalba illeszkedik a filozófia, az irodalmi szövegek, a művészi alkotások, s nem utolsósorban a mindennapi művészi szórakozás különféle formái, így az operett vagy a balett, mivel ezek is részei annak a szövetnek, amit kultúra alatt értünk.²

A szórakoztató színház nem tárható fel, nem értelmezhető a műfaj társadalmi-kulturális háttere, kontextusa figyelembevétele nélkül. Vizsgálódásunk esetében a társadalmi közeget a Monarchia polgársága jelentette, amelynek létrejötte és megerősödése a 18. század végétől együtt járt a városi lakosság bővülésével, gyors növekedésével. A polgárság alatt nem egy homogén, sokkal inkább egy heterogén társadalmi csoportot kell érteni, azonban közös bennük, hogy azonos vagy hasonló politikai, társadalmi és gazdasági célokat követtek. Mindez kihatott kulturális értelemben is, így az azonos kulturális kódokat mindannyian értették, azonos vagy hasonló gondolkodási mód, kulturális hatások, azonos befogadási módok, hasonló olvasási szokások, művészi és zenei ízlés jelentette a közös nevezőt. Mindez az analóg kulturális, illetve művészi, zenei tartalmak létrehozását is elősegítette.

A bécsi modernség számos közös vonást mutat a közép-európai modernséggel is: előbbi esetében a régió etnikai-kulturális befo-

¹ Moritz CSÁKY, *Das kulturelle Gedächtnis der Wiener Operette: Regionale Vielfalt im urbanen Milieu* (Wien: Hollitzer Verlag, 2021), 240.

² Clifford GEERTZ, *Dichte Beschreibung: Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994³), 7–43.

lyása, pluralitása határozta meg a köztudatot, valamint a kultúrát. Ez jól megmutatkozik a Monarchia városaiban is, például Zágráb, Krakkó, Budapest képzőművészetének, zenei életének összehasonlításában, amelynek az alapját a közös, befogadható zenei és irodalmi kód, a közös régió zenei és tematikus idézetgazdagsága képezte. A színpadon bemutatott nemzeti táncok (keringő, polka, csárdás, mazurka) mind olyan zenei jelzéssel bírtak, amelyekkel a hallgató azonosulni tudott, mivel megjelentette azt a közeget, amelyből származott.³

Régióon belül: a nemzeti táncjáték az intézményesülés irányában

A régióon belül a magyar polgárosodás folyamatát, a nemzeti függetlenség visszaszerzésére tett kísérleteket a megtorpanások és kompromisszumok jellemezték. Az anomáliák révén lassult, illetve gyakran elmentmondásossá vált az egyes művészeti ágak nemzeti jellegű fejlődése is. Míg a magyar nemzeti jellegű zeneművészet fejlődését Liszt és Erkel, majd Bartók és Kodály munkássága fémjelzi, addig a magyar táncművészet esetében ez a fejlődési ív nem érhető tetten. A magyar balettművészetnek nem voltak olyan kiemelkedő alkotói, akik a korabeli népies magyar mütáncokat a kor-sellemnek és ízlésének megfelelően magas művészi színvonalon balettszínpadra adaptálták volna, így a magyar balettművészet a 19. század utolsó évtizedeiben a bécsi mintát követte – ahol Mária Terézia férje, Lotharingiai Ferenc császár révén a francia nyelv és kultúra dominált –, csupán néhány nemzeti jellegű elem gazdagította a Csárdást és a Viórát,⁴ amelyek azon túl, hogy népies tár-

gyú librettókra épültek, eredeti néptáncbetéteket is tartalmaztak, s ezeket vidékről hozott autentikus táncosok adták elő.⁵

A nemzeti táncjáték szerepe, jelentősége kapcsán kiemelendő, hogy a nemzeti tánc-kultúra, a hazai táncművészet fejlesztése a 19. század első felében társadalmi igény volt, ugyanakkor a szabadságharc bukása, majd nyomában a Bach-korszak a művészeti törekvésekben is visszaesést eredményezett. A kiegyezést követően azonban a fellendülés jelei mutatkoztak: a nemzeti tánc-kultúra bemutatásának igénye egyre erőteljesebbé vált, a polgári társastánc-kultúra is egyre jobban terjedt, valamint az európai táncművészet vívmányai is éreztették hatásukat.⁶

A magyar balett élére 1847-ben azzal a céllal szerződtek Bécsből az olasz származású Campilli Frigyest (1820–1889), hogy bevezesse a rendszeres magyar balettképzést, megszervezze a színház balettkarát és fejlessze a balettrepertoárt. Campilli a bemutatott művek kiválasztásában a császárváros ízlését tekintette mérvadónak, így a nemzetközi balettrepertoárra, azaz a nyugat-európai romantikus darabokra, valamint saját koreográfiáira épített. A klasszikus balett népszerűsítése mellett a magyar táncjátékon

129, <https://doi.org/10.1556/6.2022.00004>; UJVÁRI Hedvig, „Magyar tematikájú balettbemutatók a Magyar Királyi Operaházban Gustav Mahler vezetése alatt a korabeli sajtó tükrében: (Új Rómeó – Csárdás – Vióra)”, in *Médiatörténeti Mozaikok 2022*, szerk. PAÁL Vince, 41–72 (Budapest: Médiatudományi Intézet, 2023).

⁵ KÖRTVÉLYES Géza, „Balett és néptánc”, *Muzsika* 9, 2. sz. (1966): 34–35,

https://adt.arcanum.com/hu/view/Muzsika_1966/?pg=87&layout=s; MAÁ CZ László, „Rendszerváltások a magyar tánc-kultúrában”, in *Tánc-tudományi Tanulmányok* 16 (1990–91), szerk. MAÁ CZ László, 7–25 (Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége, 1992), 11.

⁶ Uo.

³ CSAKY, *Das kulturelle Gedächtnis...*, 123–129.

⁴ Hedvig UJVÁRI, „Before *The Wooden Prince*: Károly Szabados’s Ballet *Vióra* (1891) in the Context of the History of Hungarian Ballet”, *Studia Musicologica* 63, 1–2. sz. (2022): 111–

alapuló nemzeti balettkultúra fejlesztésére nem fordított figyelmet, ahogy a hazai táncosok képzésére sem, a társulatból kikoptak a férfi táncosok, viszont gyakran hívott meg neves külföldi művészeket.⁷ Mivel nem tudott kapcsolódni a népi-nemzeti hagyományokhoz, működése alatt nem jött létre a magyar táncművészet és az idegen eredetű balett egymásra hatása, továbbá az arisztokrácia érdeklődését szolgálta ki, így heves támadások érték. Résztint ezért, valamint takarékosági megfontolásokból Ráday Gedeon 1858-ban megszüntette a balett önállóságát,⁸ amely ezt követően csupán operák balettbetéjeként funkcionált. Campilli közel két évtizeden át nem készített egyetlen új balettet sem, csupán régi műveket újíttott fel, illetve operák számára készített koreográfiát.⁹

A két évtizednyi kihagyás után azonban rövid időn belül mindjárt három egész estés balettet is műsorra tűztek a Nemzeti Színházban: a *Coppéliát* (1877) hamarosan a *Sylvia* (1878), majd a *Naila* (1881) követte. A változás elsősorban az új intendáns, a Tisza

⁷ VÁLYI Rózszi, „Nemzeti táncművészetünk sorsa a színpadon, és a balett az abszolutizmus és a kiegyezés korában”, in *A magyar balett történetéből*, szerk. VÁLYI Rózszi, 92–147 (Budapest: Művelt Nép, 1956), 142–145.

⁸ PUKÁNSZKYNÉ KADÁR Jolán, *A Nemzeti Színház százéves története II: Iratok a Nemzeti Színház történetéhez*, Magyarország újabbkori történetének forrásai (Budapest: Magyar Történelmi Társulat, 1938), 267–268.

⁹ TALLIÁN Tibor, „A Magyar Királyi Operaház”, in *Magyar Színháztörténet 1873–1920*, szerk. GAJDÓ Tamás, 54–101 (Budapest: Magyar Könyvklub–Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001), 74; PÓNYAI Györgyi, „Campilli Frigyes, a művész és vezető szerepe a korai balettrepertoár kialakításában, a balettkar fejlesztésében”, in *Auróra: A magyar balett születése*, szerk. BÓLYA Anna Mária, 49–70 (MMA: MMKI, 2020).

Kálmán által kinevezett Podmaniczky Frigyes¹⁰ érdeme volt. Mivel ekkor már épült a Magyar Királyi Operaház, mind Podmaniczky, mind Campilli tisztában volt azzal, hogy annak megnyitását követően az opera mellett a balettnak is lényeges szerep jut majd a dalszínházban. Az új intézményvezető az uralkodó osztály szórakoztatását a vezető európai színházakhoz mérten kívánta megszervezni, így a császárváros mellett Párizs és Milánó társasági és kulturális élete is mintaként szolgált számára. A legújabb francia balettek¹¹ színrevitele is ezen törekvéseket szolgálta.¹²

Podmaniczky érdeme, hogy helyreállította a még Ráday alatt beszüntetett baletttagozatot, szorgalmazta – ugyancsak bécsi minta alapján – az önálló operaház szükségességét, illetve színpadra állította Delibes egész estés balettjeit. Az 1880-as évek elején volt azonban három további balett, a *Rococo*, a *Satanella* és a *Renaissance* bemutatója is, amelyeket szintén a bécsi siker nyomán játszottak Budapesten.¹³ Vályi szerint „Campilli az arisztokrácia körében feltűnt affektált történelmieskedő divatnak hódolva” állította

¹⁰ Podmaniczky Frigyes (1824–1907) politikus, író, a fővárosi közmunkatanács alelnöke, 1875 és 1886 között a Nemzeti Színház intendánsa.

¹¹ Leo Delibes balettjeinek recepciótörténetére, illetve a zeneszerző és Magyarország, többek között az Erkel családdal való baráti kapcsolatára jelen tanulmány nem tér ki.

¹² VÁLYI, „Nemzeti táncművészetünk...”, 144–145.

¹³ 1881 novemberében volt továbbá a Campilli koreografálta (zeneszerző: ismeretlen) egyfelvonásos *Kísértés* (máskor: *A kísértés*) című tündérballett bemutatója, amelyet a Nemzeti Színházban, illetve a budai Várszínházban csupán kilencszer játszottak, majd az Operaházban 1885/86-ban még négyszer tűzték műsorra. Lásd *Fővárosi Lapok*, 1881. november 6., 1504-.

színre a *Rococo* és a *Renaissance* című két új divertissement-t, „amelyben a régi korok táncait igyekszik feleleveníteni”, óriási sikerrel.¹⁴ Alább e három premier korabeli recepcióját vizsgálom bécsi és pesti periodikák alapján.

*Ballettbemutatók a Nemzeti Színházban
az 1880-as években:*

Rococo – Satanella – Renaissance

Rococo

Bécsben a *Rococo* című táncgyüleget 1876. október 31-én Boieldieu *Die weiße Frau* című operájával együtt tűzték műsorra.¹⁵ A divertissement, amely táncok „pikáns összeállítása”, most először került színre. A zenei válogatásban helyet kapott C. M. Weber *Aufforderung zum Tanze / Felhívás keringőre* című szerzeménye Berlioz hangszerelésében, a koreográfia Carl Telle¹⁶ munkája. Ezt követte a XIII. Lajosnak (1601–1643) tulajdonított *Gavotte*, amelyet Paul Taglioni¹⁷ állított színpadra, majd Liszt *Chromatikus galoppjára*

¹⁴ VÁLYI, „Nemzeti táncgyománnyaink...”, 144.

¹⁵ François-Adrien Boieldieu (1775–1834) a francia vígopera egyik legnagyobb mestere. A *La dame blanche* (A fehér asszony / A fehér nő) szövegét Walter Scott után Eugène Scribe írta. A darab ősbemutatója 1825. december 10-én volt Párizsban, majd 1826-ban Bécsben is műsorra tűzték.

¹⁶ Carl Telle (1826–1895) berlini születésű ballettmester, koreográfus, Filippo és Paul Taglioni-nál tanult, utóbbival érkezett 1859-ben Bécsbe, ahol 1890-ig különböző vezető pozíciókban dolgozott.

¹⁷ Paul Taglioni (1808, Bécs – 1884, Berlin) Filippo Taglioni fia, az idősebb Marie Taglioni testvére, az ifj. Marie Taglioni apja, a 19. század egyik meghatározó koreográfusa. Berlinben működött, de 1853 és 1873 között a Bécsi Udvari Operában is jelen volt vendégkoreográfusként.

Doppler Ferenc¹⁸ hangszerelésében ismét Telle készített koreográfiát. A recenzens szerint a legstílusosabb rész a Paul Taglioni által arranzsált *Gavotte* volt. „Összességében a divertissement nagyon kellemes képet nyújtott, és mivel a vegyes előadások divatba jöttek, biztosra vehetjük még többszöri ismétlését.”¹⁹

A *Neue Freie Presse* lelkesen írja, hogy az új operaházban²⁰ ismét műsorra tűzték a Bécsben korábbról már ismert játékosoperát, ami nagy öröm az idősebbek számára, de a fiatalabb, még nem teljesen „elwagneriasodott” generáció számára is. Rendkívül szórakoztató volt az előadás, a közönség hálásan fogadta. Az opera után egy „balett-töredéket adtak rokokó-stílusban”, amelyhez megfelelő zenét válogattak. A recenzens szintén a *Gavotte* előadását dicséri, a Weber-darab választását azonban nem tartja szerencsésnek, mivel nehezen ötvözhető a rokokó-ballettel.²¹

Budapesten a táncgyüleget először Gounod *Philemon és Baucis* című operájával együtt tűzték műsorra 1880. szeptember 11-én.²² (1. KÉP) A *Pesti Hirlap* szerint a közönség „bájos

¹⁸ Doppler Ferenc (1821–1883) osztrák–magyar fuvolaművész és zeneszerző, az 1830-as években került Pestre, előbb a Német (Pesti Városi), majd a Nemzeti Színházba. 1858-ban az Udvari Operához szerződött.

¹⁹ N. N., „Hofoperntheater”, *Die Presse*, 1876. nov. 1., 9. A darab annyira sikeres volt, hogy két évtizeden át, 1896-ig (1889 és 1894 kivételével) szinte folyamatosan játszották, majd a századfordulót követően ismét műsorra tűzték (1908, 1909, 1912, 1914, 1919).

²⁰ Bécsben 1869-ben nyitotta meg kapuit a Wiener Hofoper.

²¹ N. N., „Hofoperntheater”, *Neue Freie Presse*, 1876. nov. 1., 6.

²² Lásd a *Fővárosi Lapok*ban közölt műsort. *Fővárosi Lapok*, 1880. szept. 11., 1030. Az előadásról azonnal nem, csak jóval később írtak néhány sorban a lapok.

zenéjű”, precízen betanított balettet láthatott, amelynek sikere a *Sylvia* és a *Coppélia* fogadtatásához mérhető.²³ Az előadás sikeréhez nagyban hozzájárult Coppini Zsófia is, akinek színpadi jelenléte, művészi ízléssel párosuló izomereje és technikai bravúrai teljesen lenyűgözték a közönséget.²⁴ Az *Ország-Világ* híradása szerint is a *Rococo* „egy bájos tánc-ciklus”, amelynek siker nem kismértékben a zenei összeállításában rejlik, mivel a klasszikus zeneirodalom remekeire, hangversenytermekben is gyakran játszott művekre épít.²⁵ A koreográfiákat Campilli készítette és tanította be.

A darab a Weber jegyezte és Berlioz hangszerelte *Felhívás keringőre* (1819) dallamaival indul, táncolják: Ferenczi Paula, Kürthi Hermina, Zsuzsanics Emília, Müller Katalin, Weiss Róza, Kürthy Anna, Gundard Augusztá, Himrer Gizella és a balettkar. Ezt követi a XIII. Lajosnak tulajdonított *Gavotte* 1630-ból

²³ „Színház és Művészet”, *Pesti Hirlap*, 1880. dec. 15., 3. A *Rococo* a bemutatót követően – 1890 és 1891 kivételével – folyamatosan a repertoár részét képezte 1903-ig.

²⁴ N. N., c. n., *Fővárosi Lapok*, 1880. okt. 8., 1143. Coppini egy hónappal a bemutató után, Weiner Júlia távozását követően kezdett fellépni a darabban, ő lett Pini Henrik párja többek között a *Komoly nagy kettősben* és a *Galopp cromatique*-ban. – Volt olyan vélemény is, mely szerint Weiner Júlia távozása indokolt volt, mivel prímabalerinaként nem tudta elnyerni a pesti közönség tetszését. N. N., c. n., *Pesti Hirlap*, 1880. okt. 3., 4. Annyi bizonyos, hogy közel két évtizede ismerhette a hazai közönség, mivel 1863-ban már fellépett a Nemzeti Színházban. Lásd „Nemzeti színház”, *Színházi Látcső*, 1863. aug. 27., [1].

²⁵ h. j., „Zene”, *Ország-Világ*, 1881. I. füzet, 22–23, 23. Részletes színlap: *Fővárosi Lapok*, 1880. szept. 30., 1108.

a balettkar előadásában,²⁶ majd a Delibes és Raff Joachim²⁷ által komponált *Nagy komoly kettőst* Weiner Julia és Pini Henrik mutatta be. A Boccherini *Menuette* (Az öt érzék) dallamaira készített koreográfiát ismét a nyolc balerina táncolta. A záró műsorszám Liszt *Galopp cromatique*-ja volt Doppler Ferenc átíratában, illetve a Weiner–Pini-páros előadásában.

Renaissance

Bécsben a *Renaissance* című táncgyűveleg bemutatója 1879. november 28-án volt, együtt tűzték műsorra Boieldieu *Jean de Paris* (*Johann von Paris*)²⁸ című kétfelvonásos vígoperájával. A *Die Presse* kritikusa²⁹ hosszasan, két oldalon hat hasáb terjedelemben foglalkozik a dalművel, majd a tárca végén mindössze kilenc (!) sort szentel a divertissement-nak, amelyet a *Rococo* párjának nevez.³⁰ Sok képből és táncból áll,³¹ amelyeket

²⁶ Az *Ország-Világ* kiegészítésként még hozzáteszi, hogy a mű „Gavotte (v. Air) de Louis XIII. cím alatt 1870-ben tűnt föl. Mendel zenei lexikona tagadja ugyan, hogy XIII. Lajostól eredne s azt állítja, hogy a híres Ballet de la reine-ben foglaltatik”.

²⁷ Joseph Joachim Raff (1822–1882): svájci származású német zeneszerző és zenepedagógus.

²⁸ A *Párizsi János* ősbemutatója 1813. április 4-én volt Párizsban.

²⁹ Karl Eduard Schelle (1814–1882) zenekritikus, zenetudós, 1864-től a *Die Presse* zenei referense, Eduard Hanslick utódja.

³⁰ E. SCHELLE, „Oper”, *Die Presse*, 1879. nov. 30., 1–2.

³¹ A színlap szerint: Marche nuptiale (Gounod) – Ballabile – Allemande – Mazurka – Pas de deux – „Fackeltanz”, Polonaise (Chopin). Ugyanakkor a színlap nem ad semmi támpontot a koreográfus személyét illetően. A *Die Presse* szerint a táncbetéteket Pasquale Borri koreografálta, míg a *Neue Freie Presse*

Gounod *Marche Nuptiale* című műve vezet be, majd egy Chopin-polonézre koreografált fáklyatánc zár; utóbbi a jelmezekben Ignaz Brüll *Der Landfriede*³² című operájára emlékeztet. Összegzése szerint „egy vidám deszsert egy rosszul szervírozott főétel után”.³³

A *Renaissance* magyarországi bemutatója előtt a *Budapesti Hirlap* úgy harangozza be a táncegyveleget, hogy az „egyike a legfényesebbeknek, amelyeket valaha e színpadon előadtak”.³⁴ (2. KÉP) Köszönhető ez a korhű jelmezeknek, hiszen a reneszánsz korának „ragyogó öltözetei bűvös hatással vannak a nézőre”, továbbá a balerinák szépségének, táncuk könnyed bájának, valamint a változatos zenének, s mindez „a legszebb harmóniába olvad össze”.³⁵ A balett Coppini Zsófia köré épül. „Azok a kecses mozdulatok, ugrások, fordulások, forgások, bájos figurák féllábon, előre-hátra hajolva, nagy futamokban kerengve, lábujjhegyen pizzikátózva va-

szint „ezt a részben szórakoztató” *divertissement*-t Telle állította össze. Lásd N. N., „Im Hofoperntheater”, *Die Presse*, 1879. nov. 27., 10; N. N., „Hofoperntheater”, *Neue Freie Presse*, 1879. nov. 29., 6.

³² Ignaz Brüll (1846–1907) osztrák zeneszerző és zongorista. A darab alapjául Eduard Bauernfeld azonos című vígjátéka szolgált, a librettót Salomon Hermann Mosenthal írta. Az ősbemutató 1877. október 4-én volt a Bécsi Udvari Operában. Szövegkönyv:

<https://www.loc.gov/resource/musschatz.10667.o?st=gallery>.

³³ E. SCHELLE, „Oper”, *Die Presse*, 1879. nov. 30., 1–2. Hasonlóképp a darab rendezését dicséri: W-n., „Hofoperntheater”, *Morgen-Post*, 1879. nov. 29., [4]. A *divertissement* 1879. novemberre és 1882. decembere között 24-szer volt műsoron, majd 1883-ban és 1884-ben egyszer játszották, 1890-ben pedig végleg lekerült a repertoárról.

³⁴ - r -, „»Renaissance«,”, *Budapesti Hirlap*, 1883. márc. 8., 3.

³⁵ Uo.

lóban jogosulttá teszik művészetének e jellemzését: »A lábak zenéje«.»³⁶ A táncok közül kitűnik a Doppler jegyezte „ponnytánc”, amelyben Müller Katica „bohóc ruhába öltözve hosszú gyeplőn” hajt majd négy táncosnőt, és a jelenet „római kocsiversenyformán végződik”.³⁷ Az egyveleg zenei része Gounod (nászinduló, *Cinque Mars divertissement*), Wagner (a *Rienzi*ből a fegyvertánc), valamint Haydn és Chopin zenéjéből áll össze.

Campilli a *Rococo* sikere után néhány évvel állította színpadra ezt az újabb, ahhoz hasonló táncegyveleget.³⁸ A rendezői koncepció szerint egy látványosan feldíszített terembe Gounod nászindulójának (*Cinq Mars*) zenéjére egy fiatal fejedelmi pár vonul be, őket udvari násznép követi. A bevonulás után kezdetét veszi a mulatság, amelyben pásztorjáték, német tánc, fegyvertánc, nagy kettős (Coppini és Pini), színpompás csoportozatok kapnak helyet. A korhű és díszes jelmezekért, valamint az ötletes rendezésért nagyon hálás volt a közönség. A legzajosabb tetszésnyilvánítás a cirkuszi lovaglásra emlékeztető iskolalovaglás után következett, amelyben négy gyönyörű balerina „rózsaszín gyeplő szalagon kormányoztatva egy pajzán kis lovászmester, Müller Katica által, bájosan utánozzák a cirkuszbéli iskolalovakat”,³⁹ azaz a látványos lovagló jelenetben négy balerina a négy lovat, az ötödik pedig a kocsist jelenítette meg. Az ünnepséget a nagy és látványos fáklyatánc (Chopin: *Polonaise*) zárta, melyet harminc pár adott elő húsz fáklyás

³⁶ Uo. Coppini virtuozitását más laptárs is kiemelte, például N. N., „Nemzeti Színház”, *Pesti Napló*, 1883. márc. 9., [2].

³⁷ - r -, „»Renaissance«...”, 3.

³⁸ A darab zenéjét Doppler Ferenc udvari karmester állította össze, aki azonban betegsége miatt nem lehetett jelen a bemutáson. N. N., „Doppler Ferenc”, *Pesti Hirlap*, 1883. márc. 9., 11.

³⁹ - gh -, „Kettős premiére a nemzeti színházban”, *Budapesti Hirlap*, 1883. márc. 9., 4.

apród és lovag kíséretében, a balettkar a színtanoda növendékeivel egészült ki.⁴⁰ Az ilyen méretű látványosságok bemutatásához azonban a Nemzeti Színház színpada kicsinynek bizonyult.⁴¹

A közönség ugyan élvezte a színpompás látványosságot, de a kritikusok a divertissement zenei részét elmarasztalták és eszmei hiányosságait is felrótták. Noha az új darab a *Rococo* mintájára készült, azzal azonban csak külsőségeiben képes lépést tartani, zenéjét tekintve nem ér fel hozzá, annak csak gyenge párja, egy „banális egyveleg”, még akkor is, ha Gounod mellett Delibes egy polkája és Haydn-melódiák is helyet kaptak benne nyolc kis hegedűs növendék előadásában.⁴²

Campilli a táncegyveleget ugyan „elég ügyesen, de összhangtalan halmazban” állította össze, és ugyanez mondható el a zenéről is, amely Doppler Ferenc munkája. A darab látványos, „sok érdekes és sok ízetlen” résszel. Cselekménye abban merül ki, hogy egy fiatal naspár előtt táncol, hódol a vendégserg. A különböző táncok kapcsán a *Fővárosi Lapok* recenzense úgy véli, hogy a csatár- és fegyvertánc „kellemetlen kardcsatogtatással és banális zenével” elevenedik meg a színpadon. A lovas tánc visszatetszést váltott ki belőle, elítéli a táncszínpadon megjelenő markáns cirkuszi elemeket, mivel ezáltal a balett eltávolodik a „szobrászat költőiségétől – egész az istállóig”. Ugyanakkor elismeri, hogy a látvány kiváltotta hatás nem maradt el, a jelenet közönségsikert aratott. Emellett kiemelte Coppini Zsófia művészetét, a pásztorjátékban és a kettősben alkalma nyílt megmutatni „a tánc igazi szépsé-

⁴⁰ Carlo, „Opera és hangverseny”, *Magyarország és a Nagyvilág*, 1883. márc. 18., 171–174., 173–174.

⁴¹ - gh -, „Kettős premiére a nemzeti színházban”, *Budapesti Hirlap*, 1883. márc. 9., 4.

⁴² N. N., „A nemzeti színház [...]”, *Nemzet*, 1883. március 9., [3].

gét”. Noha a darab egy Chopin-polonévre koreografált nagy fáklyatánccal zárul, a darab költőiségét sikerült „a trombiták harsogó nyelvén eldurvítani s a hosszadalmasság által monotonná tenni”. A táncmű mozgalmas, rengeteg szereplőt vonultat fel, látványvilága, főleg a díszes reneszánsz jelmezek révén pazar, „van takabarkaság, jókedv, vaskos zenei ollapotrida – csak lélek és költészet nincs”. A látottak alapján a színpadi tánc felemelő, léleknemesítő funkcióját elsikkadni véli, mivel a *Rococót* még átható mértékletesség már a múlté, a mai balett „nagyon kacér és nagyon eszmétlen kezd lenni”.⁴³

A *Pesti Hirlap* zenei referense hasonló véleményt fogalmaz meg, a Nemzeti Színházzal szemben támasztott alapvető esztétikai, művészi szempontokat kéri számon a színpadra állított darabok kapcsán. A premier nyomán éles kritikájának ad hangot, mivel „a nemzeti színháznak nem az a feladata, hogy föltétlenül hódoljon a közönség ízlésének, hanem hogy annak irányt adni törekedjék”.⁴⁴ Ennek alapján a *Renaissance* bemutatása hibás döntésnek bizonyult, mivel nem tett eleget az esztétikai-művészi elvárásoknak, ráadásul a színrevitele is tetemes anyagi ráfordítást igényelt: „Olyan üres hiábavalóság, a minő ez a tánc-, és zene-egyveleg, régen nem került a nemzeti színpadra, és megbocsáthatatlan tékozlás az igazgatóság részéről, hogy ezt olyan pazar fénynyel állította ki, a minővel nemcsak egyetlen ballet, de még opera is alig van nálunk kiállítva.”⁴⁵

A premiért követően a darabot folyamatosan játszották, hatszor tűzték műsorra a Nemzeti Színházban, majd 1884. október 25-

⁴³ N. N., „»Orpheus« és a »Renaissance«”, *Fővárosi Lapok*, 1883. márc. 8., 364.

⁴⁴ - k -, „Két bemutató. »Orpheus« és »Renaissance«”, *Pesti Hirlap*, 1883. márc. 9., 4.

⁴⁵ Uo.

től átkerült az Operaházba, ahol két éven át volt a repertoár része.⁴⁶

Több évtizedes késésben: a Satanella

A *Satanella*⁴⁷ az 1852. évi berlini ősbemutatót követően hamarosan megjelent Bécsben is, Paul Taglioni ezzel a balettel debütált koreográfusként a Kärntnertheaterben⁴⁸ 1853. január 11-én. A főszerepeket lánya, Marie Taglioni, illetve Charles Müller táncolta.⁴⁹ A bemutatón a császári pár is megjelent.⁵⁰

A balettről, a berlini művészek vendégjátékáról sokat írt a bécsi sajtó, amely a következő négy szempontot taglalja: a vendégművészek produkciója, tánctudása, a díszletek, technikai elemek újszerűsége, a cselekmény hiányosságai, valamint a zenei hatás.

⁴⁶ 1886 októberéig tizenegyszer adták, majd a következő évben kétszer. 1887. november 5-én új betanulásban játszották, végül Gustav Mahler idejében lekerült a műsorról.

⁴⁷ Librettó: https://libretti.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsboo058343_00001.html?prox=true&phone=true&ngram=true&context=satanella&fulltext=satanella&mode=simple.

⁴⁸ Theater am Kärntner, Kärntnertheater (régiesebb írásmódban: Theater am Kärnthnerthore, Kärnthnerthortheater), a Wiener Staatsoper elődje.

⁴⁹ A hírt bécsi forrásokra hivatkozva pesti lapok is lehozták: kiemelték, hogy nagy gondot fordítanak a darab díszleteire, melyek „meglepő szépségűek” lesznek vízeséssel, nappal, holddal, tűzijátékkal. N. N., „Művészeti újdonságok”, *Budapesti Visszhang*, 1853. jan. 13., [2]. Charles Müller (1828–1907) 1853 és 1856 között rendszeresen vendégszerepelt az ifjabb Marie Taglionival Bécsben Paul Taglioni darabjaiban.

⁵⁰ N. N., [„Das langerwartete Ballet »Satanella«...], *Wiener Zeitung*, Lokalblatt der WZ, 1853. jan. 12., 33–34.

A *Die Presse* szerint a balett bemutatója eseményszámba ment. Hosszas előkészületek, majd számtalan hátráltató tényező után végre színpadra állították Bécsben is ezt a koreográfiájában és technikai kivitelezése szempontjából is figyelemre méltó produkciót.⁵¹ Tették mindezt olyan átgondolt, finom ízléssel, amely a bécsi közönséget is meglepte.⁵² A lap zenekritikusa szerint a *Satanella* a balett-történetben mérföldkövet jelent, mivel a természettudományos eredmények gyakorlati alkalmazására került sor, a fizika mint segédtudomány segítségével lehet az előadóművészet több ága, többek között az opera, a balett, a tündérmese számára. Ebben a folyamatban Paul Taglioniak úttörő szerep jutott,⁵³ így a bemutató kulcsfigurái nem a tehetséges és fiatal táncosok, hanem minden kétséget kizáróan a koreográfus-balettmester. A darab színrevitele, innovatív ötletei, a díszlet újszerű és ízléses funkciója, végül a gépek, mechanikus eszközök, az elektromágnesesség meglepő alkalmazása példátlanok mondható.⁵⁴ A balettben felvonultatott műszaki, technikai, kémiai megoldások bámulatosak, kivitelezésük precíz, némely esetben azonban a színpad szűkösnek bizonyult,⁵⁵ noha igyekeztek ma-

⁵¹ N. N., „Hofoperntheater”, *Die Presse*, 1853. jan. 12., [3].

⁵² A darabot 1879-ig minden évben adták, majd 1899-ig még többször (1881, 1884, 1888, 1891, 1892, 1896, 1897) műsorra tűzték.

⁵³ N. N., „Tagesneuigkeiten”, *Die Presse*, 1853. jan. 14., [3]. A cikk hosszasan magyarázza a balettben alkalmazott látványosságok természettudományos hátterét, a készülékek működésének a fizikára visszavezethető alapjait.

⁵⁴ N. N., „Hofoperntheater...”, [3].

⁵⁵ N. N., »Satanella«, *Ost-Deutsche Post*, 1853. jan. 14., [1–2].

ximálisan kihasználni a rendelkezésre álló teret.⁵⁶

A táncmű semmi kívánnivalót nem hagyott, minden jelenet nyújtott valamilyen meglepetést, ami Taglioni tehetségének újabb megnyilvánulása. A darab kiállítása, a jelmezek és díszletek ízlésesek és rendkívül látványosak, utóbbiak művészi igénnyel megfestettek, a közreműködők minden elismerést megérdemelnek.⁵⁷ A legmegkapóbb talán az utolsó kép, egy gyönyörű kert, elől hatalmas szökőkúttal, élőszobrokkal, gyöngyöző víz-sugarakkal, habléányokkal, s mindezt holdfény ragyogja be. A meseszerű, varázslatos látvány percekig tartó tapsviharba torkollott. A bécsi bemutató sikeréért köszönet illeti Taglioni mellett a díszlettervezőket: Brioschi és Joachimovich alkotta a második kép kertjét,⁵⁸ míg a zárókép Lehmann⁵⁹ ízléses és finom munkája. (3–4. KÉP) Köszönet jár Holbein⁶⁰ igazgatónak is, aki a balett színreviteléhez megfelelő háttérrel biztosított, így a darab a Kärntnertortheater legjobb produkciói közé sorolható.⁶¹

A *Die Presse* recenzense szerint a darab középpontjában Marie Taglioni áll, aki elbűvölő megjelenése, mozgásának gyermeki, természetes bája, tökéletes technikája révén bizonyára nagy jövő elé néz. Egy ilyen partnernő mellett szinte művészet érvényesülni,

⁵⁶ N. N., [„Das langerwartete Ballet »Satanella«...“], 33–34.

⁵⁷ N. N., »Satanella...«, [1–2].

⁵⁸ Carlo Brioschi (1826, Milánó – 1895, Bécs) színházi díszletfestő. Joachimovich, valójában Theodor Jachimowicz (1800–1889): lengyel–ukrán származású színházi díszletfestő.

⁵⁹ Moritz Lehmann (1819, Drezda – 1877, Budapest) színházi díszletfestő, színházigazgató.

⁶⁰ Franz Ignaz von Holbein (1779–1855) 1853-ig állt a Bécsi Udvari Opera élén, őt március 1-jével Julius Cornet (1793–1860) váltotta.

⁶¹ N. N., „Theater“, *Fremden-Blatt*, 1853. jan. 12., [4].

de Müllernek ez sikerült szerencsés külső adottságai, ritka tehetsége és Paul Taglioni kiváló képzésének köszönhetően.⁶² Taglioni-ban megvan az erő, a technikai tudás, de teljesítményében leginkább a gyermeki jelleg, az ehhez társuló naiv báj és pajkosság a legszembetűnőbb. Minden ördögi cselekedete annyira csintalan, hogy nem is a vígjátékot, hanem egy eleven gyerek nyüzsgését, a belőle áradó jókedvet juttatja eszünkbe, és mi lehet vonzóbb, bájosabb egy gyereknél? – kérdezi a referens. Marie Taglioni színpadi megjelenésében, táncában a megtettesült elegancia és finomság, és ehhez nagyszerű teljesítmény társul. Mivel fiatal, még sok-sok gyakorlásra és tanulásra van szüksége. Ugyan nem kész táncos, de benne van a lehetőség, hogy felérjen a balettművészet legmagasabb fokára.

Az *Ost-Deutsche Post* szerint Marie Taglioni igazolta a felfokozott várakozást: fiatal, szépsége mellett rendkívüli testi adottságokkal van megáldva, művészileg magas szinten áll. Balett-technikája nem annyira káprázatos, de letisztult, és amit prezentál az a legmesszemenőig kielégítő. Minden ugrást, technikai elemet meg tud jeleníteni, hiszen erő és lendület is társul hozzá, de ezeket nem külön-külön, hanem összefüggésében, esztétikailag egy egészként értelmezi. A legnehezebb technikai elemeket is látszólag könnyedén kivitelezi, az eredményt pedig bájjal, ízléssel és biztonsággal tárja a nézők elé, s ez a művészet diadala. A mimikai játék terén tudna még fejlődni. A *Satanellá*-ban nyújtott teljesítménye alapján egyértelmű, hogy ebben a szerepben csupán az incselkedő-mosolygós oldalát kellett megmutatnia, ami egész lényéhez a legtermészetesebben illeszkedik, így teljes művészi alkatáról nem lehet véleményt formálni.⁶³ A *Humorist* is hasonlóképp látja: Taglioni kedves jelenség, néhány elegáns táncban na-

⁶² N. N., „Hofoperntheater...“, [3].

⁶³ N. N., »Satanella...«, [1–2].

gyon ügyes, de összességében nem bravúros, és táncának művészi jellege ezen az estén semmi újszerűt nem mutatott. De lehet, hogy csupán Satanella szerepe erre nem kínált neki alkalmat.⁶⁴ Marie Taglioni technikai tudását elmarasztaló véleményt szinte alig találni, csupán egy helyütt olvasható, hogy mivel rendkívül bájos jelenség, emiatt talán elsiklik, hogy technikája nem hajszálpontosan kidolgozott.⁶⁵

Marie Taglioni párja, Charles Müller ügyes táncos, férfias színpadi megjelenéssel.⁶⁶ Szerepét teli pajkossággal, bájjal formálta meg, a zavarba ejtő helyzeteket ugyanúgy, mint a kalandjait. Mimikája, táncstudása nagyszerű, noha utóbbi még magasabb képzést is elbír, de fiatalsága és egész megjelenése által méltó partnere Taglioniinak.⁶⁷ Müller fordulatot hozott a férfitáncos kapcsolatos nézetek terén, nem utolsósorban végre férfi táncost lehetett látni a színpadon. Produkciója könnyed és elegáns, ugrásai rugalmasak, kivitelezésük átgondolt és biztonságos, rendelkezik egy groteszk táncos eszköztárával, emellett mimikusi képességeknek sincs híján. Mindezt a közönség is nagyban értékelte.⁶⁸

A legtöbb, eddig idézett bécsi lap nem feltétlenül fogalmazott meg elmarasztaló

⁶⁴ N. N., „Theater von gestern. K. k. Hofoperntheater“, *Der Humorist*, 1853. jan. 12., 36. A berlini művészek vendéjjátékának előrehaladtával azonban tíz nap múlva Marie Taglioniit hosszan dicsérő írás jelenik meg ugyanitt. M. G. Saphir, „Marie Taglioni und »Satanella«“, *Der Humorist*, 1853. jan. 22., 69.

⁶⁵ L. J. S., „Theater, Kunst und Literatur“, *Österreichische Illustrierte Zeitung*, 1853. jan. 24., 663.

⁶⁶ Uo.

⁶⁷ N. N., [„Das langerwartete Ballet »Satanella«“...], 33–34.

⁶⁸ N. N., „Kunst und Literatur“, *Die Presse*, 1853. jan. 15., [5–6]. Hasonlóképp látta az *Ost-Deutsche Post* kritikusa is, N. N., »Satanella...«, [1–2].

véleményt a balettel kapcsolatban, sokkal inkább az újdonság varázsát, a nagyszerű látványelemeket és a vendégművészek parádés produkcióját emelik ki. Néhány újság, főleg az *Ost-Deutsche Post* – a darab érdeimei mellett – több cikkében is rámutat a cselekményszövés hiányosságaira.

A balett cselekménye röviden: Carlo, a lump diák jegyesének intelmei ellenére enged a különböző alakokban kísértő női sátánka csábításának, és elmegy egy álarcosbálba mulatozni, ahol az ördög áldozatául esik. Az elkárhozás mellett még jegyesét is elveszíti.

A *Wiener Zeitung* recenzense szerint a baletten fantasztikum, alvilági és evilági alakok keverednek.⁶⁹ A *Der Humorist* úgy ítéli, hogy ebben a baletten túl sok a látványosság, a kísértet, a láng, a tűz, a víz, viszont annál kevesebb az eleven ötlet, az ebből érdekesen kiinduló cselekmény, és legkevesbé érhető tetten a költészet. A szem azonban sokat érzékel, a *mise en scène* kiváló, a darab kiállítása csillogó, és részben ízléses is.⁷⁰ Az *Ost-Deutsche Post* szerint a balett cselekménye szegényes, túlbujánzanak a pantomimes részek (első és utolsó kép) a koreográfia ellenében.⁷¹ Azonban nemcsak a koreográfia szűkre szabott a háromórás, három felvonásra és négy képre tagolt előadásban, hanem csoportozatokban sem bővelkedik a mű, ami főleg a középső báljelenetben feltűnő.⁷² Ez a második kép, a bál alapvetően a balettkar számára jelent feladatot, az egész egy *divertissement*.⁷³ Sok volt a táncötredék, kis keringő, némi polka, de semmi egység, semmi kerek egész. A balettkar tervszerűtlen jelenléte csak háttérként szolgált, ami a

⁶⁹ N. N., [„Das langerwartete Ballet »Satanella«“...], 33–34.

⁷⁰ N. N., „Theater von gestern“, *Der Humorist*, 1853. jan. 12., 36.

⁷¹ N. N., »Satanella...«, [1–2].

⁷² Uo.

⁷³ N. N., „Theater...“, [4].

darab legszembetűnőbb hibájának mondható – véli a recenzens. Ennek lesz hozadéka a nézői érdeklődés lankadása a második felvonásban, amelyben csupán két *pas de deux* és egy kissé hosszúra nyúlt *pas de trois* említésre méltó.⁷⁴ A csoportozatok közül az első felvonás utolsó képe és a darab végén a szökőkútjelenet keltett jó benyomást.⁷⁵ A lap értékelése szerint a balett nem váltott ki túl nagy lelkesedést, legalábbis a túlfűtött várakozásoknak nem felelt meg, azonban a nem feltétlenül fantáziadús darabot a pazar kiállítás és a vakítóan szép zárókép díszlete megmentette. A két vendégművész nagyszerű teljesítményéhez, amelyet a közönség is méltányolt, semmi kétség nem férhet.⁷⁶ Állítását néhány nap múlva megismétli: noha a balett értékéről különböző véleménnyel lehet lenni, nem vitatható annak nagyszerű és izléses kiállítása, Marie Taglioni bája és kellemes megjelenése, valamint Charles Müller ereje és ügyessége.⁷⁷

Más laptárs is osztja az *Ost-Deutsche Post* nézeteit a darab pompás kiállítását és sovány cselekményét illetően, de tovább megy, és a balettet a korabeli közönségigény, illetve recepcióesztétika szempontjából mérlegeli. Véleménye a balettszerzők szempontjából kedvező, viszont a befogadók kulturális horizontját tekintve lenéző. Úgy véli, a *Satanella* az igazi balett fogalmához sokkal közelebb áll, mint ebben a műfajban a legtöbb alkotás. Ugyanakkor a Kärntnertortheater közönsége nem fárasztja magát esztétikai kérdésekkel, a nézők sokkal jobban szeretik a kézzelfogható dolgokat,

⁷⁴ N. N., »Satanella...«, [1–2].

⁷⁵ Uo.

⁷⁶ N. N., „Kärntnerthor-Theater“, *Ost-Deutsche Post*, 1853. jan. 12., [3].

⁷⁷ N. N., „Plaudereien“, *Ost-Deutsche Post*, 1853. jan. 16., 1.

így számukra ez a darab akár túl emelkedettnek is tűnhet.⁷⁸

A balett zenéjéről esik a legkevesebb szó a bírálatokban. Volt recenzens, aki a magával ragadó látvány miatt az ezzel kapcsolatos véleményét egy szóba sűrítette: a darab zenéje „elhanyagolható”, viszont a látvány annyira bőséges, hogy a szemet teljesen igénybe veszi.⁷⁹ A balett zeneszerzői tisztában voltak a „nem éppen irigylésre méltó képességeikkel”, így leginkább a célszerűség lebegett a szemük előtt a magasabb esztétikai célok megragadása helyett. A középpontba a táncosokat helyezték, nekik akartak megfelelő ritmust, lelkesítő motívumokat kreálni. A zene sötét tónusaival csak ritkán éltek, esetenként a nyitányban (d-mollban, ami a *Don Giovanni* óta az alvilág megjelenítésének legkedveltebb színe), illetve a záróképben.⁸⁰ Az elvétve olvasható pozitív értékelés szerint a zene tetszetős, élénk, sőt néhány helyen, például a báljelenet elején meghaladja az átlag balettzene szintjét.⁸¹

Budapesten a darabot három évtizeddel (!) később, 1882-ben tűzték műsorra, a koreográfiát Campilli készítette.⁸² A darabválasztás kifejezetten előnytelen volt, mivel a cselekménye már harminc évvel azelőtt sem volt újszerű, ahogy a zenéje sem, Delibes három balettje után pedig még inkább korsze-

⁷⁸ L. J. S., „Theater, Kunst und Literatur...“, 663. A balett műfajával kapcsolatos értelmezésekhez, elvárásokhoz lásd továbbá N. N., „Allerlei Kritik“, *Der Humorist*, 1853. jan. 13., 38–39. 39.

⁷⁹ L. J. S., „Theater, Kunst und Literatur...“, 663.

⁸⁰ c. n., *Wiener Zeitung*, Lokalblatt der WZ, 1853. jan. 13., 11. sz., 37–38.

⁸¹ *Wiener Zeitung*, Lokalblatt der WZ, 1853. jan. 12.

⁸² Az Operaházban az egész balettet 1886-ban ötször játszották, majd 1888-ban egyszer, a második felvonást azonban 1885 és 1889 között rendszeresen műsorra tűzték.

rútlennek hatott. A premierrel kapcsolatos beszámolóban ez nagyon kiütközik, legmarkánsabban a balettzenével kapcsolatos negatívumok vannak jelen, ugyanakkor a harminc évvel azelőtt bombasztikus hatással bíró látványelemek már mérsékeltebb hatást váltottak ki a 19. század vége felé. A címszereplő páros, Coppini és Pini sem gyakorolt a nézőkre akkora hatást, mint Taglioni és Müller Bécsben.

1882 őszén már lehetett tudni, hogy megkezdődtek a próbák, viszont az egész estés darabot jelentősen megrövidítették, mivel egy két- vagy háromfelvonásos vígoperával kívánták összekapcsolni.⁸³ A bemutatóra 1882. november 9-én került sor a Nemzeti Színházban, a *Philemon és Baucis* után.⁸⁴

A történések fő mozgatórugója egy sátnálány, aki különféle mesterkedésekkel megbabonáz és megront egy ifjút, elszakítja jegyesétől, aki végül másé lesz. Részletesen: Montenero gróf leányát, Berthát és a kissé kényelmes Carlo diákot egymásnak szánja. A vőlegényjelölt azonban egy mulatságban elkártyázza minden pénzét, sőt még adósságba is keveredik Stefanónál, a katonatisztnél, aki visszaköveteli a kölcsönt. Mivel Carlo nem tud fizetni, közelgő házasságával hitegeti a tisztet. Varázserővel bíró könyve sem segít rajta, éppen a varázsigt tartalmazó lapja hiányzik, Satanella tépte ki. A színen megjelenik a gróf és a leánya, Stefano sok sikert kíván Carlónak a jegyeséhez. A következő jelenetben egy vidám társaság látható Carlo szobájában, akit egy álarcosbálba akarnak elvinni. Közben ismét megjelenik a gróf, aki a mulatozó társaság láttán haragra

⁸³ N. N., „A nemzeti színházból”, *Pesti Hirlap*, 1882. szept. 10., 2. melléklet.

⁸⁴ Szereposztás: Coppini (Satanella), Montenero gróf (Réthey L.), Berta, a lánya (Huszarek P.), Carlo, unokaöccse (Pini), Stefano, tiszt (Campilli), Sátán (Weisz Róza), Szolga (Szirmai). Lásd *Fővárosi Lapok*, 1882. nov. 9., 1604.

gerjed, és felbontottnak tekinti a jegyességet. Carlo magába roskad. Ekkor lép (vagy inkább ugrik) színre egy Mephistót ábrázoló képből a bájos és csábító ördöglány, Satanella, aki ráveszi Carlót, hogy menjen el a bálba.

A második kép helyszíne immár a multság, egy gazdagon díszített kert. Carlón kívül ott van Satanella, majd a gróf, Bertha, valamint Stefano is megérkezik, természetesen mindenki álarcban. Satanellát és a Stefano oldalán mutatkozó Berthát viszont könnyen össze lehet cserélni, így a két ifjú összeszólalkozik.

A harmadik kép ismét Carlo szobájában játszódik. Megjelenik Satanella, hogy Stefanónak álcázva megküzdjön Carlóval, a diák megsebesíti, majd az ágyra rogy. Ekkor Carlo legnagyobb csodálatára megjelenik az igazi Stefano, majd a gróf és Bertha is. A gróf azonban nem tudja mire vélni Carlo nyugtalanságát, aki a lefüggönyözött ágyat rejtegeti. Stefano félrelöki Carlót, majd a függöny mögött megpillantják Satanellát nem szokványos öltözetben. Miután a gróf, Bertha és Stefano távozik, Carlo magára marad Satanellával, aki erőre kap, s csábító táncba kezd. Közben a szobában található tárgyak is életre kelnek, tűzlángok közepette a kandalóbból, a bútorokból ördögök bújnak elő, majd a falon függő képkeretekből kilép a sátán. A jelenet vad ösztánccal zárul.

A negyedik kép helyszíne egy gyönyörű tündérgert, közepén nimfák övezte szökőkút áll, Carlo és Satanella látható. Az idillt mennydörgés zavarja meg, a színpad hátsó részében Bertha és Stefano jelenik meg eljegyzésük pillanatában. Carlo ezt látva ráébred a valóságra és a földre rogy.⁸⁵

A címszerepet alakító Coppinire sok feladat hárult, jelenetenként kellett jelmezt cserélnie. Előadása hibátlan volt, a legnagyobb hatást a második felvonás nagy keríngőjében érte el, a „ballet-bravour egész hal-

⁸⁵ N. N., „Satanella. Esményi ballet négy képben”, *Pesti Hirlap*, 1882. nov. 10., 4.

mazával hatott”.⁸⁶ A darabot már csak Coppini Zsófia miatt is érdemes volt műsorra tűzni, mivel tánctudását és művészi sokoldalúságát ebben a darabban tudta eddig leginkább megmutatni – jegyezte meg a *Fővárosi Lapok* recenziója.⁸⁷

Coppini „óriási bravúrral lejtette végig a címszerepet”, a fiatal magántáncosnők közül pedig Müller Katalin és Ferenczy Paula emelkedett ki,⁸⁸ mindketten egy ördöglány kisebb szerepében tűntek fel. A férfi szólista, Pini „is tűrhető volt addig, míg talpa közel volt a színpadhoz, de mihelyst szokott cirkusba való ugrásai közepette a levegőbe kezdett bokázni, oda volt minden illúzió”.⁸⁹

A balett érdemei közé sorolható, hogy sok és változatos táncot vonultat fel, a balettkar kitűnő, pompások a jelmezek, jól elrendezettek a csoportozatok, a nézők szeme szinte káprázik. Campilli elismerést érdemel azért is, mert a szűk színpadi adottságok ellenére képes volt színre vinni a produkciót. A recenzió kiemeli a második kép csokorke-ringőjét, amit a közönség megismételtett.⁹⁰

A rendezés nem szűkölködött ötletes, látványos jelenetekben: ilyen volt többek között „a magában járó terített asztal, a magában föltáruló szekrény, a gyümölcskosárból kiugró ördögöcske, a párbaj kardok szikrázása, a nagy fehér márvány szökőkút valóságos vízsugarakkal s fehér élő szobrokkal egy szép kertben”.⁹¹ Tetszetős volt a nagy bokréta-tánc, amelyben minden lány kezében két nagy, piros bokréta volt, s ezekkel a levegő-

ben ábrákat formáltak.⁹² Egy hét múlva még egy apró ötlettel gazdagodott a bokréta-tánc: a balerinák a kezükben tartott piros-fehér bokréta-kból a levegőben az »Éljen a haza« feliratot formálták meg, minek következtében a közönség a jelenet többszöri megismétlését követelte.⁹³

A balett hossza kapcsán felmerül a javaslat, hogy mivel a darab egymaga annyira hosszú, „sokkal rövidebb »lever de rideau«-ról⁹⁴ kell gondoskodni”.⁹⁵ Ezt más lap is kifejezésre juttatta: mivel a balett bizonyára „vonzerővel fog bírni”, nem ártana át gondolni a műsorpolitikát a hosszúra nyúlt, este 11 óráig tartó előadás miatt.⁹⁶

A darabbal kapcsolatos ellenérzések igazából a balettzene kapcsán csúcsosodtak ki. Volt, ahol ez finomabban jutott kifejezésre, azaz annyit írt a recenzió, hogy fény, látvány, találó rendezés jellemzi az előadást, azonban a zenéje csupán ügyességet és rutint megvillantó „kapellmeisteri zene”, amely nem hasonlítható a kiemelkedő Delibes-hez, s „meséje is nagyon novellisztikus szövedékű”.⁹⁷ Látvány, színpadi pompa, ötletgazdagság terén a *Nemzet* referense is osztja a *Fővárosi Lapok* kritikusanak véleményét, ugyanakkor a balett zenei részének hiányosságairól nem finomkodva ír: a Delibes balettzenejéhez szokott közönség számára Peter Ludwig Hertel muzsikája kifejezetten „durva és ízléstelen”, de a ritmikus szöveg, a sok látványosság és a koreográfia képes javítani ezen. A *Satanella* olyan balettzene, „melyhez semmi köze a fülnek, de annál több a szemnek”.⁹⁸ A kritika részéről a *Satanellá-*

⁸⁶ N. N., „»Satanella«”, *Fővárosi Lapok*, 1882. nov. 10., 1608.

⁸⁷ N. N., „»Satanella«”, *Fővárosi Lapok*, 1882. nov. 11., 1614.

⁸⁸ N. N., „Nemzeti színház”, *Nemzet*, 1882. nov. 10., [3]. A napilapokban közölt színlapok nem említik őket, illetve szerepeiket.

⁸⁹ Uo.

⁹⁰ Uo.

⁹¹ N. N., „»Satanella«...”, 1614.

⁹² N. N., „»Satanella«...”, 1608.

⁹³ N. N., „A »Satanella [...]”, *Fővárosi Lapok*, 1882. nov. 18., 1651.

⁹⁴ Fügönylehúzás, azaz rövidebb szüneteket kellene tartani.

⁹⁵ N. N., „Nemzeti színház...”, [3].

⁹⁶ N. N., „»Satanella«...”, 1614.

⁹⁷ Uo.

⁹⁸ N. N., „Nemzeti színház...”, [3].

val, főleg annak zenéjével kapcsolatos ellenérzések a *Pesti Hírlap*ban még erőteljesebben kiütköznek. A recenzens szerint noha Európa számos színpadára már évtizedekkel ezelőtt eljutott a darab, a budapesti közönség csak most láthatja. De

„nem veszítettünk vele semmit, [...] sőt nem veszítettünk volna vele semmit, ha soha meg sem ismerjük. A zene, mely egyedül kölcsönözhet a balettnak némi belső értéket, számba sem jöhet. Aból a régi fajta balettzenéből való, mely nagyon gyakran emlékeztet a cirkuszenére. Dallamai banálisak, hangszerelése kezdetleges.”⁹⁹

Véleménye szerint zeneileg csupán az első képben előforduló keringő és a második kép mazurkája értékelhető.¹⁰⁰

Kitekintés

A Magyar Királyi Operaház megnyitása 1884-ben jelentős változást hozott a magyar balett történetében, hiszen az addig a Nemzeti Színházban műsorra tűzött táncművek az új dalszínház repertoárját gazdagították vagy lekerültek onnan. Az új intézményben a balett elsősorban látványműfajként bírt jelentőséggel, elsődleges feladata a szórakoztatás volt. A kibővített balett-társulat előnyösebb közegben folytathatta tevékenységét. A nagy táncprodukciók színreviteléhez (például *Excelsior*) a Nemzetihez képest jóval nagyobb színpad, korszerű scenika és impozáns, díszesebb közeg állt rendelkezésre.

Noha a zenés színház immár önálló intézményként folytathatta működését, a hazai balettművészet kibontakozását számos tényező hátráltatta, ami negatívan befolyásolta a művészi színvonalat is. Változatlanul a bécsi táncszínház repertoárja köszönt visz-

sza a budapesti színpadon, ugyanakkor a be-tanítás és a táncosok képzettsége meg sem közelítette az Udvari Balett színvonalát.

Campilli 1884-ben a budapesti operaház balettmestereként folytatta tevékenységét, így művészi szempontból nem történt változás. A kezdeti években az általa koreografált, a Nemzetiben színre vitt balettekből épült fel a repertoár. Az új intézményben az első balettpremier a *Bécsi keringő* volt 1885. május 16-án, a koreográfiát Campilli készítette Josef Bayer zenéjére.

Campilli negyvenéves pályafutását 1887 tavaszán zárta le, helyét Cesare Smeraldi (1845/6–1924) vette át. A repertoár alakításában számára is Bécs jelentette a követendő példát, így működését a Manzotti-féle látványos *Excelsior* című darab színrevitelével kezdte, amelynek premierje két évvel korábban volt a császárvárosban. Az emberi civilizáció felemelkedését, a technika fejlődését bemutató, több száz szereplőt felvonultató, látványos és hatásvadász előadás Európa-szerte sikerre volt ítélve: Bécsben 29 éven át, Budapesten kilenc évig volt műsoron. Ugyancsak jó választásnak bizonyult a Bayer zenéjére Joseph Haßreiter által koreografált *A babatündér* is, amelyet 1888 decemberében mutattak be Budapesten, s 1932-ig volt műsoron.

A sikert újabb, Bécsben már bizonyított darabválasztás követte: 1889 decemberében volt a szerzőpáros *Nap és föld* című balettjének budapesti premierje, de ez már a Smeraldit váltó Mazzantini Lajos (1857–1921) irányítása alatt történt. Mazzantini felkérése az Operaház akkori kormánybiztosától, Beniczky Ferentől¹⁰¹ érkezett, aki ismer-te és értékelte a táncos bécsi munkásságát, így tőle várta a magyar balett nemzeti irány-

⁹⁹ N. N., „Satanella...”, 4.

¹⁰⁰ Uo.

¹⁰¹ Beniczky Ferenc (1833–1905) főispán, országgyűlési képviselő, belügyi államtitkár, 1888-tól az állami színházak kormánybiztosa, majd 1889-től 1891. február 1-jéig intendantusa.

ba történő elmozdítását, azaz a reformkorban megszakadt nemzeti hagyomány felélesztését. Mazzantini komolyan vette a feladatát, így többek között eredeti néptáncokat gyűjtött és használt fel színpadi munkáiban, s ötvözte ezeket a klasszikus táncnyelvezettel. Budapesti tevékenysége során több önálló balettet jegyzett (*Csárdás*, 1890, *Vióra*, 1891, *Nivita*, 1891), valamint kettőnek a szövegét maga írta. A magyaros balettek színrevitele kapcsán azonban heves támadások is érték.¹⁰²

Bibliográfia

- CSÁKY, Moritz. *Das kulturelle Gedächtnis der Wiener Operette: Regionale Vielfalt im urbanen Milieu*. Wien: Hollitzer Verlag, 2021.
- GEERTZ, Clifford. *Dichte Beschreibung: Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.³
- GELENCSÉR Ágnes. „Balettművészet az Operaházban”. In *A Budapesti Operaház 100 éve*, szerkesztette STAUD Géza, 151–164. Budapest: Zeneműkiadó, 1984.
- JAHN, Michael. *Die Wiener Hofoper von 1848 bis 1870: Personal – Aufführungen – Spielplan*. Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation 27. Tutzing: Hans Schneider, 2002.
- KÖRTVÉLYES Géza. „Balett és néptánc.” *Muzsika* 9, 2. sz. (1966): 34–35.
- LINHARDT, Marion. *Residenzstadt und Metropole: Zu einer kulturellen Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters (1858–1918)*. Theatron 50. Tübingen: Niemeyer, 2006
- MAÁ CZ László. „Rendszerváltások a magyar tánckultúrában.” *Tánc tudományi Tanulmányok* 16 (1990–91), szerkesztette MAÁ CZ

¹⁰² GELENCSÉR Ágnes, „Balettművészet az Operaházban”, in *A Budapesti Operaház 100 éve*, szerk. STAUD Géza, 151–164 (Budapest: Zeneműkiadó, 1984), 153.

- László, 7–25. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége, 1992.
- PÓNYAI Györgyi. „Campilli Frigyes, a művész és vezető szerepe a korai balettrepertoár kialakításában, a balettkar fejlesztésében”. In *Auróra: A magyar balett születése*, szerkesztette BÓLYA Anna Mária, 49–70. MMA: MMKI, 2020.
- PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR Jolán. *A Nemzeti Színház százéves története II: Iratok a Nemzeti Színház történetéhez*. Magyarország újabbkori történetének forrásai. Budapest: Magyar Történelmi Társulat, 1938.
- PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR Jolán. *A Nemzeti Színház százéves története I*. Magyarország újabbkori történetének forrásai. Budapest: Magyar Történelmi Társulat, 1940.
- STAUD Géza. „Előzmények”. In *A Budapesti Operaház 100 éve*, szerkesztette STAUD Géza, 8–59. Budapest: Zeneműkiadó, 1984.
- WELTNER, Albert Josef. *Das kaiserlich-königliche Hof-Operntheater in Wien: Statistischer Rückblick auf die Personal-Verhältnisse und die künstlerische Thätigkeit während des Zeitraumes vom 25. Mai 1869 bis 30. April 1894*. Wien: Verlag v. Adolph W. Kunast, 1894.
- STERN, Julius. „Das Hof-Operntheater 1848–1898”. In *50 Jahre Hoftheater: Geschichte der beiden Wiener Hoftheater unter der Regierungszeit des Kaiser Franz Joseph I.*, hg. v. Alexander DUSCHNITZ und Julius STERN. Wien: Druck und Verlag der Buch- und Kunstdruckerei Steyermühl, 1898.
- TALLIÁN Tibor. „A Magyar Királyi Operaház”. In *Magyar Színháztörténet 1873–1920*, szerkesztette GAJDÓ Tamás, 54–101. Budapest: Magyar Könyvklub–Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001.
- UJVÁRI Hedvig. „Álom, álmom, édes álmom: Újabb utazás az operett körül”. *Tánc tudományi Közlemények* 14, 1. sz. (2022): 6–16.

UJVÁRI, Hedvig. „Before *The Wooden Prince*: Károly Szabados's Ballet *Vióra* (1891) in the Context of the History of Hungarian Ballet”. *Studia Musicologica* 63, 1–2. sz. (2022): 111–129.

<https://doi.org/10.1556/6.2022.00004>.

UJVÁRI Hedvig. „Magyar tematikájú balettbemutatók a Magyar Királyi Operaházban Gustav Mahler vezetése alatt a korabeli sajtó tükrében: (*Új Rómeó – Csárdás – Vióra*)”. In *Médiatörténeti Mozaikok 2022*, szerk. PAÁL Vince, 41–72. Budapest: Médiatudományi Intézet, 2023.

VÁLYI Rózsi. „Nemzeti táncagyományaink sorsa a színpadon, és a balett az abszolutizmus és a kiegyezés korában”. In *A magyar balett történetéből*, szerkesztette VÁLYI Rózsi, 92–147. Budapest: Művelt Nép, 1956.

NEMZETI SZÍNHÁZ.
 Ma, szeptember 11-én :
 Először:
PHILEMON és BAUCIS.
 Dalmű 2 felvonásban 1 közjátékkal. Irták Barbier Gy. és Carré M. Fordította Id. Ábrányi Kornél. Zenéjét szerz. Gounod Károly.
 Jupiter . . . Ney
 Vulkan . . . Kőszeghy
 Philemon . . . Pauli
 Baucis . . . Nádayné
 Bachanszó . . . Dévai J.
 Az opera után,
 először:
ROCCO.
 Ballet 1 felv. Szerzette és betanította Campilli Fr., balletmester.
 Előforduló táncok:
I. „Felhívás keringőre.”
 Zenéjét szerzette Weber K. M. 1819-ben. Zenekarra alkalmazta Berlioz. Előadják: Ferenczi Paula, Kürti Hermina, Zsuzsanics Emilia, Müller Katalin, Weiss Róza, Kürti A., Gundard Aug., Himrer G. és az összes balletszemélyzet.
II. „Gavotte.” Zenéjét szerzette XIII. Lajos, 1680-ban. Előadja a balletszemélyzet.

III. „Nagy komoly kettős.”
 Zenéjét szerzette Delibes Leo és Raff Joachim. Előadja Weiner Julia és Pini Henrik.
IV. „Mennette.” (Az öt érzék.) Zenéjét szerzette Boccherini Lajos 1770-ben. Előadják: Ferenczi Paula, Kürti Hermina, Zsuzsanics E., Müller Katalin, Weiss R. Kürti A., Gundard A. és Himrer Gizela.
V. „Galopp.” Zenéjét szerzette Liszt Ferenc; zenekarra alkalmazta Doppler Ferenc. Előadják: Weiner Julia, Pini Henrik és az összes balletszemélyzet.
 Kezdeté 7 óraker.

NÉPSZÍNHÁZ.
 Ma, szeptember 11-én :
ASZÉP PERZSA LÁNY.
 Operett 3 felv. Irták Leterrier és Vanloo. Ford. Évva Lajos. Zenéjét szerz. Charles Lecocq.
 Brududur . . . Solymosi
 Mokka . . . Együd
 Szalamalek . . . Horváth V.
 Namuna . . . Komáromi M.
 Nadir . . . Kápolnai
 A herceg . . . Hegyi A.
 Babus . . . Csatai Zs.
 Kuku'i . . . Sió I.
 Nuga . . . Sánta.
 Kezdeté 7 óraker.

1. KÉP Forrás: *Fővárosi Lapok*, 1880. szeptember 11.

Nemzeti színház.
 Ma, március 8-án:
 Először:
ORPHEUS.
 Dalmű 3 felvonásban. Irtá Molé, fordította Ábrányi Emil. Zenéjét szerzette Gluck K.
 Személyek:
 Orpheus . . . Bartolucci V.
 Euridice . . . Bermann St.
 Eros . . . Kordin.
 Az opera után először:
Renaissance.
 Tánc-egyveleg 1 felvonásban.
 Személyek:
 Herceg . . . Campilli
 Ara . . . Alszege I.
 Völegény . . . Császár N.
 Udvari bolond . . . Müller K.
 Pásztor . . . Tarnai S.
 1-ső) pástornó Coppini Zs.
 2-ik) pástornó Sándori I.
 Amor . . . Sarkadi St.
 Kezdeté 7 óraker.

2. KÉP Forrás: *Fővárosi Lapok*, 1883. március 8.



3. KÉP Forrás: www.theatermuseum.at/de/object/974155/



4. KÉP Forrás: www.theatermuseum.at/de/object/974150/