

Auróra

A magyarországi balett születése

Műhelytanulmányok

I. évfolyam

1. „Hullatja levelét az idő vén fája...”
Tanulmányok Arany János születésének 200. évfordulójára
Szerkesztő: Balogh Csaba – Windhager Ákos
2. „A teljesség felé...”
Tanulmányok Weöres Sándorról
Szerkesztő: Balogh Csaba – Falusi Márton
3. **Klima Gyula**
A lélek mint a test formája, és a művészet mint a lélek formája
4. Miklós és Petar
Horvát-magyar politikai és kulturális kapcsolatok
Szerkesztő: Balogh Csaba – Windhager Ákos
5. A magyar művészetelmélet hagyományai
Szerkesztő: Balogh Csaba – Falusi Márton
6. Vallás – nép – művészet
Egyházművészeti tanulmányok
Szerkesztő: Fehér Anikó
7. **Grad-Gyenge Anikó – Lehóczki Zsófia**
Szerzői jogi sorvezető komolyzenei szakemberek számára

Auróra

A magyarországi balett születése

Campilli Frigyes 40 éve Magyarországon

Az első magyar primabalerina és koreográfusnő — Aranyváry Emilia

Impresszum

Műhelytanulmányok II. évfolyam/1.

Sorozatszerkesztők:

Kocsis Miklós – Kucsera Tamás Gergely

Auróra

A magyarországi balett születése

Szerkesztő:

Bólya Anna Mária

Olvasószerkesztő:

Borbély Réka

© Magyar Művészeti Akadémia

Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet, 2020

© Szerkesztők, 2020

© Szerzők, 2020

ISBN 978-615-5869-83-9

MMA MMKI

1121 Budapest,

Budakeszi út 38.

A kiadásért felel Kocsis Miklós, az MMA MMKI igazgatója.

Tartalomjegyzék

Előszó.....	7
-------------	---

Bólya Anna Mária: Miért lehet jogosultsága a tánc történetnek a művészetelméletben és az esztétika történet kutatásában?.....	15
--	----

Romantika a balettművészetben

5

Bólya Anna Mária: A romantikus balett Nyugat-Európában.....	21
Formanyelv	21
Sztárkultusz	23
Átlényegülés.....	25
A képzelet birodalma és a megvalósulás.....	26

Kővágó Zsuzsa: Romantikus balett Magyarországon – Európai hatások.....	29
Mesterek és iskolák a XIX. századi Európában.....	29
A romantika két „alpműve”, a <i>La Sylphide</i> és a <i>Giselle</i>	30
A balett megjelenése a XIX. századi magyarországi színházművészetben	32
Pillanatkép – A Magyar Királyi Operaház megnyitása	42

Campilli Frigyes balettmester és koreográfus

Balettkutatásról és balettművészetről Campilli ürügyén

Pónyai Györgyi: Campilli Frigyes, a művész és vezető szerepe a korai balettrepertoár kialakításában, a balettkar fejlesztésében.....	49
Campilli Frigyes szerződötetése és első éve	
a Nemzeti Színházban (1847–1852).....	49
Campilli munkássága Aranyváry Emília működése idején (1855–1859).....	55
Campilli Frigyes munkássága a Nemzeti Színházban 1860–1884 között.....	57
Campilli Frigyes operaházi működése (1884–1886).....	65
Összegzés.....	67

Windhager Ákos: A többszörös kezdet – A magyar balett megszakított hagyománya	71
Entrée: A magyar balettkutatás esztétika történeti kérdései.....	71
Enchainement: A hagyomány áramlatai	72
Grand Ballet: A magyar balettirodalom megszületése.....	83

Bólya Anna Mária: A test keretek közé szorítása – A balettfegyelem és a test viszonya Richard Shusterman szómaesztétikai gondolatainak tükrében.....	87
A szómaesztétika	87
A balett és a test.....	88
A test.....	92
Mozgás és közösség.....	93
Tánc és trauma.....	93
Test, tánc és személyiség viszonya.....	94
Új táncnyelvek kialakulása a XX. században.....	96
Györfly Ágnes: A táncos traumája, a trauma tánca	105

A magyar sztárbalerina – Aranyváry Emília képe

Pónyai Györgyi: Romantikus balerinák a Nemzeti Színházban az 1840-1850-es években – Rajongás, sztárkultusz és sajtóreflexiók.....	111
--	-----

Pónyai Györgyi: Aranyváry Emília, az első magyar primabalerina és koreográfusnő működése és művészete a korabeli sajtó tükrében.....	127
---	-----

Bólya Anna Mária – Gilányi Attila – Rácz Anna: Tánc történet és virtuális valóság	143
Aranyváry Emília és kora a virtuális valóságban	144
A munkafolyamat tanulságai	149
A virtuális valóság felhasználási lehetőségei a tánc történeti tananyag oktatásában és a tudománypopularizálásban.....	150

Gilányi Attila – Rácz Anna – Bólya Anna Mária: AranyVáRy – Aranyváry Emília és kora – Virtuálisvalóság-tartalom.....	153
---	-----

Aurora – The Dawn of the Hungarian Ballet 1-2.....	155
---	-----

A szöveghez tartozó média forrásai és felhasználási jogok	157
--	-----

Filozófiaművészeti jelenlét teljes erővel

A zene és a tánc esztétikai ontológiája: A magyar balett története

A magyar balett története kevésbé ismert a szélesebb közönség előtt. Feltételezhető, hogy a legtöbb ország esetében állíthatnánk ugyanezt saját balett-történetükről. E körülménynek elsősorban talán nem is pusztán történeti és szociológiai okai vannak, hanem azokat magában a balett műfajában, kifejezőmódjában és a történetíráshoz szükséges rögzítési technikák késői megjelenésében kell keresnünk.

A művészet általában nem az értekező próza nyelvén szólal meg, ám legtöbb esetben valamilyen módon rögzített, időben fennmaradó struktúrában hagyja örökül tevékenységének eredményét, a műalkotást. Nehezen megválaszolható kérdés és szinte kutathatatlan probléma, hogy az alkotás folyamata vagy az eredmény maga a művészet. A művészi alkotás kognitív folyamata során történik az, hogy az ember mint műalkotó, mint művész létezik. A művészi alkotás során az alkotóban az egyébként minden emberben meglévő struktúrák mozdulnak meg, hoznak létre új együttállásokat, egymásra hatásokat önmaguk szerkezetében, és ennek eredményét rögzíti a művész valamilyen tárgyban, amelyet műalkotásnak nevezünk. Műalkotás létrehozása a művész szándéka, melyet a befogadó közönség szándékosan hitelesít.

A közönség befogadó dinamikája, diszkussziója, műkritikája, amelynek különböző vonatkozású eredménye a műértésnek nevezett, nagyon is megkérdőjelezhető valami, továbbá a művészeti ág története nem tud visszahatolni a művész kognitív aktivitásáig, a műalkotás valódi, szubjektív, neuronális eredetéig. Pedig hol máshol, ha nem ott, a művész szubjektumában történik a művészet első, teremtő mozzanata? A befogadó közeg szubjektumaiban szintén lezajlik egy sajátos kognitív folyamat, amelyet jobb szó híján műélvezetnek neveznek. A kettő közti közvetítő a műalkotás, amelynek meg kell jelennie az alkotó és a befogadó szubjektumok közt. A műalkotójának kognitív struktúrája az okozója a műalkotásnak, a mű befogadójának kognitív-strukturális különös konstellációja pedig okozata a műalkotásnak. A műalkotás mint jelenség vagy mint tárgy okozat és ok.

A műalkotás időhöz és térhez kötődő viszonya alapvetően határozza meg a befogadást, a róla való beszédet, a műalkotás és a műalkotás művészeti ágának történetét. Mind a térben, mind az időben lehet pontszerű és kiterjedt vagy vonalszerű a műalkotás tartózkodása. A térben pontszerűen, vagyis egy helyen lévő és időben vonalszerűen fennmaradó (tartósan létező) műalkotás a festmény, a szobor vagy más módon akár a leírt költemény vagy regény. Mivel ezek adott helyen fellelhetők, bármikor lehet hozzájuk fordulni, újra meg újra elővehetők, így a befogadás sok alkalommal megtörténhet, befogadó nemzedékek viszonyulhatnak hozzá, kialakulhat a műalkotás befogadástörténete és a művészeti ág története.

Térben vonalszerűen és időben pontszerűen megjelenő műalkotás elképzelhetetlen, hiszen a térben vonalszerűen mozog, amelyhez vonalszerű idő, vagyis időtartam

is szükséges. Más szóval nincs mozgás idő nélkül. Térben és időben pontszerűen a fényvillanások és egyszeri hangzások jelennek meg, amelyek nem alkalmasak műalkotások megjelenítésére, hiszen minden struktúra feltétele, hogy legalább vagy térben vagy időben kiterjedése, tartama legyen.

Különlegesnek tekinthető tér és idő párosításának negyedik lehetősége, amikor a műalkotás mind térben, mind időben vonalszerűen, térben három dimenzióban, időben pedig egy dimenzióban manifesztálódik. Amennyiben elfogadjuk Immanuel Kant tételét, hogy tér és idő szemléleti formák, amelyekben a fizikailag mérhető jelenségek lehetővé válnak, akkor nyilvánvaló, hogy a tér és az idő kiterjedéseiben megjelenő művészeti ágak azok, amelyek a leginkább alakítják a tér és az idő struktúráját. Ezek a szemléleti formák művészei, a zene és a tánc. Nem véletlenül ezek vannak a legtávolabb a fogalmiságtól, ezek a legkevésbé tárgyi művészetek. Nem hoznak létre kézzelfogható, térben fennmaradó struktúrákat, tárgyakat a kifejezés fizikai értelmében. A zene és a tánc az idő és a tér szerkezetesítői, új struktúrákat hoznak létre, amelyben a megjelenés egyáltalán lehetővé válik anélkül, hogy maguk objektumokká válnának.

A térben pontszerűen egy helyben megálló műtárgyak az alkotó folyamat után egy helyben maradnak (csak akkor változtatnak helyet, ha odébb viszik őket, de ez nem része a műalkotódásának és a művészi tartalom manifesztálódásának), újra meg újra találkozni lehet velük, hozzájuk viszonyíthatjuk a későbbi alkotásokat. A festészet és a szobrászat műalkotásai, az irodalmi szövegek kézzelfogható tárgyiasságban rögzülnek. A zene dokumentált hordozója a kotta is, mintegy annak kondenzátuma, lecsapódása, térben (a lapon) megmaradóan fellelhető.

Ezzel szemben a tánc, a balett minden más művészetnél inkább az idő- és téteremtés művésze, megjelenésében azonnal el- és továtűnik. Fellépése elhalása. Akár a szubjektum közvetlen ideje és tere, az itt és most. A tánc után nem marad semmi tárgyi, pusztán a törékeny és szintén továtűnő lelki élmény, emlékezet áll fenn ideig-óráig. A tánc megteremti saját idejét és terét, minden értelem előtt.

A tánc esetén a kognitív és neuronális struktúrák működése egyidejű a műalkotás létrejöttével, pillanatnyi létével, időbeli pillanatok vonallá válásának eltűnésében manifesztálódó fennmaradásával, ahol a mű csak addig áll fenn vagy „történik”, amíg a művész teljes fizikai, biológiai, idegi, lelki, kognitív valóságában jelen van, és e valóságát igen gyakran a legszélsőségesebb, legigényesebb és leginkább trenírozott formában, intenzív működésében mutatja be. Egyetlen művészetben sem tevődik ki vagy oda a befogadó elé az ember teljes valósága, csak a táncművészetben és különösen a technikailag magas szintre fejlesztett balettben. A balett-táncos a maga által létrehozott térrel és idővel lesz azonos, azt kifeszíti, lehetővé teszi, és tánca befejezésével megszünteti. A műalkotás addig van, addig befogadható, amíg az előadás tart. Rögzítési technikák hiányában visszatűnik abba a semmibe, ahonnan jött. Nem marad tárgyi műalkotás az előadás után sem térben, sem időben. Elegendő indok és ok, hogy a rögzítési technikák előtti kor tánc történetének megírása a lehetetlenhez közeli vállalkozásnak tűnjék.

A tánc művészi alkotások értelmezése valódi és eredeti episztemológiai probléma; hogyan alkalmazzuk a diszkurzív és inferenciális hálóban érvényes és működő, azok által konstruálódó fogalmakat egy olyan szemléleti valóságra, amelynek törvé-

nyei egészen mások, és amelyek ráadásul megjelenésükkel egy időben el is tűnnek? Már az is megoldhatatlannak tűnő nehézséget okoz, hogy szemléletiség és diszkurzivitás egymásra redukálhatatlanok, különmeműek. Ez a szemléletekben tartósan fennmaradó érzetekre is érvényes. Hát még akkor, amikor ezek az érzetek csak pillanatokra, vagy csak egy előadás tartamára vannak jelen a szemlélő számára.

A történetírás a fogalmiság területére tartozik, meg kell mondanunk, mi a tárgyunk, mit tartunk eseménynek, ténynek a múltban (egyáltalán: mit tartunk múltnak), és ezek hogyan viszonyulnak egymáshoz.

A tánc, a balett a pillanat művészete. Megteremti saját idejét és terét, amely addig, ott és úgy áll fenn, amíg a balettelőadás tart. Az egész embert, testét-lelkét igénylő intenzív, sőt bizonyos értelemben invazív művészeti ág, ám a legtünékenyebb is. A mozdulat elhal, amikor láthatóvá válik, már tűnik is a láthatatlanságba, csak a néző emlékeiben őrződik meg ideig-óráig. Semmiről sem nehezebb írni, mint a láthatatlanságról és a hallhatatlanságról. A mozgóképi rögzítések koráig a művészet értelmezői és történetírói számára csak a tartós megjelenések és a tárgyi műalkotások álltak rendelkezésre. A balettelőadás egyszeri megtörténéséhez nem lehetett visszatérni, a műalkotást nem lehetett körüljárni, újra eljátszani. Minden balett-teoretikus és -történész egy pillanatig létező és azóta nem létező valamiről kellett, hogy írjon. Az elmélet- és történetírás különös kihívása és határeset, amit a balett megjelenése, előadásai és fejlődése jelent.

A műalkotás pillanatnyi megjelenése mellett további tényező, hogy a táncművészeknek van a legkevesebb idejük művészi alkotásuk folyamatát a nagyobb közönség számára értelmezni, megfogalmazni, leírni. Az ő kommunikációjuk a táncban van, amelyet a közönség lát anélkül, hogy bármi kényszerítené, hogy pontos fogalmat alkosson a látottakról. A táncost, a táncanárt, a koreográfust nem kényszeríti semmi, hogy lépéseit, mozdulatait, azok összességét, stílusát olyan nyelven is megfogalmazza, amelyet rajtuk kívül bárki is ért. Céljuk a színpadi megjelenés, jelentés, jelentésképzés és hatás. Az előadásnak vége, marad a közönség élményemléke, a fáradt táncos, a koreográfus a színpad mögött. Kinek van ilyenkor kedve és ereje leírni vizuális és auditív emlékeit, gondolatait, értelmezéseit? Ráadásul az említett szemléletfogalom ismeretelméleti szakadékaival is meg kellene küzdeniük, amelyek Ockham és Descartes óta annyi kiváló elmét próbára tettek.

Ebben az episztemológiai, nyelvi, művészfáradtsággal összefüggő kontextusban kell értelmezni, hogy a balettkoreográfiák esetében sokkal kevesebb írott anyag áll rendelkezésünkre, mint a zeneművek esetén. Windhager Ákos éppen ezt az összefüggést írja le, mondván, „A koreográfia azonban csak ritka esetben érhető el lejegyzett alakban, így gyakorlatilag a balettművészet mai napig nem hozzáférhető szövegekben. Számos kutató felvetette, hogy még egy pontos lejegyzés sem rögzítené azonban a koreográfia alapját: a stílust, amely minden más elemet meghatároz.”

Mindebből adódik, hogy a táncművészet feltehetőleg az a művészet, melynek alkotói valamennyi művészeti ág képviselői közül a legkevesebb írott emléket hagynak maguk után. Ha marad valami, az az egyes lépések, koreográfiák ábrázolása, amelynek azonban utólag a tánc értelmezéséhez annyi köze lehet, mint egy Beethoven-szimfónia kottájának a valóságos előadáshoz. A táncoló táncot tanul, egyedi stíluselemeket dolgoz ki, gyakorol, tagjai kimerülnek, keze nem hajlik írásra, a ko-

reográfus pedig igen gyakran maga is táncos vagy táncos volt, így írásgyakorlata a táncosokéval azonos.

A számtalan technikai, műfaji, szemléleti, fogalmi nehézség láttán nyugodtan kijelenthető, a magyar balett története nincs elkészve, nincs elmaradva senkitől és semmitől, maga a műfaj is alig másfél évszázados múltra tekint vissza, lesz, van idő a következő százötven évben és az utána következő ki tudja hány százötvenben mindent felkutatni, értelmezni, könyveket írni, és akár színre is állítani. Az, hogy művelői elkésztettségét regisztrálnak, megfelelő motiváció, hogy kutassák, írják meg egy mára már világszerte elismert balettnemzet narratíváját ön maga historikus lehetőségéről vagy kibontakozásáról.

A Bólya Anna Mária által vezetett vállalkozás kiemelt figyelmet érdemel. Nagy hozzáértéssel, elméleti háttérrel láttak neki e történet feltérképezéséhez, értelmezéséhez, megalkotásához. A kutatási összefoglaló nagyszerű, informatív, teoretikusan megalapozott szöveg, amely egy azonos című kötet anyaga lehet, minden további feldolgozás, átdolgozás nélkül. A fejezetek önállóan olvashatók, de a kötet egyben is koherens egészet alkot.

A területen nem jártas olvasó élvezettel követheti végig a magyar balettművészet kialakulásának történetét, számos nem közismert részlet világítja meg a XIX. század színházi világát. A kritikákat megjelentető folyóiratok ideológiai kötöttségek és rögzültségek előtti nyelvi közvetlensége üdítő olvasmány. A kutatások nagy értéke, hogy az előadásokra vonatkozó korabeli napilapokban és periodikákban megjelenő reakciók legjellemzőbb, nyelvileg legizesebb, gondolatilag leginkább plasztikus szövegeit a szélesebb közönség elé tárják. Abba kapaszkodnak, amibe egyedül lehetséges, a korabeli friss, az előadáshoz kapcsolódó újságcikkekbe. A táncnak csak most kezdődik a története: mióta van mozgókép-regisztráció, azóta lehetséges valódi, korszakokat átívelő történetírás. A mozgókép rögzíti azt, ami eddig megfoghatatlan volt: az idő és a tér folyamatosságát és az előadás utáni eltűnését immár egy pontba tudja sűríteni, a felvétel idejébe és helyébe. A mozgóképfelvétel azt a szerepet tölti be a tánc vagy inkább a tánc történet esetében, mint a kőszobor a szobrászat, a festmény, a festészet történetében. Bármikor újra lehet nézni, lehet hozzá viszonyítani.

A nyitó tanulmányban Bólya Anna Mária a tánc történet szerepét vizsgálja a művészet- és esztétika történet vonatkozásában. A tánc eredetileg a vallásos érzéshez és cselekményekhez kapcsolódott. A szerző néhány véleményt sorol fel, és javasolható, hogy későbbi írásaiban ezeket az állításokat részletesebben is megvizsgálja, érveiket, történeti adatokra hivatkozásait bemutassa, és egymással akár összehasonlítva maga is állást foglaljon. A vallásos érzés az ember elemi tapasztalatai közé tartozik, irányultsága az ismeretlen, a megragadhatatlan, a mindenben túllévő, a mindent létrehozó, a Rudolf Otto által „megremegtető titoknak” (*mysterium tremendum*) nevezett. A vallásos tisztelet tárgyát képező lény megrázza az embert, és e mozgás tagolt, koordinált, irányított, kézben tartott formáját tekinthetjük a táncnak. De ne felejtjük: minden műalkotás valamiféle „megrázottság”, „megremegtettség”, kognitív struktúrák váratlan és meglepőseket előidéző konstellációjának eredménye, nevezzék ezt ihletnek, démonnak és hasonlóknak. A művészet és a vallás eredete kognitív és szubjektív értelemben nagyon közel vannak egymáshoz.

Nomád népeknél sámánok, varázslók voltak a vezető táncosok, akik éppen egyre extatikusabbá váló mozgásukkal révültek bele olyan lelki állapotba, amelyet a titokzatos istenséggel való találkozásnak vagy lehetőségének, élményének tartottak.

Amit a vallás és a tánc eredeti feltételezhető kapcsolatáról elmondanak, az valamennyi művészeti ágról is elmondható. A tudománytól, az elméleti gondolkodástól és a filozófiától eltérően, a vallás és a művészet tárgya valami olyan, ami meghaladja az említett szisztematikus, egyértelmű szemantikai fogalomkészletre törekvő gondolkodásmódokat. A tánc az egész emberi testet és lelket megrázó, átjáró, igénybe vevő művészet, amelynek eszköze, tárgya, ihletének forrása és műalkotása az emberi test, egészen annak mozgásáig. Ennek megfelelően megkockáztatható talán az állítás, hogy a tánc a minden emberhez legközelebb álló, leginkább megrázó műforma, amely az ember legelemibb érzéseivel kapcsolódik. Ebből akár az is következhet, hogy azok a korszakok, amelyek társadalmi szabályozásra, a közösségi, társadalmi, politikai együttlét előre meghatározott kereteinek kialakítására törekuszenek, a táncot is keretek közé kívánják szorítani, esetleg kitiltani, színházakba kényszeríteni, egyedi szereplőkre redukálni. Plauzibilis Bólya Anna Mária állítása, amely szerint „egy kor gondolkodásának lényegét esszenciálisan képezi le tánc kultúrája”, és ehhez kapcsolódó felvetése, hogy a tánc történet akár alaptanulmányként is megjelenhetne egyetemi tantervekben. Egy kor megértéséhez nagyon is fontos elem, akár kulcs is lehet uralkodó táncformáinak, -módozatainak és -szokásainak feltárása.

A modern kor paradigmatisztikus táncformája a balett, ismerete feltehetően az időszak megértésének is eszköze. A kutatás résztvevői a magyarországi balett történetét tárják fel magas színvonalú, nemzetközi kitekintésű elméleti eszköztárral. Bólya Anna Mária kötetnyitó írásában a romantikus balett nyugat-európai történetét foglalja össze, hiszen a romantika kora az, amely a modern értelemben vett balettet mint színpadi táncot kialakította. A tizenkilencedik század elején terjedt el a spicc-cipő, a lábujjhegyen táncolás, a sztárkultusz, és egyáltalán ekkor kezdenek írni zeneszerzők nagyobb számban balettlálfestő zenét, ahol a zene teljesen alá volt rendelve a táncnak.

Kővágó Zsuzsa és Pónyai Györgyi tanulmányai elbeszélik a magyar balett tizenkilencedik századi kialakulásának történetét. Forrásaik korabeli újságok, hiszen tudományos iratok akkor még nem foglalkoztak ezzel a műfajjal. Írásaik így események, előadások, sztárok, tanárok megjelenésének majd távozásának ismertetése, amelyet a lapokból vett idézetek tesznek színessé. A mai olvasónak nagy élmény a XIX. század nyelvén olvasni egy meghonosodó műfaj első szárnypróbálgatásairól. Ahogy a balett ekkor jelent meg az országban, természetesen a róla való beszéd is. Esztétikai élmény ezt a nyelvet, fordulatait, közvetítetlenségét megismerni. Történeti tanulmányaik segítségével plasztikusan megjelenik előttünk sok XIX. századi balettsztár, akiknek a magyarországi balett kialakulását köszönhetjük. Két művész emelkedik ki jelentőségében a többiek közül, Campilli Frigyes és Aranyváry Emília. Nevüket minden kultúraszerező embernek érdemes megjegyezni, kikutatlanul maradt életük és művészetük részleteit feltárni, művüket tanítani mindenképpen érdemes, hiszen a modern magyar kultúra megalapozásában alapvető a szerepük.

Windhager Ákos tanulmánya a történeteket esztétikai háttérrel egészíti ki, ezzel értelmezési keretet nyújt a kialakuló magyarországi balettművészetnek. Sze-

rinte a magyar balettnak színház-, zene- és koreográfiatörténeti kezdete különíthető el. Megállapítja, hogy „élesen elválik egymástól a balettjátszás hagyománya, a balett-irodalom recepciója és művelődési beágyazódása”. A fentebbi balettepisztemológiai fejtegetések éppen ezen összefüggés fogalmi-gondolati háttérét lennének hivatottak megvilágítani. A balettjátszásban nagyfokú eredeti, a szemléleti világban manifesztálódó művészi invenció érvényesül, míg ennek recepciója a fogalmi világban zajlik. A művelődési beágyazódás során pedig tudományközi, módszertani, intézményi, politikai, gazdasági összefüggések is szerepet játszanak.

Az eszmetörténeti keret mellett az esztétikai fogalomalkotás szintén az értelmezés és a hiteles történetírás feltétele. *A test keretek közé szorítása – Balettfigyelem és a test viszonya Richard Shusterman szómaesztétikai gondolatainak tükrében* című tanulmányában Bólya Anna Mária a legújabb esztétikai, filozófiai és táncelméleti szövegek ismeretében vázolja az emberi testhez való viszonyt, a test szerepét a tánc tanulása és előadása során a középkortól napjainkig. A szöveg alcímei, *A szómaesztétika, A balett és a test, A test, Mozgás és közösség, Tánc és trauma, Test-tánc-személyiség, Új táncnyelvek kialakulása a XX. században* olyan témákat vetnek fel, amelyek egy, a tánc és a test szerepét taglaló önálló monográfia fejezetcímei lehetnének. Shusterman szómaesztétikája szerint az ember teste maga is esztétikai jelenség, mellyel szemben az embernek ugyanolyan művelési kötelességei vannak, mint szellemével. A test a kreatív önformálás helye. Ehhez képest szerinte a tánc történetben a tánc közösségtől, vallástól való elidegenedésének folyamatát figyelhetjük meg, amely elidegenedés csúcsa a XIX. századi romantikus balett, amikor a légiess, nulla gravitációs könnyedséget elérő mozgáskultúra mögött a test gyötrése, megalázása áll. Ez azonban csak egy lehetséges értelmezés, amely vitatható. Minden sport, minden művészet nagy teljesítménye mögött rendkívül komoly munka áll, amely ha gyakran szenvedést is okoz, egyben különleges gyönyört és örömeket is tartogat művelője számára. Amikor egy balerína hosszú éveken keresztül gyakorolja különleges mozgását, a megtanult könnyedség nem csak a néző számára, de neki magának is rendkívüli élményeket nyújt. Arról nem beszélve, hogy a balerinák mozgása a mindennapi életben is megfigyelhető, különleges mozdulataik, hajlékonyságuk hozzájárulnak a köznapi emberi együttlét esztétikumához.

Bólya Anna Mária is kiemeli a társadalmi mozgáskommunikáció és az egyén mozgásának szofisztikálódásával együttjáró beneficiumokat: „A tánc kultúra szerepet játszhat a környezethez való adaptációban, a kommunikációban. A tánc ereje kognitív-szenzomotoros és esztétikai képességeiben rejlik. A táncnak van egy olyan potenciálja, amellyel nagyobb hatást tud gyakorolni, mint az audiovizuális média. A tánc kapacitása a keresztmodális (cross-modal) agyi folyamatokhoz a szimbolizáció viszonylagosan korlátlan kiterjesztését engedi meg. Ez a multiszenzoriális érzékelés teszi lehetővé az elvonatkoztatást és az információáramlást a különböző érzékelési módok között. Ki tudja-e használni a XXI. századi ember a táncnak ezt a képességet?” Ez a bekezdés talán az egész kutatás legfontosabb állítása. Túl azon, hogy szeretjük a szépet, szívesen megyünk balettelőadásra, mindez életminőségünket a lehető legtagabb értelemben javítja, talán egy érdekesebb, jobb, emberibb társadalom kialakításához is hozzásegíthet bennünket, amelyben mi magunk is képzeletgazdagabbak, érdekesebb életre leszünk képesek.

A tánc ugyanis az ember életének teljes tagolására képes. Térben és időben élünk: a tánc létrehozza saját terét és idejét. Az audiovizuális média kétdimenziós, és nézői vagyunk. A tánc háromdimenziós és rólunk szól, benne vagyunk a közepében, sőt mi magunk vagyunk annak a táncnak a középpontjai, amelyet járunk vagy amelyben részt veszünk. Még a közösségi táncoknál, az összekapaszkodós körtáncoknál is minden egyes fogódzkodó önmaga és saját világegyetemének középpontja. Úgy kapaszkodunk a másikba és közben önmagunkba, mintha a létezés, a lét középpontját ragadtuk volna meg. És ahogy Jean-Luc Nancy egy tanulmányában írja, ténylegesen azt is érintjük, vagy inkább az érint bennünket a kozmikus változások folytonosságában, a táncban az őrrobbanás mozgását folytatjuk a lehető legmagasabb szofisztikációs fokon. Fábri Zoltán *Körhinta* filmjének körtáncos szédülete fejezi ki a film nyelvén azt, ami még abban a kifejezőmódban is csak részleges: az ember teljes beleolvadását saját mozgásába, ritmusába, világközpontúságába. A táncban tudhatja meg a táncoló, hogy ő maga a világ középpontja. Annak a világnak, amelyben ő van, amely ő maga, amely nélküle nem létezik, amely halálával véget ér. De amíg él, addig az a világa közepe, ahol ő van, aki ő. És ez a táncban manifestálódik a legelemből, legrámaibb, legegényibb erővel. Ez a tapasztalat a kiteljesedett individuális élet, a sikeres és boldog közösségi együttlét, az egyén felelősségére alapozott moralitás és a demokratikus politikai társadalom megalkotása lehetőségét hordozza.

Nincs nagy eredmény kemény munka nélkül, a tizenkilencedik századi balett az ember mozgáskultúrájának és technikájának kiemelkedő csúcstátuszt produkálta. „A romantikában a tánc egyfajta kultikus imádat tárgya az iránt, ami emberfeletti és elérhetetlen” – írja Bólya Anna Mária. De kit érdekel a művészetben és bármely emberi teljesítményben az, ami erőfeszítés nélkül, mindenki számára bármikor elérhető és megalkotható? A romantikus balett, az, amilyent Csajkovszkij *A hatyúk tava* zenéjére Moszkvában a Nagyszínházban (Bolsoj) napjainkban is előadnak, ugyanúgy az emberi mozgáskultúra felülmúlhatatlan csúcsa, ahogy Bach vagy Mozart zenéje túlszárnyalhatatlan. A táncban a gravitációhoz visszatérés akár visszafejlődésnek is tekinthető, hiszen a gravitáció mindig is volt, oda nem kell visszatérni, visszahúzó, a romantikus táncot éppen annak legyőzésére vagy legalább is megkérdőjelezésére találták fel. Gravitáció van, ehhez nem kell művészet. A művészet a lehetetlen lehetségessé tétele.

A tánc közösségi megnyilvánulása két formát önthet. A népi, a közös nagy rituális táncok nem igényelnek különös felkészülést, mint ahogy a korszakok zenéi sem. Ezzel szemben a nagy teljesítmények nagy munkát követelnek. A nagy gyakorlók, a nagy készülő, a nagy alkotók egyedül dolgoznak, vagy legalább is önmagukat győzik le munkájukra való összpontosítással. Erre nem mindenki képes, tehetség vagy akaraterő hiányában. A nagy alkotók ugyanakkor, ha egyedül nyújtják is teljesítményüket, az egészért, a közösségért, az emberiségért végzik munkájukat. Bólya Anna Mária szerint a romantika balerinája magányos sztár. „A romantikusbalerina-sztárkultuszban éppen hogy elszigetelődik az egyén a táncban. Ez a jelenség később talán még szélsőséesebbé fejlődik. »A primák nem járnak falkában.« És nem osztják meg érzéseiket. Tehát a tánc többé már nem a közösségi élmény mozgásos megnyilatkozása.” A romantikus nagybalerina kénytelen elszigetelődni, mert senki

nem tud úgy táncolni, mint ő. A dolog természetéből adódóan szigeten, vagy inkább hegycsúcson él az emberek közt. Ám ő a közönségnek táncol, és csodálóiiban, rajongóiban új közösséget hoz létre, a minőség, az esztétikai felemeltség, az antigravitációs képzelőerő nagyszerű közösségeit. Aki nagy teljesítményre képes, másokért teszi, de gyakran egyedül kell megtennie.

Miért is lenne érték a filmből idézett falkában járás? Szép a közösségi együttlét, de az individuum, az egyén egyenként születik és hal meg. Ezt semmiféle közösség nem veszi el tőle, senki nem vállalja helyette, senki nem oldozza fel, senki nem oldja fel, senki nem olvasztja be. Minden egyén maga felelős életéért, tetteiért és csak ő felelős. Nem csak a rendkívüli művészi és esztétikai teljesítmény redukálódik az egyénre, hogy aztán onnan az egész közösséget gazdagítsa, de az etika, és így a jószág is. Az a jó, ami megjelenhet a társadalomban, csak az egyén teljesítménye révén jöhet létre. Az egyén felelős tetteiért, csak az egyén tud jót cselekedni. Nincs kollektív felelősség, nincs kollektív jószág és nincs kollektív művészi teljesítmény. El tudjuk képzelni, hogy Michelangelo, Bach, Mozart vagy akár Tolsztoj és Jókai közösségben, másokkal együtt írják meg műveiket? A nagy mű, a nagy alkotás, a nagy élet egyéneknek kíván. A nagy egyén a leginkább közösségi, köré gyűlnek, megalkotják saját közösségüket. Sok jó egyén alkothat jó közösséget, de ez soha nem a közösség felől történik annak létrehozása értelmében, és ráadásul a legjobb közösség sem tudja önmagáról végérvényesen állítani, hogy ő jó, mert senki nem lát bele a másik ember, a közösség tagjának szívébe. Tettei valódi indítékát, és azt, hogy tette ténylegesen jó-e, egyedül az individuum látja és tudja, ugyanis rajta kívül senki nem lát bele lelkébe.

Ahogy a jó ember a jószágot megosztja, a balerina érzéseit a táncában közli és adja át. Senki nem osztja meg intenzívebben érzéseit, mint a balerina, ha hihetünk Shusterman esztétikájának. A romantikus-klasszikus táncnyelv high tech a táncban. A szuperbalett nem csak a közösségi élményt hozza új szintre, de új esztétikai közösségeket teremt, most már az internet és a videómegosztók segítségével beláthatatlan távlatokat nyitva az emberiség mozgáskultúrája és mozgásos kommunikációja, de talán sportos-esztétikai testi-mentális egészsége érdekében is.

Izgalmas lenne Béjart megjegyzésének vizsgálata, hogy a balettban csak a tánc esztétikai, de nem etikai forradalma zajlott le. Ez rendkívül összetett kérdés, amelyben bármely válasz érvelést igényel.

A könyvben olvashatunk továbbá a táncosok pszichológiájáról és a tánc digitális animációjáról, reprodukciójáról. Mindez nem egy elkésett történetírás kezdete, hanem a magyarországi tánc jövőalkotásának lényeges mozzanata.

Boros János

Bólya Anna Mária

Miért lehet jogosultsága a tánc történetnek a művészetelméletben és az esztétik történet kutatásában?

Miért táncol az emberi lény? Mit jelent a tánc? Maurice Béjart szerint a tánc vallásos tény. Maurice Bloch a rítusok vizsgálatánál megállapítja, hogy a rítusba ágyazott legfőbb kommunikációs médium az ének és a tánc.¹ Émile Durkheim a táncot a valási élmény elementáris formájának tekinti.²

A társadalmi kommunikatív terek vizsgálatán túllépve, a tánc lényegét keresve az antropológia a tánc autonómiáját hangsúlyozza. Judith Lynne Hanna szerint a táncnak van egyfajta saját autonómiája, amely legtisztább formájában úgy érzékelhető, mint a belső én kifejeződése. Curt Sachs a táncot annak ősi formájában a valási élmény legtisztább és legprivátabb formájának látja, amely *lényegét tekintve* mentes mindenfajta közösségi kontextustól. Susanne Langer úgy véli, hogy a tánc valamely belső szellemiségben lakozik, amely visszautasít minden besorolást vagy konvenciókkal és más körülményekkel való behatároltságot.³

Kimerer LaMothe a táncot olyan saját belső törvényszerűségekkel rendelkező jelenségnek véli, amely hatást gyakorol életünkre: mozdulataink alakítanak minket, „a mozdulat hoz létre minket”.⁴

Az angol népi mummeringnek a királyi masque műfajába való integrálódásának példája szerint a tánc szokatlanul szívós helyet foglalhat el egy szokáscelemekny folyamatosan változó szerkezetében. A változásvizsgálat szerint az új kulturális közegbe való kerüléskor, akár a formai változásokkal együtt is, a tánc központi szerepe továbbra is attribútuma marad a szokáscelemeknynek.⁵

A tánc fontos politikai tényező is lehet. XIV. Lajos udvarának esetében az uralkodó politikai gondolkodása az egész versailles-i udvari táncéletében kifejeződik. Az etnikai kisebbségek táncfolklórjában egyes esetekben a táncművészet etnikai határokon átvágó szerepe figyelhető meg.⁶

¹ BÉJART, Maurice: *Életem: a Tánc*. Budapest, Gondolat Kiadó, 2009, 117. BLOCH, Maurice: *Symbols, Song, Dance and Features of Articulation. Is religion an extreme form of traditional authority?* = *European Journal of Sociology*, 1974, 15. évf., 1. sz., 54–81.

² LYNNE Hanna, Judith: *Toward a Cross-Cultural Conceptualization of Dance and Some Correlate Considerations* = *The Performing Arts: Music and Dance*. Szerk. BLACKING, John – KEALIIOHOMOKU, Joann Wheeler, Hague, Paris, New York, Mouton, 2010, 17–46.

³ BÓLYA Anna Mária: *Interdiszciplináris kitekintések a táncról*. Budapest, Magyar Táncművészeti Egyetem, 2018, 47. LYNNE Hanna, Judith: i. m. (2010), 17–46, 20–25.

⁴ LAMOTHE, Kimerer: *Why We Dance. A Philosophy of Bodily Becoming*. New York, Columbia University Press, 2015, 1–16.

⁵ BÓLYA Anna Mária: *Dionüszosz öröksége. A balkáni maszkos szokások és az angol masque műfaj elődjének tekinthető mummer's play kapcsolatai* = *Táncstudományi Tanulmányok*, 2017, 9. évf., 1. sz., 11–24.

⁶ KAVECSÁNSZKI Máté: *A táncantropológiai módszer alkalmazásának lehetőségei a nemzeti-etnikai identitás vizsgálatában* = *Tanulmányok az emberi gondolkodás tárgykörében*. Komárno, International Research Institute, 2013, 93–95. KOVÁCS Gábor: *Barokk táncok*. Budapest, Garabonciás, 1999, 89–90. RAKOČEVIĆ, Selena: *Dancing in the Danube Gorge: Geography, dance and interethnic perspectives* = *New Sound: International Magazine for Music*, 2015, 46. évf., 2. sz., 120–129.

Maxine Sheets-Johnstone a táncimprovizáció fenomenológiai vizsgálatában úgy véli: a táncimprovizáció során nem megalkotunk egy táncot, hanem ez maga a *tánc*. A táncimprovizáció a kreativitás mint folyamat megtestesülése. Ezért jövője nyitott: maga a történő jelen, a töretlen most. Abban az időben létezik, amelyet Gertrude Stein „meghosszabbított jelen”-nek, William Jones „megtévesztő”-nek vagy Henri Bergson „az élő jelen”-nek hív. Vagyis a tánc a tulajdonképpen a „nem létező” jelen pillanat.⁷

Talán merész kimondani, hogy a tánc történet alapvető stúdium lehet. Mégis van létjogosultsága a kijelentésnek, hiszen egy kor gondolkodásának lényegét esszenciálisan képezi le tánc kultúrája.⁸ A színpadi tánc művészi autonómiáját a romantika kora hozza el.⁹ Ezért is érdemes vizsgálni a romantikus balett jellegzetességeit. Ezek egy olyan korban születtek meg, amely sok mai művészeti jelenséget megalapozott. Akár a sztárkultuszra, a virtuózok kultuszára, akár a művészeti intézményrendszerre vagy koncertéletre gondolunk, a gyökerek a romantika korába vezetnek vissza.

Kiadványunk a magyarországi balett kezdeteivel foglalkozik, bemutatva a két alapító személyiséget: Campilli Frigyes, a magyarországi balettet megalapozó balett-mestert és koreográfust és Aranyváry Emília balerinát.

Magyarországon a balett már a kastélyszínházakban (Eszterházy, Grassalkovich stb.) jelen volt vendégművészek révén, de valódi balettéletről csak a Pesti Magyar Színház (később Nemzeti Színház) 1837-es megépülése után beszélhetünk. Ebben a környezetben Campilli Frigyes volt az, aki a romantikus balettet implementálni igyekezett több-kevesebb sikerrel. A kor másik jeles személyisége Aranyváry Emília, aki az első magyar nyugat-európai szintű balerina. Hogy valójában miért nem sikerült a romantikus balett kialakítása és a verbunkossal való művészi ötvözése, az több okra is visszavezethető. A francia eredetű balettformanyelv nem igazán tudott gyökeret verni hazánkban annak ellenére, hogy a kor jeles vendégbalerináit is láthatta a magyar közönség. Bár Campilli Frigyes többé-kevésbé töretlenül dolgozott a Nemzeti Színházban, sőt később a megnyíló Magyar Királyi Operaházban is, Aranyváry Emília 1859 után távozik az országból. A korabeli források finánciális okokat említene, ugyanakkor nyilvánvaló, hogy – bár Aranyváryt kedvelte a közönség – a romantikus balettnyelv több jó balerina híján nem tudott meghonosodni. Aranyváry minden szempontból tehetséges balerina volt. A balett eredeti hazájában, Itáliában vannak róla utolsó híradások, ahol többször vendégszerepelt és nagy becsben tartották.¹⁰

⁷ SHEETS-JOHNSTONE, Maxine: *The Primacy of Movement*. Amsterdam, John Benjamins Publishing, Philadelphia, 2011, 421. BERGSON, Henri: „Of the Survival of Images”. *Memory and Mind. Matter and Memory*. Szerk. ALLEN, George – UNVIN, George, London, 1911, 170–231.

⁸ LARRAINE, Nicholas – MORRIS, Geraldine: *Why dance history? = Rethinking Dance History*. Szerk. LARRAINE, Nicholas, MORRIS, Geraldine, Routledge, London, 2004, 3–4. PUŠNIK, Maruša: *Introduction: Dance as Social Life and Cultural Practice = Anthropological Notebooks*, 16. évf., 3. sz., 2010, 5–8.

⁹ PAKES, Anna: *Dance works, concepts and historiography = Rethinking Dance History*. Szerk. LARRAINE, Nicholas, MORRIS, Geraldine, London, Routledge, 2004, 3–4.

¹⁰ PÓNYAI Györgyi: *A klasszikus balettművészet magyarországi történetéből*. Szerk. BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor, Budapest, Planétás Kiadó, 2009, 3–10.

Campilli és Aranyváry kutatása rendelkezik bizonyos múlttal a magyar tánc történeti szakirodalomban, ugyanakkor átfogó kiadvány nem született e két személyiségről. Jelen könyv Pónyai Györgyi korabeli sajtócikkgyűjteményén alapul, amely egy bizonyos képet ad a két művészről. Bár Campilli nem volt elsőrangú művész, valódi balettkar létrehozásában és a stílus implementálásában jelentős szerepe van. Aranyváry mint balettművész és mint első magyar koreográfusnő sokkal több figyelmet érdemelne. Az ő esetében még születésének és halálának körülményeit sem ismerjük. A könyvben magyarországi működésükről kapunk átfogó képet és új adatokat. Aranyváry Emília biográfiai kutatása közben új irányvonalakat határozunk meg. Az eredeti elképzelések szerint a kolozsvári, a bukaresti és a londoni vendégszereplések adatait gyűjtöttük, amelyek között eddig nem publikált sajtócikkeket találtunk. Időközben viszont a kolozsvári és a fiemei kutatás után, amelyek eredményt nem hoztak, az itáliai vonal látszott felerősödni. Úgy tűnik, Aranyváry általunk eddig ismert életének végét Itáliában töltötte, ahol rendszeresen fellépett. A róla kialakítandó kép többek között azért ütközik nehézségekbe, mert édesapján kívül, akinek még szeszgyárát is megleltük, más magánéleti vonatkozását egyáltalán nem ismerjük. Az eddig ismert két Aranyváry-ábrázoláson túl találtunk egy idősebb kori harmadikat, amellyel együtt valamivel teljesebb elképzelésünk lehet Aranyváry külsejéről.

A kutatás bázisát képező Campilli–Aranyváry-sajtógyűjtemény (Pónyai Györgyi), valamint a magyar és nemzetközi forrásokon alapuló életutkutató mellett a könyvben átfogó képet adunk a magyarországi táncéletbe implementálandó nyugat-európai romantikus balett esztétikai jegyeiről és táncnyelvi jellegzetességeiről (Bólya Anna Mária), valamint azokról az újításokról és darabokról, amelyek Magyarországra is elérhettek (Kővágó Zsuzsa). A magyarországi balett kezdeteit zenetörténeti és eszmetörténeti irányból is vizsgáltuk (Windhager Ákos), és körbejártuk a balett közegének nem humánus voltát, a jelenség lehetséges gyökereit Richard Shusterman szómaesztétikája (Bólya Anna Mária) és a recens pszichológiatudományi eredmények (Györffy Ágnes) szemszögéből. Mindezekkel együtt a romantikus balett nyelvezetéről, annak magyarországi befogadásáról egy szintetizáló, többszemponú képet igyekeztünk adni, amely kezdeti mintát nyújthat egy olyan új generációs, interdiszciplináris tánc kutatásra, amely Windhager Ákos kezdeményezése révén már létre is jött egy konferenciasorozat formájában.

A romantika az, amely Magyarországon az első nyugat-európai szintű balerinát elhozza. Az itáliai balett eredményei is elérkeznek, legfőképpen Bécs közvetítésével. Aranyváry Emília az a találkozási pont, ahol a nyugat-európai romantikus balett és a magyar színpadi balett színvonala találkozik. A magyar balerina élete még sok titkot rejt. Születésének és halálának körülményeit máig sem sikerült feltérképeznünk, annak ellenére, hogy több új külföldi adatot és egy új ábrázolást is találtunk róla. A nyugat-európai balett kultúrtörténeti helye, és ebben a magyarországi balett további kutatása újabb és újabb adatokkal szolgálhat még. A magyar nyelven fellelhető olvasmányok adatait kibővítve, látókörét kiszélesítve és a kor vizsgálatát újabb aspektusokkal gazdagítva adjuk közre e kiadványt.

Ezen a helyen mondunk köszönetet a kutatás mindennemű támogatásáért a Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézetének, Kocsis Miklós igazgató úrnak, Kuczor Orsolya és Sándor Emese projektmenedzsereknek és Borbély Réka olvasószerkesztőnek.

Felhasznált irodalom

- BÉJART, Maurice: *Életem: a Tánc*. Budapest, Gondolat Kiadó, 2009.
- BERGSON, Henri: „Of the Survival of Images”. *Memory and Mind. Matter and Memory*. Szerk. ALLEN, George, UNVIN, George, London, 1911.
- BLOCH, Maurice: *Symbols, Song, Dance and Features of Articulation Is religion an extreme form of traditional authority?* = *European Journal of Sociology*, 1974, 15. évf., 1. sz., 54–81.
- BÓLYA Anna Mária: *Dionüszosz öröksége. A balkáni maszkos szokások és az angol masque műfaj elődjének tekinthető mummer's play kapcsolatai* = *Tánc tudományi Tanulmányok*, 2017, 9. évf., 1. sz., 11–24.
- BÓLYA Anna Mária: *Interdiszciplináris kitekintések a táncról*. Budapest, Magyar Táncművészeti Egyetem, 2018.
- LAMOTHE, Kimberer: *Why We Dance. A Philosophy of Bodily Becoming*. New York, Columbia University Press, 2015, 1–16.
- LARRAINE, Nicholas – MORRIS, Geraldine: *Why dance history? = Rethinking Dance History*. Szerk. LARRAINE, Nicholas – MORRIS, Geraldine, London, Routledge, 2004, 3–4.
- LYNNE Hanna, Judith: *Toward a Cross-Cultural Conceptualization of Dance and Some Correlate Considerations* = *The Performing Arts: Music and Dance*. Szerk. BLACKING, John – KEALINOHOMOKU, Joann Wheeler, Hague, Paris, New York, Mouton, 2010.
- KAVECSÁNSZKI Máté: *A táncantropológiai módszer alkalmazásának lehetőségei a nemzeti-etnikai identitás vizsgálatában* = *Tanulmányok az emberi gondolkodás tárgykörében*. Komárno, International Research Institute, 2013, 93–95.
- KOVÁCS Gábor: *Barokk táncok*. Budapest, Garabonciás, 1999.
- PAKES, Anna: *Dance works, concepts and historiography* = *Rethinking Dance History*. Szerk. LARRAINE, Nicholas – MORRIS, Geraldine, London, Routledge, 2004, 3–4.
- PONYAI Györgyi: *A klasszikus balettművészet magyarországi történetéből*. Szerk. BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor, Budapest, Planétás Kiadó, 2009.
- PUŠNIK, Maruša: *Introduction: Dance as Social Life and Cultural Practice* = *Anthropological Notebooks*, 16. évf., 3. sz., 2010, 5–8.
- RAKOČEVIĆ, Selena: *Dancing in the Danube Gorge: Geography, dance and interethnic perspectives* = *New Sound: International Magazine for Music*, 2015, 46. évf., 2. sz., 120–129.
- SHEETS-JOHNSTONE, Maxine: *The Primacy of Movement*. Amsterdam, John Benjamins Publishing, Philadelphia, 2011.

Romantika a balettművészetben

Bólya Anna Mária

A romantikus balett Nyugat-Európában

Kiadványunk a romantikus balettművészet korának magyarországi személyiségeivel foglalkozik. A XIX. század táncművészeti stílusát a magyar színházi életbe implementáló fő személyiségek Campilli Frigyes balettmester és Aranyváry Emília balerina voltak. Életútjuk bemutatása előtt bevezető tanulmányainkban a nyugat-európai balettromantika sajátosságait és annak Magyarországon kialakult jellegzetességeit vesszük górcső alá.

Maarten Doorman úgy véli, a romantikus rend, a romantika episztéméje a XX. század hatvanas éveinek végéig hat: csúcspontjának Woodstockot látja. Azonban világlátása nem optimista: innentől kezdődően a *romantika rendjének* nevezett, máig is ható kormintázat saját belső ellentmondásai miatt már összeomlóban van, amellett, hogy a nyugati kultúra nem képes enélkül fennmaradni.¹ A Doorman által bemutatott romantikus rendbe a táncművészet periférikusan illeszkedik. Nem azért, mert nem kerül említésre, hanem mert a romantika szélsőséges megnyilvánulásaihoz tartozik. Ide sorolható a hátborzongató túlvilági szellemlények színpadi ábrázolása és a színpadi világon kívül is kialakult, egészen extrém jelenségeket is felszínre hozó szabályos kultusz.²

A romantika emberének érzelmi katarzisz iránti igénye volt az, amely tömegeket vonzott a balettelőadásokra. A műfaj lehetőséget adott a fantáziavilágba való menekülésre. A középosztály tagjai fantomlények és emberi lények intenzív érzelmi kapcsolatát bemutató történetekbe élhették bele magukat, amelyek katarzist adtak, a társadalmi stressz alól való felszabadulást és érzelmi megtisztulást jelentettek.³

Szemben a XVIII. század antik mítoszokra építő műveivel, a romantikus baletteknek, az 1827-es *La Somnambule* (A holdkóros) óta, a Scribe-féle melodramák világa adta az inspirációt. A XIX. századi középosztály kevésbé várta el a hősök idealizmusát, igényeiknek kifejezetten megfelelték a romantikus balett szövegkönyvei.⁴

¹ Doorman a foucault-i episztémét egy olyan alapvető mintázatnak látja, amely egy korszakban az élet, a gondolkodási és tapasztalási módozatok háttérét, sőt feltételét képezi. A rend élményét elsődlegesebbnek látja még az észleleteknél, szavaknál, sőt gesztusoknál is. Olyan archaikus eszmei összetartó hálót tételez fel, amely valamilyen ideaként van jelen egy korszak háttérében, és az emberben legmélyebben gyökerező megismerési és kommunikatív formáknál is elsődlegesebb.

² DOORMAN, Maarten: *A romantikus rend*. Budapest, Typotex Kiadó, 2007, 7–18, 54–82. LEE, Carol: *Ballet in Western Culture. A History of its Origins and Evolution*, Routledge, New York, 2002.

³ LEE: i. m. (2002), 144.

⁴ Uo., 140–141.

A kor két nagy romantikus balettjének, A szilfidnek (1832, 1836) és a Giselle-nek (1841) a szövegkönyve a rusztikus, vidéki világot állította szembe a titokzatos, túlvilági lények világával. Ez a dualizmus a romantikus balett minden jellegzetességében tetten érhető. A reális és irreális világ szembeállítása különböző koreográfiai nyelvezetet követelt meg. A rusztikus részekhez *terre à terre* lépéseket, korabeli néptáncanyagot és *demi-caractère* stílust használtak. Itt lép be a balettbe a romantika falusi életről alkotott idealizált képe, amelyet a vidéki táncanyag balett általi stilizációja testesít meg, létrehozva ezzel a karaktertáncot.⁵ Ehhez képest a fehér, természetfeletti jelenetek egészen más táncnyelvi síkon mozogtak. Ez a formanyelv az éteri lények megjelenítését állította fókuszba, ezért elsősorban légies és felfelé törekvő elemekből állt. Az ugrások végtelenül kifinomultak lettek. A túlvilági lények kinetikus ábrázolása igencsak kreatív lökést adott a balettnek.⁶

A legszembetűnőbb újítás a spicctechnika táncnyelvbe való művészi inkorporációja volt. Maga a spicctechnika nem új jelenség: az európai történetben színpadon való spiccen táncolásról Gennaro Magri 1779-ben adott hírt. 1822-ben szintén itáliai kötődésű híradás szerint Amalia Brugnoli „elképesztő” dolgokat művelt spiccen. Ettől kezdve a balerináknak szinte kötelező volt a spiccen táncolás. Mindez elsősorban a gravitációval való ellenszegülés érdekében történt. E cél érdekében a táncosnők igen nehéz technikai igénybevételtől sem riadtak vissza. A spicctechnika folyamatos fejlesztésével a túlvilági lények ábrázolása egyre kifinomultabbá vált.⁷

Az első spicc-cipők már sarok nélküliek, szögletes orrúak voltak, szaténselyem cipőrésszel, amely egyébként is a korabeli divat része volt. Hasonlított a korabeli akrobaták és kötél táncosok cipőjéhez. A spicctechnika fejlesztésével a puha cipőket bőrtalppal, a cipő hegyét extra varrásokkal erősítették meg. A lábnak a keményített muszlin, nemez, karton cipőbelső és boka körül szorosan megkötött szalagok adtak némi támogatást. A romantika után 1880-ban terjedtek el a keményített cipők, addig a romantikus balerinák a saját találékonyaságukra és testi erejükre, ügyességükre voltak utalva.⁸

A spicc-cipő szinte a balerina személyiségéhez tartozik. Igen érdekes, hogy a spicc-cipő szinte együtt fejlődik a balerinával, és különleges „inaugurációja” is a közöttük lévő szoros kapcsolatra utal. Az új spicc-cipő beavatása szinte rituálészzerű, amelyről sok balerina azt vallja, hogy „megnyugtatja ez a tevékenység”.⁹

⁵ Uo.

⁶ Uo.

⁷ FISHER, Jennifer: *Why Ballet Men Do Not Stand on Their Toes (but Georgian Men Do) = The World of Music*, 2014, 3. évf., 2. sz., 59–77. LEE: i. m. (2002), 147–149.

⁸ LEE: i. m. (2002), 140–141. COLLUCCI, Avancini Lina – KLEIN, Devora Emily: *Development of an Innovative Pointe Shoe = Ergonomics in Design*, 16. évf., 3. sz., 2008, 6–12.

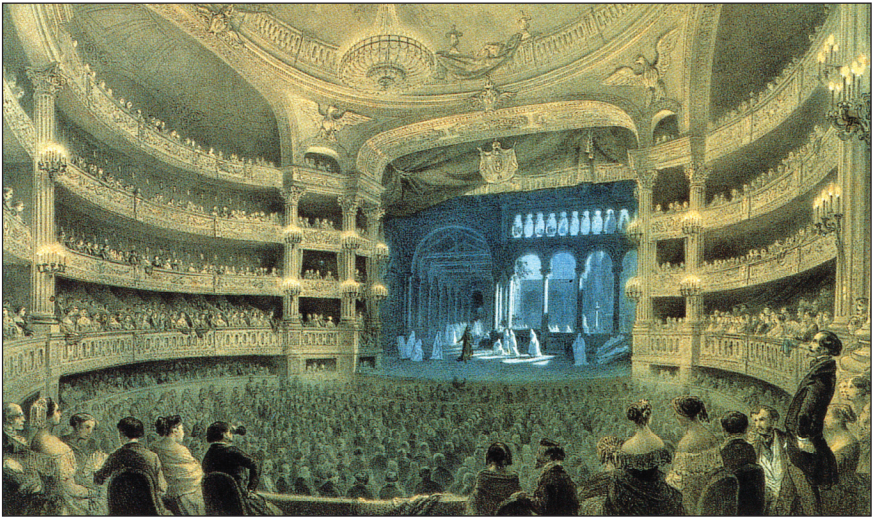
⁹ Vö. például: <https://fidelio.hu/tanc/video-a-balerinak-es-spicc-cipojuk-intim-kapcsolatarol-139363.html>, <https://youtu.be/oy6bA4VQFCI>

A lovagiasság eszményein alapuló pas de deux rendkívüli figyelmet követelt meg a táncosoktól. A táncosok közötti végtelen gyengédséget sugalló romantika pas de deux-jének fejlett komplexitásával a színpadi tánc kinetikus kommunikatív modelljei nagyban erősödtek.

A romantika sajátos jelenségeket teremt a zene kapcsán is. Megjelenik a balettzene fogalmának kiterjedt használata. A Lully komédiabalettjeitől induló folyamatban megerősödik a zene és a tánc szoros koegzisztenciája. A romantikában indul egy sajnálatos folyamat, a balettzene táncnak való alárendelődése és ezzel együtt a balettzene színvonalának csökkenése. Adolph Adam *Giselle*-jét kivéve a romantikus balettzene a balettkar együtt tartására és a balerina forgásainak és ugrásainak hangsúlyozására szolgált.¹⁰

1. kép

A Salle Le Peletier képe az apácák balettjével



A fantáziavilág ábrázolásához a korban elterjedt színpadi gázvilágítás is hozzájárult, amellyel lélegzetelállító atmoszférát lehetett létrehozni. A gázvilágítás sajátosan jellemző balettszínpadi innovációja Meyerbeer *Ördög Róbert* című operájában tűnt fel először 1831-ben. Ennek inzertje volt az apácák balettje, amelyben halott apácák kísértetei emelkedtek ki a sírokból az éjféli holdvilágnál, gázvilágítással kísértetiessé tett színpadi környezetben.¹¹

¹⁰ KAÁN Zsuzsa: *Egyetemes tánc történet I. A táncművészet története az őskortól a XIX. század végéig*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1996, 49–54. LEE: i. m. (2002), 144.

¹¹ Uo. VÁLYI Rózsai: *A táncművészet története*. Budapest, Zeneműkiadó, 1969, 204–208. PENZEL, Frederick: *Theatre Lighting Before Electricity*. Chicago, University Press of New England, 1978.

A romantikában felerősödött művészek körüli sztárkultusz fokozottan vette körül a balerinákat. A kíváncsú, de elérhetetlen nőalak és a középkorból eredő Mária-tisztelet kombinációjából létrejövő balerinaimádat egész csoportokat vonzott egy-egy jelentős balerina köré, amelyek alkalomadtán ellenfelekként kezelték egymást csakúgy, mint imádjottaik. A Párizsban létrejött balerinakultuszt tulajdonképpen Théophile Gautier indította el, aki számos balett szöveggönyvének megalkotója és a romantikus balett propagálója volt. Tánckritikái valóságos költői interpretációi voltak a romantikus baletteknek. A romantikus balett központi alakja Marie Taglionitól kezdve a balerina, aki valódi imádatot várt el művészetéért. A párizsi balettmánok kultuszát az orosz balettmánok kultusza folytatta. Itt még a szereposztást is a balettmán közönség prominens tagjai határozták meg egy-egy Petipa-balettórát meglátogatva. Gyakorlatilag teljes uralmat gyakoroltak a balettélet felett.¹²

A romantikus balerinák körül valódi kultusz alakul ki. A kultusz hívei a balettmánok, főként férfiak. A természetfeletti lény a balerina, aki a tökéletességet testesíti meg. Taglioniról valóságos mitikus képet alkottak, amelyben egy légies, finom, törékeny alkat keveredett a démonikus erővel. Taglioni valódi karaktere eltért ettől: céltudatos, célratörő, pragmatikus, sokat gyakorló táncosnő volt.¹³ A rituális cselekményeket a balettelőadások látogatása, az ehhez kapcsolódó áhítatszerű balerinaimádat és a fétisekhez kapcsolódó szélsőséges cselekmények jelentik. A balerina attribútumai fétisek. A tütü a tündért megjelenítő fehér alkalmatosság. Nem véletlenül nevezték a romantikus baletteket fehér baletteknek. A fő fétis egyértelműen a balettcipő. Ebben benne van a romantika szenvedésközpontúsága: a romantika spicc-cipője tulajdonképpen kínzóeszköz. Egy mai spicc-cipőben sem sérülésmentes a tánc, de ehhez képest a romantikus cipő szinte alig ad védelmet a lábnak. A cipő az, ami a romantikus balerinát összeköti a földdel, ugyanakkor el is választja tőle. A romantikus táncnyelv első számú jellegzetessége az eleváció, a földtől való elemelkedés. A földdel való kontaktus hordozója a cipő, amely egyfajta elválasztást is jelképez. A kettő *határán* van. Mint minden határ és periféria, bizonytalanságot és a meg nem ismerhető numen tulajdonságait hordozza magában.¹⁴ A spicc-cipő kultusza szélsőséges cselekményekre ragadtatta a balettmánokat. Előfordult, hogy pezsgőt ittak belőle, vagy megsütötték és megették.¹⁵

¹² LEE: i. m. (2002), 155–156. CORMAC, Joanne: *Paganini: The 'Demonic' Virtuoso by Mai Kawabata (review)* = *Music and Letters*, 95. évf., 4. sz., 2014, 655–657. DIMITRIEVICH, Nina – TELYAKOVSKY, Vladimir Arkadyevich: *Balletomanes by V. A. Telyakovsky* = *Dance Research*, 13. évf., 2. sz., 2010, 77–88.

¹³ WOODCOCK, Sarah C.: *Margaret Rolfe's Memoirs of Marie Taglioni: Part 1.* = *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 7. évf., 1. sz., 1989, 3–19.

¹⁴ Az összehasonlító vallástudomány elmélete szerint az emberi gondolkodásban a szent ideája testi, kor-poredis határokon alapul. A perifériák pedig mindig veszélyt rejtene, legyen az az emberi test vagy a társadalom perifériája. Ugyanakkor a perifériák bizonytalansága a szent attribútuma is egyben. A szent elgondolása a világmindenség határai meghatározhatatlanok, bizonytalanok. ANTTONEN, Veikko: *Space, Body, and the Notion of Boundary. A Category-Theoretical Approach to Religion* = *Temenos – Nordic Journal of Comparative Religion*, 2005, 41. évf., 2. sz., 185–201.

¹⁵ KERYN, Carter: *Consuming the Ballerina: Feet, Fetishism and the Pointe Shoe* = *Australian Feminist Studies*, 2000, 15. évf., 31. sz., 81–90. LEE: i. m. (2002), 144.

Átlényegülés

Marie Chouinard,¹⁶ aki Nijinsky *Faunja* nyomán elkészítette saját „La Fauna” verzióját, így nyilatkozik Nijinskyről: „Képes volt arra, hogy a színpadon teljességgel transzformálja magát, hogy a felismerhetetlenségig megváltozzék.” Chouinard-t Nijinsky komplex mozdulatsztára és mozdulatainak erőssége, idegenszerű furcsasága inspirálta.¹⁷ Egy 1987-es fesztivál programja „nem emberi”-ként jellemzi jelenlétét ebben a darabban. Ugyanakkor Ann Cooper Albright értesüléseivel ellentétben ez már az eredeti bemutatót követően is olvasható volt Nijinsky előadásáról, méghozzá Rodin tollából: „Nem az ugrása vagy lendülete, hanem a félig tudatos állati teremtenyhez illő mozdulatai és gesztusai voltak csodálatosak... szemei élesen villogtak, karjai megfeszültek, kezei szétnyíltak, majd becsukódtak, fejét ide-oda forgatta.”¹⁸

25

Az átszellemülés, az átlényegülés, az átváltozás a tánc eredeti sajátja. Az archaikus kultúrákban a maszkírozást viselő személy valamilyen erőt vagy szellemet képvisel. Fő tevékenysége éppen a tánc, amellyel átlényegül a hatóerővel felruházott lénné, ezzel valósítja meg a termékenység vagy valamilyen más erő átvitelét. A tánc és a maszkírozás együtt, szorosan összefonódva hozza létre a rituális személy kultikus lénné váló teljes transzformációját.¹⁹ Ily módon tehát a tánc a teljes átváltozás, átlényegülés eszköze, archaikus szerepben legalábbis mindenképpen az. A romantikus balettben a fétisek és a tánc együtt valósítják meg a túlvilági lénné váló átváltozást. A túlvilági lény az európai folklór archaikus rétegeiből érkezik a nyugat-európai balettszínpadokra.²⁰

A romantikus balerina az emberi testtől teljesen eltérő, nem humán lényt jelenít meg táncában. Valójában ez a gyökere a balettformanyelv nem testbarát voltának. Innen eredeztethető az a testgyötrés, amely több ok folytán szinte maig jellemző attribútuma a balett világának.²¹

A romantikus balett formanyelvének első számú technikai célja: a OG elérése. Ez az oka minden testet deformáló technikai követelményének. Ezt a testellenességet majd Martha Graham technikája fogja átütően megváltoztatni a XX. században.

¹⁶ Kanadai koreográfus, az 1970-es évek végétől sajátos, fizikai színházi jellegű szóloival hívta fel magára a figyelmet.

¹⁷ ALBRIGHT, Ann Cooper: *Incalculable Choreographies* = ALBRIGHT, Ann Cooper: *Choreographing Difference. The Body and Identity in Contemporary Dance*. Hanover, Wesleyan University Press, 1997, 115.

¹⁸ Uo. Rodint idézi: VÁLYI Rózsai: *A táncművészet története*. Budapest, Zeneműkiadó, 1969, 261.

¹⁹ BÓLYA Anna Mária: *Dionüszosz öröksége. A balkáni maszkos szokások és az angol masque műfaj elődjének tekinthető mummer's play kapcsolatai = Tánctudományi Tanulmányok*, 2017, 9. évf., 1. sz., 18-24. UJVÁRY Zoltán: *Népi színjátékok és maszkos szokások*. Debrecen, Debrecen University Press, 1997, 61. LOMMEL, Andreas: *Masks; their meaning and function*. New York, McGraw-Hill, 1972, 7.

²⁰ A *Giselle* című balett esetében például Heinrich Heine közvetítésével a balkáni vila, szamovila alakja kerül be a romantikus balettbe. BÓLYA Anna Mária: *Tánc és zene a macedón folklór keresztény ünnepekhez kapcsolódó hagyományában = Tánctudományi Közlemények*, 2013, 5. évf., 2. sz., 54.

²¹ Ld. a következő fejezetekben: BÓLYA Anna Mária: *A test keretek közé szorítása. A balettfejelem és a test viszonya Richard Shusterman szömaesztétikai gondolatainak tükrében*. GYORFFY Ágnes: *A táncos trauma, a trauma táncja*.

Nem azért, mert könnyebbet hoz helyette (sőt, szigorúságban nem marad el az előbbi mögött), hanem mert a mozdulatok összhangját a testközpontról irányultán, a légzésre alapítva rendezi el. Ezáltal a technika fókuszában a mozdulatbeli *maga-biztosság* elérése áll. Ezzel párhuzamosan tánctechnikájában a gravitáció tiszteletét és a talajjal való kapcsolatot visszahelyezi jogai közé.²²

A képzelet birodalma és a megvalósulás

A romantika alkotói minden eszközt megragadnak a tudattalan világával való kapcsolatteremtéshez, hogy az én határait átlépve a képzelet birodalmába lépjenek. A romantika embere azért fordul a képzelet világa felé olyan erősen, mert az „védőhely, ami arra való, hogy enyhítse a fájdalmasan érzett átmenetet az örömeitől a realitás felé”.²³ A romantikus művész a képzelet, az álom és az intuíción világában érzi otthon magát, ezért a lélek irracionális mélységeit igyekszik meghódítani. Az alkotáshoz leereszkedik a tudattalan mélységeibe. A művészt azonban a képzelet világába merülő klinikai esetektől megkülönbözteti az, hogy vissza is tér onnan.²⁴

Ehhez az ihletettséghöz való eljutás olyan határok átlépésével valósul meg, amelyek a szelf egyensúlyját veszélyeztetik, a személyiség dezintegrációjához vezethetnek. A romantika korában a művész ezért sokszor diabolikus vonásokat kap. A romantikus közgondolkodás a szerelmet és a halált egyaránt géniuszként kezelte, ezért a romantika esszenciájának tekinthető a szerelmi halál. A romantika igencsak termékeny viszonyban van a balettel.²⁵ Egyfelől az európai folklór archaikus rétegeiből merít: annak is azokból a történeteiből, amelyekben a halálba vivő, vagy legalább félelmetes túlvilági lények jelennek meg. Prototípusnak tekinthetők a *Giselle* című balett második felvonásában főszerepet játszó villik. Ezek nem valamiféle „tündérké” a szó később hozzátapadt, hétköznapi értelmében, hanem szellemlények, gyilkos démonok, akik gyönyörű nőkként jelennek meg. Ez a kettősség, a gyönyörű nő és a gyilkos démon egyesülése a romantika esszenciáját testesíti meg.²⁶

A romantika tehát elsősorban azért nyúl archaikus történetekhez, hogy a lélek archaikus rétegeit érje el. A *Giselle*-ben szereplő villik a balkáni folklór démonainak Heine, majd pedig Gautier által interpretált változatai. Az életükben felültetett hölgyeknek haláluk után egy céljuk van: a férfiak elpusztítása. Mi az eszköz a gyilkosságok kivitelezéséhez? A tánc. A férfiakat halálba táncoltatják. Ezzel a momentummal

²² BÓLYA Anna Mária: *Táncnyelvi crossover és bartóki egység. A délszláv folklóranyag táncszínházi feldolgozási tipológiája* Kricsovics Antal életművében = *Az idő küszöbén* (balett-történeti konferencia). Budapest, Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet, 2019. FOULKES, Julia Lawrence: *Modern Bodies. Dance and American Modernism from Martha Graham to Alvin Ailey*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2002, 40–41.

²³ Freudot idézi KÖVÁRY Zoltán: *A művész és az író lelkéből. A romantikus rend és a freudi kreativitásemlelet előzményei = Pompeji: Irodalom, művészet, bölcsélet.* 2011, 1. évf., 1. sz., 73–93.

²⁴ Uo. PIES, Ronald William: *Confusing Psychosis with Imagination = Psychiatric Times*, 2017, 34. évf., 12. sz., 6–8.

²⁵ VÁLYI Rózsi: *A táncművészet története.* Budapest, Zeneműkiadó, 1969, 202–203.

²⁶ KÖVÁRY: *i. m.* (2011), 73–93. PIES: *i. m.* (2017), 6–8.

több folklórszövegben is megtalálható mitologémát tart meg a balett szövegírója. A tánc azonban más irányból is jelentős szerepet játszik a *Giselle* szövegkönyvében. Giselle-nek két mániákus szerelme van: a tánc és Albrecht. A romantikus balett alapstruktúráját, az *evilági témájú felvonás / túlvilági témájú felvonás* szerkezetet követő darabban Giselle az első felvonásban is szeret táncolni, ahogy láthatjuk variációjában. A második felvonás villiinaugurációjában olyan démoni táncba kezd, amely valóban egy túlvilági lény beavatási táncát idézi. A táncot két aspektusból, evilági és démonikus aspektusból is láttatja a balett, és a tánc mindkét felvonás esetében központi elem a szövegkönyvet tekintve. A táncnak ez a központi szerepe egyértelműen archaikus mitologémákra utal, amennyiben az archaikus rítusokban a tánc és mozgás a másik világgal való kapcsolattartás elsőrendű eszköze.²⁷

A szerelmi halál a *Giselle* című balett központi témája. A megcsalatott Giselle az első felvonás végén a szerelmi örületbe hal bele. Bár nem tudjuk pontosan, hogy a karddal sebezte-e meg magát, vagy egyszerűen „megszakadt a szíve” fájdalomában az eredeti bemutatón 1841-ben. Az mindenesetre biztos, hogy a szerelmi csalódástól esztét veszített Giselle a romantikában prototípusként kezelhető örülési jelenet végén veszti életét.²⁸

Maga a nász meghíúsulása, a reménytelen szerelem a romantikus balett központi témája. A balett ezért is a romantika kvintesszenciája.²⁹

A romantikus művészi személyiség máig is ható sztereotípiája valójában a XVIII. század végétől alakul ki. Ezek fő pontjai: a képzelet felértékelődése, a művészet mint expresszió elgondolása, a művész függetlenedése és a zsenikultusz létrejötte.³⁰ A romantika virtuózkultusza szinte megközelíti a mai virtuózkultuszt. Ennek szélsőséges esete a balettformanyelv, amelynek módszerei hasonlóak a kezét tönkretevő Schumann és más romantikus virtuózok technikai fejlődést bálványozó módszereihez. Másfelől a romantikus virtuóz diabolikussága is jelen van a balerina esetében, amennyiben egy diabolikus vonásokkal felruházott túlvilági lényt testesít meg.³¹ A testét szinte tönkretevő romantikus balerina a romantika spleenjéhez köthető. A végsőig kihasznált és fegyelmezési keretek közé szorított test a romantikus balett szülöttje.

A balett-tanulás már a Francia Táncakadémia megalapításához kötődő időkből datálhatóan az alacsonyabb néposztályok leányainak jelentett felemelkedési lehetőséget. Ezért is válhatott a balett és a balerina szerepe a romantikában oly lenézetté, hogy Richard Wagner még a próbát sem volt hajlandó folytatni addig, ameddig az odatévedt balerina el nem kotródott a színpadról.³² Filippo Taglioni tulajdonképpen megalkotta a romantikus balett formanyelvének alapjait a lánya számára koreog-

²⁷ VÁLYI: *i. m.* (1969), 202–203. BÓLYA: *i. m.*, 2017, 18–24.

²⁸ SMITH, Marian: *What Killed Giselle? = Dance Chronicle*, 1990, 13. évf., 1. sz., 68–81.

²⁹ KÓVÁRY: *i. m.* (2011), 73–93.

³⁰ DOORMAN, Maarten: *A romantikus rend*. Typotex, 2007. KÓVÁRY: *i. m.* (2011), 73–93.

³¹ CORMAC, Joanne: *Paganini: The 'Demonic' Virtuoso by Mai Kawabata (review) = Music and Letters*, 2014, 95. évf., 4. sz., 655–657.

³² VÁLYI: *i. m.* (1969), 202–203.

rafált *Szilfid* című balettel. A lányát kiskorától fogva trenírozó Taglioni a mozdulatok nesztelenségére utaló kérdésre így válaszol: „Meg is ölném a lányomat, ha halanám a táncát!”³³ Mindezek vezethettek egészen odáig, hogy később a balett egy testet-lelket győtrő közegű műfajjá válik, ahol előfordulhat, hogy az emberiség, a lélek kiteljesedése szinte elképzelhetetlen lesz, ahogy az a szómaesztétikai és pszichológiai szemszögű fejezetben olvasható.³⁴

Felhasznált irodalom

- ALBRIGHT, Ann Cooper: *Incalculable Choreographies = Choreographing Difference. The Body and Identity in Contemporary Dance*. Hanover, Wesleyan University Press, 1997.
- ANTONEN, Veikko: *Space, Body, and the Notion of Boundary: A Category-Theoretical Approach to Religion = Temenos – Nordic Journal of Comparative Religion*, 2005, 41. évf., 2. sz., 185–201.
- BÓLYA Anna Mária: *Tánc és zene a macedón folklór keresztény ünnepekhez kapcsolódó hagyományában = Tánctudományi Közlemények*, 2013, 5. évf., 2. sz., 54.
- BÓLYA Anna Mária: *Dionüszosz öröksége. A balkáni maszkos szokások és az angol masque műfaj elődjének tekinthető mummer's play kapcsolatai = Tánctudományi Tanulmányok*, 2017, 9. évf., 1. sz., 18–24.
- BÓLYA Anna Mária: *Táncnyelvi crossover és bartóki egység. A délszláv folklóranyag táncszínházi feldolgozási tipológiája Kricsovics Antal életművében = Az idő küszöbén (balett-történeti konferencia)*. Budapest, Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet, 2019.
- CORMAC, Joanne: *Paganini: The 'Demonic' Virtuoso by Mai Kawabata (review) = Music and Letters*, 2014, 95. évf., 4. sz., 655–657.
- COLLUCCI, Avancini Lina – KLEIN, Devora Emily: *Development of an Innovative Pointe Shoe = Ergonomics in Design*, 2008, 16. évf., 3. sz., 6–12.
- DIMITRIEVICH, Nina: *Balletomanes by V. A. Telyakovsky = Dance Research*, 2010, 13. évf., 2. sz., 77–88.
- DOORMAN, Maarten: *A romantikus rend*. Budapest, Typotex Kiadó, 2007, 7–18, 54–82.
- FISHER, Jennifer: *Why Ballet Men Do Not Stand on Their Toes (but Georgian Men Do) = The World of Music*, 2014, 3. évf., 2. sz., 59–77.
- FOULKES, Julia Lawrence: *Modern Bodies. Dance and American Modernism from Martha Graham to Alvin Ailey*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2002, 40–41.
- KAÁN Zsuzsa: *Egyetemes tánc történet I. A táncművészet története az őskortól a XIX. század végéig*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1996.
- KERYN Carter: *Consuming the Ballerina: Feet, Fetishism and the Pointe Shoe = Australian Feminist Studies*, 2000, 15. évf., 31. sz., 81–90.
- KÖVÁRY Zoltán: *A művész és az író lelkéből. A romantikus rend és a freudi kreativitáselmélet előzményei = Pompeji: Irodalom, művészet, bölcsélet*, 2011, 1. évf., 1. sz., 73–93.
- LEE, Carol: *Ballet in Western Culture. A History of its Origins and Evolution*. New York, Routledge, 2002.
- LOMMEL, Andreas: *Masks; their meaning and function*. New York, McGraw-Hill, 1972.
- PENZEL, Frederick: *Theatre Lighting Before Electricity*. Chicago, University Press of New England, 1978.
- PIES, Ronald William: *Confusing Psychosis with Imagination = Psychiatric Times*, 2017, 34. évf., 12. sz., 6–8.
- UJVÁRY Zoltán: *Népi színjátékok és maszkos szokások*. Debrecen, Debrecen University Press, 1997.
- SMITH, Marian: *What Killed Giselle? = Dance Chronicle*, 13. évf., 1. sz., 1990, 68–81.
- VÁLYI Rózi: *A táncművészet története*. Budapest, Zeneműkiadó, 1969.
- WOODCOCK, Sarah C.: *Margaret Rolfe's Memoirs of Marie Taglioni: Part 1. = Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 1989, 7. évf., 1. sz., 3–19.

³³ VÁLYI: i. m. (1969), 207.

³⁴ Lásd az alábbi fejezeteket: BÓLYA Anna Mária: *A test keretek közé szorítása. A balettfegyelem és a test viszonya Richard Shusterman szómaesztétikai gondolatainak tükrében*. GYÖRFFY Ágnes: *A táncos traumája, a trauma tánc*.

Kővágó Zsuzsa
Romantikus balett Magyarországon
Európai hatások

Mesterek és iskolák a XIX. századi Európában

A magyarországi táncéletbe már a romantikát megelőzően is érkeztek bizonyos hatások a nyugat-európai balettélet felől.

A magyarországi balettművészet sajátos alakulásában nagy szerepet játszottak a XVIII. századi balettreformerek és tanítványaik részleges hatása. Fontos tény, hogy Noverre-művekkel kevesek már találkozhattak, s a balett d'action szemléletében fogant művek, a táncdráma élménye nyomán a kivételezettek a verbális drámával azonos értékűnek tekintették a balettkompozíciókat, felismerték, hogy a táncművészet több mint szórakoztatás.

Noverre és követői, tanítványai – úgy is, mint előadóművészek vagy alkotók –, mint például August Vestris, nemcsak reformjait követték vagy abszolválták műveinek főszerepeit, hanem a nagy újító elveiből fakadóan továbbvitték pedagógiai szemléletét. Vestris többek között August Bournonvillnek, Marie Taglioninak, Charles Didelot-nak is mestere volt. Ha a Vestris-táncosdinasztia működését vizsgáljuk, feltételezzük, hogy az olasz táncos hagyomány (megkockáztatjuk, olasz táncosalkatuk is) hozzájárult virtuóz képességükhöz. E képességet egészítette ki a felvilágosodás eszmeiségéből fakadó realisztikus ábrázolás igénye s az egyéni ambíciókra támaszkodó művész hiúsága is. A család működése szinte egész Európa színházaiban nyomom követhető. (Mellékesen jegyezzük meg, hogy a család Therese nevű hölgytagját liezon fűzte Eszterházy grófhöz.)

Salvatore Vigano ugyancsak olasz táncosdinasztia tagja, aki elsősorban a Habsburg Birodalom színházainak volt vezető, elismert táncosa és koreográfusa. Ő sem volt mentes a francia akadémikus balett iskolájától, hogy apján kívül mestere, illetve munkatársa volt Dauberval, Noverre tanítványa és hű követője. Vigano zenei műveltsége mellett komolyan érdeklődött a drámairodalom iránt, s a táncdráma igazi megteremtőjének kell tekintenünk. Első Shakespeare-balettje a *Coriolanus*, s leghíresebb műve a Beethoven-kompozícióra született *Prometheus*. Nemcsak témaválasztásával, hanem kifejező táncával is a heroikus balett(művész) megteremtőjének tekintjük a tánc történetét. Feleségével, Maria Medinával ő is fellépett a kismartoni Eszterházy Színházban. (Maria Medináról meg kell jegyeznünk, hogy ő volt a műzsája Kisfaludy *A kesergő szerelem* című ciklusának. Igaz, a költő francia fogsága idején találkozott a táncosnővel.)

Vigano – mint azt korábban már megjegyeztük – volt az az első táncművész, aki magyar szólóverbunkost táncolt külföldön. Feltehetően nem Kismartonban ismerkedett meg e stílussal, hiszen tánc történeti adatok szólnak arról, hogy egy-egy udvarban vagy külhoni szolgálatot teljesítő magyar ezredek multságain vagy Bécsben láthatott verbunkot. Valószínűsíthető, hogy adottságainak, habitusának megfelelt e stílus. Az sem lehet véletlen, hogy Vigano előadóművészi valőrje hatott „tánczos

színészeink” színpadi magatartására. Heroikus témájú balettművei pedig példaként szolgáltak a hazai történelmi momentumokat megidézni kívánó koreográfiai próbálkozásoknak.

A pesti Német Színházban működő társulatok mesterei jobbra francia iskolán nevelkedtek, vagy épp francia mesterek voltak, így a Játékszínben és utódjánál, a Nemzeti Színházban meg-megszakításokkal működő balettképzés a noverre-i eszmények nyomán haladt, több-kevesebb sikerrel.

Ezen idő alatt pedig nagy változások is történtek a klasszikus balett történetében. Carlo Blasis – akinek iskolázottsága francia volt – már 1820-ban megírta első táncmetodikai művét, amely új, kifejező színekkel gazdagította a balett lexikáját, s a szentimentalizmus és a romantika oly kedvelt szellemvilágát nagyszerűen megjeleníteni képes elevációt beépítette a balett mozdulatanyagába. A Magyarországon is vendégszereplő, s hosszabban nálunk is tartózkodó Fanny Cerrito és Augusta Maywood elhozták magukkal e stílust, de a hazai táncosoktól még távol állott technikájuk, s így nem véletlen, hogy egyenetlen színvonalú produkciókkal találkozott Pest-Buda közönsége.

Ugyanígy nem érinthette meg August Bournonville stílusa se nézőinket. Hiába került haza – előbb a Német Színházhoz – a Dániából érkezett Kilányi házaspár. A stílussteremtő mester francia és olasz stílust elegyítő, a commedia dell’arte hagyományából bőven merítő alkotói módszere szinte teljesen érintetlenül hagyta a magyar táncszínpadot. Kilányiék talán koreográfiáik témaválasztásával közelítették Bournonville szípkázó életképeit, de sajnos a népszínmű hangvétele lett uralkodó betyárromantikájukban. A dán virtuóz lábfő- és ugrástechnikának nyomát se olvassuk a korabeli kritikákban. Igaz, a hazai közönség nemigen tudott mit kezdeni a klasszika szótárával, felesleges lábfacsarásnak, ugrándozásnak tekintették az akadémikus mozdulatokat.

A francia iskolán alapozott és szigorú körülmények között kinevelt cári balett képviselt jelentős művészi értéket a klasszikus balett világában. Eredményeikkel nagyon későn, szolisták vendégjátékában találkozunk. A cári színházaknál a romantika francia nagymesterei vezetik a társulatokat és iskolákat. Többek között a Bogdanov testvérek 1858-ban két hónapig Jules Perrot verziójában – tehát az eredeti alkotásban – hozzák el a *Giselle*-t és az *Esmeraldát*. De az ő vendégszereplésük sem tud változtatni a hazai színvonal egyenetlenségén. Petipárról még nem is hallunk, s a balett teoretikusairól, vagy a nagynevű esztétákról, mint például Stendhal (akit íróként ismernek nálunk is), nem tud a magyar értelmiség. A Habsburg Birodalom keleti régiója távol maradt Európától.

A romantika két „alpműve”, a *La Sylphide* és a *Giselle*

A XIX. század nagy „életérzései”, a szentimentalizmusnak, a nemzeti érzések és a realitás megjelenítésének, valamint a hősi múlt megidézésének problematikája foglalkoztatja a század művészetét. Ebben a sokágú világlátásban különös szerepet játszik a technikailag ugrásszerű fejlődésről tanúskodó balettművészet. A nagy mesterek, mint Filippo Taglioni korai munkássága koreográfiai témaválasztásában igen

közel áll a Goethe által teremtett szentimentalizmus elvágódó hangulatvilágához (például *Az isten és a bajadér*).

1832-ben alkotja meg azt a művet, a *La Sylphide*-et, amely mindmáig iskolapéldája a romantikus baletteknek. A közgondolkodás többek között érdeklődik a népelet iránt, már nem az antik világ isteneit és hőseit állítja a mű cselekményének középpontjába, hanem egy egyszerű parasztpolgári közegből bontja ki történetét, és a realitástól vezet el a misztikum, a tündérek, a megfoghatatlan szellemek, erdei lények, a végzetet képviselő varázslók világába. A beteljesülhetetlen, halált hozó, végzetes szerelem ábrázolásához nem pantomimikus jelenetek, hanem a néptáncoktól a korabeli balett-technikával és az akadémikus hagyományokon alapuló csoporttáncokkal, egyenes vonalú cselekményfűzéssel vezeti el a nézőt a misztikus lényekhez. Bár a szellemeány, a *Sylphide* már jelen van a reális közegben, a koreográfus úgy alkotja meg színpadi jelenlétét, hogy elhiteti a nézőkkel láthatatlanságát. Mivel éri el mindent? Egy új technikával a légiességet, a megfoghatatlanságot spiccen, sok arabeszkkel, port de bras-val, grande jeté-vel érzékelteti. Ehhez az 1832-re már nagyjából kialakult – Carlo Blasis által már megfogalmazott és a későbbiekben továbbfejlesztett – metódus és lexika segítséget adott Taglioninak, aki maga is tovább fejlesztette a klasszika táncszótárát. Leánya, Marie Taglioni adottságai is inspirációt adtak a tündérlány alakjának, táncának megfogalmazásához. Érdekessége továbbá e műnek, hogy az erdei képben még a „repülőbalett” hagyományai szerint a zsinórpaddalról mozgatott csigák, zsinórok reptetik az erdei lényeket, de a csoporttáncokban már spiccel a tánckar is. A kettősök még nem emelésekkel tarkítottak, s szinte felkelnek szólóikkal egymásnak a szereplők. Az orosz klasszikában kialakult klasszikus pas de deux még nem szerepel a romantika eszköztárában. A mai balettszínpadokon látható koreográfia nem azonos Taglioni eredeti munkájával. Az ugyancsak nagyhírű kortárs táncművész, iskolateremtő koreográfus, August Bournonville verzióját láthatjuk, s meg kell jegyezni, hogy a koppenhágai bemutatón ő és a korszak másik híres művésznője, Lucile Grahn táncolták a főszerepeket.

Gizella, avagy a villik

A fehér romantika igazi alakja Giselle (1841), a szívbeteg erdészlány, aki szerelmi csalódásában elhalálozik, de a csábító férfit még a földön túl is szeretve megmenti a megcsalt lányok szellemeinek végítéletet hozó haragjától. Ízig-vérig szentimentális, romantikus történet. Mese, amelynek részelemei a valóságból fakadnak. Népi hiedelmek, amelyek színpadi káprázatok teremtésére kínálnak lehetőséget alkotónak, előadónak, nézőnek egyaránt. Théophile Gautier és Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges irodalmi alapmunkájához Adolphe Adam készítette el a romantika zenei ízlésvilágához igazodó, ám nem kommersz – és ebben bizony eltér a XIX. századi balettzene-komponistáktól –, érzelemgazdag partitúráját. Ahogy a szövegkönyv, úgy a balett zenei anyaga is többszerzős, mert az első felvonás népi világot is illusztráló ún. paraszt pas de deux bergamasca zenéjét Friedrich Burgmüller komponálta. Többszerzősnek kell tekintenünk a koreográfiát is, mert Jean Coralli mellett a bemutató főszerepét táncoló Carlotta Grisi jelenéseit a korabeli „pletykák szerint”

Jules Perrot készítette. Ma már úgy véljük, ez mindegy, az összmunka tökéletesre sikeredett, Giselle tánca harmonikusan olvad a szellemlények lebegésébe, mégpedig úgy, hogy a leány szelleme megőrzi az erdei jelenetben megismert jellemvonásait.

Miért is lett siker Giselle az európai és a világ táncművészetében? Szállong, mint a pille, könnyed és a finom lélek minden rezdülését képes közvetíteni. Megjelenése a tisztaság és a XIX. század erkölcsi felfogásában is oly fontos szerepet játszó szűziesség képviselője. Minta a kor hölgyeinek korzettfűzőbe szorított nádszálde-
rekával, simára fésült hajviseletével, testet csak sejtető félhosszú túllszoknyájával. Ezek csak formaságok. A tánc, a francia iskola tiszta vonalvezetése, a tiszta pózok, az elevációt kívánó testbeszéd az, ami a ma táncosának is kihívás.

Valószínű, hogy az első hazai színrevitelek tényleg csak Gizellaként jelenhettek meg, mert a mű egész magas iskolázottságot kíván a szólistától és a kartól egyaránt.

A balett megjelenése a XIX. századi magyarországi színházművészetben

A magyar művelődéstörténet nem kellően vizsgált területe a balettművészet megjelenése a hazai színpadokon. Az elmúlt évszázad jeles tánc történései, B. Egey Klára, Vályi Rózsi, Kaposi Edit, Pesovár Ernő és társaik komoly kutatásokat végeztek, s megalapozták a romantika korának, hazai táncszínpadi kezdeményezéseinek, eredményeinek vizsgálatát, de úgy tűnik, az 1940–1950-es évek eredményes munkálkodásai fokozatosan elhaltak, s mára csak elszórtan találkozunk e korai periódus iránti tudományos érdeklődéssel (Arany László, Hézső István, Major Rita, Pónyai Györgyi résztanulmányai). Az érdeklődés hiányának vizsgálata is külön kutatást érdemelne, de ezúttal feladatunk annak felvázolása, hogy miért és milyen mértékben volt jelentős (vagy hiánypótló) Federico Campilli magyarországi megjelenése és működése.

Ahhoz, hogy érdemi elemzésbe kezdhessünk, vissza kell lépünk legalább két évszázadot, hogy megértsük, miért is jelent meg több emberöltős kiséssel hazánkban az európai értelemben vett színház- és színpadi táncművészet. Magyarország három részre szakadásáig, s különösen a reneszánsz korban udvari műveltségünk azonos színvonalú volt az európai udvarok szokásaival, hagyományaival. A három részre szakadó ország anarchiája, a török és Habsburg-befolyás káros hatásai eredményeképpen a XVI. század utolsó harmadára Erdély lesz a magyar kultúra igazi központja. Az Erdélyi Fejedelemség őrizte legtovább a reneszánsz korának szellemi-művészeti hagyományait, az udvari művészet fokozatosan leszűrődött a paraszti világba, s a bizonyos mértékű elzártság és a hagyományörzés révén ez teszi többek között különösen értékké és érdekessé az erdélyi tárgyi és szellemi népművészetet.

Mivel e régió kötődött a legerőteljesebben a reformáció nem kevésbé puritán eszmeiségéhez, a kulturális életben elsőbbséget kapott az anyanyelvű műveltség terjesztése, s így a fejedelmi vagy főúri támogatással is működő kollégiumokban a színpadi-színházi játékok a tandrámákban nyertek szerepet. A „táncz” negatív eseményekhez és szereplőkhöz kapcsolódott, erkölcstelen, etikátlan cselekedetnek minősült. (Lásd az Erdélyben alkotó Heltai Gáspár vagy a Felvidéken munkálkodó

Bornemissza Péter műveit.) Meg kell jegyeznünk azonban, hogy a hívságos szórakozásokat dörgedelmes hangon elítélő Bornemissza Péter tanítványáról, a költő Balassi Bálintról szól az egyik jeles tánc történeti emlékünknél. Balassi az 1572-es pozsonyi koronázó országgyűlésen hajdútáncot járt a Habsburg-házi uralkodó előtt. Noha ebben az időben az európai fejedelmi udvarokban bőséggel találkozunk utalásokkal udvari táncmesterek munkásságára, nincs tudomásunk a pozsonyi vigadalmak ünnepléyszervezőinek személyéről, tevékenységéről. Arról azonban szólnak korabeli emlékezők, hogy ez alkalommal helyet kaptak a mulatságokban a különböző nemzetiségek táncai. Megszerkesztett, tanított táncokról ekkor még nem olvashatunk, mint ahogy nem találkozunk a Habsburg Birodalom keleti régiójában az udvari zenés színház-színháték főúri kastélyokban megjelenő másolataival sem. Néhány évtizeddel később találunk utalásokat arra, hogy az erdélyi fejedelmi udvarban többek között a házassági kapcsolatok révén is (például Bethlen Gábor és Brandenburgi Katalin) felhangzott az új típusú, házi szórakozásra alkalmas kamaramuzsikálás, megjelent a „minét” és más divatos társastáncok. (Érdeklőseket olvashatunk Apor Péter *Metamorphosis Transylvaniae* című munkájában.¹)

A XVII. században történik jelentős változás. A táncművészet alakításában, az abszolutisztikus udvarok magatartásformájának alakításában és természetesen az ellenreformáció ideológiájának legerősebb képviselőjében elsődleges szerepet játszó jezsuita rend kollégiumaiban nevelkedő aulikus arisztokrata ifjak már ismerkednek az udvari balett alapjaival. Esterházy Pál – aki méltóságos rangja mellett kiváló zeneszerző-tehetség is – a nagyszombati kollégiumban tanulja a tánc művészetét, s reánk maradt ifjúkori ábrázolása is – a jezsuita kollégiumok udvari színjátszásban való jártasságának elsajátítására írott iskoladrámában – Judit bibliai mitológiai szerepében. A jezsuita kollégiumi színjátékokban megjelenő táncos és pantomimikus mozzanatokról, nota bene táncbetétekről kitűnő tanulmányt írt B. Egey Klára *Tánc és pantomim iskoladrámáinkban* címmel a Táncstudományi Tanulmányok 1959–1960. számában. A közölt drámarészletek, illetve táncos mozzanatok egyértelműen a francia barokk udvari színházi előadások sémáját követik. Külön érdekessége e dolgozatnak a Bétsi Magyar Kurir: Magyar balett Nápolyban 1792. évi leírásának közzététele, amelyben az akadémikus formációk mellett igen nagy szerepet kapnak magyar katonatáncok.

A színház-, a zene- és a táncművészet azonban a XVIII. század utolsó harmadáig jobbra csak az ország északnyugati, nyugati régiójában van jelen, s ott is csak a főúri kastélyszínházakban. A hódoltság alól felszabadult ország rész a művészetet és a kultúrát tekintve szinte érintetlen területnek számít. Ehhez hozzájárul az a tény is, hogy a polgárosulásnak még csak a kezdeteinél járunk, a kis- és középnemesség alkotja majd azt a közeget, akik az európai polgárságnak megfelelő szerepet alakítják. Belőlük lesznek jogászok, skriblerok, középrangú egyházi személyek s művészek, elsősorban írók, költők, publicisták. Az iparos réteg kis százaléka a parasztpolgárságból kerül ki, de zömében a magyarországi nemzetiségek alkotják – szászok, svá-

¹ APOR Péter: *Metamorphosis Transylvaniae*. Bukarest, Kriterion, é. n.

bok, morvák –, a kereskedők jobbára németek, örmények, görögök, rácok és a hazai zsidóság.

Ugyanebben az időszakban már nemcsak a felvidéki és a nyugat-magyarországi, hanem az erdélyi főnemesség is felépít kastélyszínházakat, s a világot járt főurak, valamint a „testőrírókként” aposztrofált – a társadalmi hierarchiában magasabb szintet képviselő – köznemesek (Bessenyei György, Batsányi János stb.) megismerkednek az európai színházi élet értékeivel, találkoznak a rokokó balettproduktumaival. A pompa- és művészetkedvelő Esterházy-család kismartoni színházában Noverre mellett megfordul Salvatore Vigano. Bemutatásra kerül a *Páris ítélete* című Noverre-balett is. A testőrírók Bécsben a birodalom nagyobb városaiban és az „eszterházi vigasságok”-on látott korabeli balettelőadások ismeretében vetik fel a művészi tánc hazai megjelentetésének szükségességét. A tánc csodálatát illusztrálja többek között Bessenyei költeménye: a *Delphén tánca* is. A kastélyszínházi produkciók csak egy zárt kört szórakoztatnak, nincsenek színházaink, s nincsen szélesebb értelemre vett publikum, de igazából nincs a kastélyszínházaknak állandó társulata se. Az 1700-as évek utolsó évtizedeiben járunk. Bár nincsenek név szerinti adataink, elképzelhető, hogy idegen ajkú táncmesterek főképp német és cseh területekről érkeztek a nemesi birtokokra, illetve a fejlődő kereskedő-, mező- és lassan-lassan iparosodó városokba. (A táncmesterek személyének felkutatásához talán a családi és a városi levéltárakban történő kutakodás nyújthatna segítséget.) Ez esetben elsősorban a felvidéki és az erdélyi településekre kell gondolnunk, de a valahai hódoltsági területen is gyarapodni kezd a mezővárosok és egyben a felsőoktatási jellegű intézmények száma is. Ez utóbbiak elsősorban a jogász-, mezőgazdász- és a pap- és lelkészképzésben játszanak fontos szerepet. De Mária Terézia és II. József oktatási törvényei is hatnak az alsóbb néprétegek műveltségi szintjének emelésében. Tehát ténylegesen kialakulóban van egy olyan társadalmi réteg, amely igényelni kezdi a teátrumok működ(tet)ését.

Nyugat-Magyarországon (Pozsonyban és Sopronban) fel-fellépnek olasz és német balett-társulatok, de működésük, megjelenésük rapszodikus. E kor érdekessége a gyermek-balettprodukciók megjelenése is. Természetesen ezek nem hazai csoportok. 1801-ben és 1802-ben kuriózumként kell említeni, hogy a német színház balettjét [?]² „a Budán bemutatkozó első magyar színtársulat is műsorára tűzi”. A Német Színház pedig magyar tárgyú balettet vesz fel műsorába. Noha az ország nyugati részében az akkori idők legjelesebb táncalkotói jelentek meg, a bemutatott művek (például Noverre: *Ámor és Psyché*, *Horatiusok*) az ősbemutatót követően rövid időn belül nálunk is színpadra kerülnek (természetesen idegen aktorokkal, hiszen még nincs hazai balettképzés), hatásuk nem számottevő. Ugyanekkor egy új jelenségnek is tanúi lehetünk, a fiatal „értelmiség” követelni kezdi a magyar táncokat a táncos vigalmakon, s dicséri a „nemzeti táncokban megmutatkozó magyar karaktert, virtust”. Gondoljunk csak Csokonai *Dorottyá, vagyis a dámák diadalma a fárságon* című művére vagy Berzsenyi költészetére. A XVIII. század végére kialakuló magyar verbunkos

² KAÁN Zsuzsa: *Színpadi tánc az Operaház megnyitásáig = A színpadi tánc története Magyarországon*. Szerk. DIENES Gedeon – FUCHS Livia, Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1989, 25.

zenei világa lesz ihletője a hazai színpadi tánc kezdeményezéseinek, de megihleti a műköltészetet is. (Az európai zeneművészet már korábban is felhasználja az „ungaresca dallamokat”, s a verbunkos muzsika a korszak legjelesebb komponistáinak műveiben is gyakran helyet kap.) Verseghy Ferenc verbunkos dallamot ír Ányos Pál *A megaggott világ-fiának emlékezete* című verséhez (1780)³, Kossovitz József *Lassú magyarja* pedig Csokonai talán legismertebb költeményének, *A reményheznek* lesz az énekes verziója (1794).⁴

Az ország egyik nagyura, a keszthelyi Festetics gróf a birtokán alapított mezőgazdasági iskolában *Helikon* címmel szabadtéri előadásokat szervez, de itt paraszti táncokat mutattat be a hallgatókkal. 12 főre szerkesztett juhásztáncot járnak dudakísérettel. Úgy vélem, hogy a szerkesztés a színpadi tánc gyakorlatában jártas táncrendező személyt igényelhetett. Maga az előadói létszám a barokk szimmetriát tükrözi.⁵

Amíg Európa nyugati részében egyre szaporodnak az uralkodói-fejedelmi udvarok mellett a városi-polgári színházakban állandó, az akadémikus balett szabályai szerint képzett táncársulattal rendelkező teátrumok, addig hazánkban csak vándorszíntársulatokkal találkozunk. A hazai professzionálisan képzett táncosok megjelenése még várat magára. A vándorló társulatoknál jó mozgású színészek felvonásközi „magánytáncai” képviselik a mozdulat művészetét. Még rosszabb esetben a már Mária Terézia uralkodása alatt a császárvárosból száműzött másodosztályú arlekinád trüppök népszórakoztató csoportjai imitálják a színpadi táncművészetet. Sajátos jelenségnek vagyunk tanúi, hiszen a formálódó színművészet-operajátszás programjában Shakespeare-művek, jeles „kortárs” szerzők operái kerülnek bemutatásra, az előadóművészek képzéséről nincs pontos tudomásunk. Feltehető, hogy táncmeszterek munkálkodnak a társulásoknál, de a képzés jobbára az egyéni tehetségen és a színházi gyakorlaton múlik.

1821-ben alakul meg Kolozsvárott a Nemzeti Színház, amelynek operaelőadásai-ban a kórus mozgatásai bizonyos táncosságot is igényeltek (*A bűvös vadász*, *A sevillei borbély*, *Don Juan*, *Titus kegyelme*), így egyenes út vezette az aktorokat a stilizált-szabályozott mozgásformák elsajátítása felé. A reformkor szellemisége, a pallérozott közönség gyarodása teszi lehetővé, hogy immáron Pesten is megalakulhat egy önálló színházi társulat, a Magyar Játékszín Fáy András és Döbrentei Gábor vezetésével.

Az 1833-ban megalakult Magyar Játékszínben találkozunk a magyar táncos-koreográfussal, Szöllősy Szabó Lajossal, aki színészi munkája mellett a táncmester feladatát látta el. Képzettségéről nincs biztos forrásunk, de jellemző – a korra is –, hogy ebben az időben többnyire a verbunkos muzsika népszerűsége okán is a férfi előadóművészek közül nem egy – mint például a Petőfi-versben is megörökített – Megyeri Károly szóló verbunkjáról is híres volt.

³ SZABOLCSI Bence: *A magyar zenetörténet kézikönyve*. Budapest, Zeneműkiadó, 1979, 207.

⁴ Uo., 208.

⁵ PESOVÁR Ernő: *A magyar tánc történet évszázadai*. Budapest, Hagyományok Háza, 2003, 21. kép.

Meg kell jegyeznünk, hogy a színész-táncosok a színpadi feladatok mellett és azokkal egy időben az első hazai „társastáncmesterek” is voltak. Szöllősy Szabó Lajos alkotta meg első báli táncunkat, a *Körmagyart* Rózsavölgyi Márk muzsikájára. Ez a tánc az évtizedekkel korábban megfogalmazott igényeknek kívánt megfelelni, azaz a korlátozott, szabályozott (koreografált) nemzeti társastáncot jelenti 1842-ben.⁶

Szöllősy munkásságához kapcsolódva kitérőt kell tennünk. *Körmagyarjának* megkomponálása a nemzeti társastánc iránti igény kielégítésére született, de a koreográfia – bár a quadrille sémáját követi – bonyolultnak bizonyul az úri közönség számára. A különböző táncosok, inkább oktatóknak, mint mestereknek nevezhető betanítók révén szimplifikálódott a tánc, s vált a még ma is fellelhető polgári magyar csárdássá, illetve a napjainkban is divatos szalagavató diákbálok nyitótáncában imitált nemzeti társastáncná.

Igen korán, már a Játékszín megalakulásának évében felmerül a terv egy nemzeti táncjáték megalkotására, de mivel nincs elég képzett táncos, Bécsből kívánnak táncosnőket szerződtetni. A terv a következő évben realizálódott Wirdisch Katalin, Mayer Antónia és Mayer Karolina alkalmazásával. (A hölgyek német polgárok, de a kor szokása szerint a hazai sajtó és közbeszéd a magyar hagyományok szerint írja nevüket, sőt a keresztnéveket is fordítják.) Az alakulás évében már ott találjuk a társulatnál Farkas Józsefet, aki – nem tudjuk pontosan, hogy kitől sajátította el Párizsban a spicctechnikát, de – már korábban is híres volt előadói stílusáról. Feltehető, hogy a klasszikus balettből leste el az en dehors lábvezetést és a lefeszített lábfőtartást, valamint csizmájának kialakítása is elősegíthette a spicctánc illúzióját. Spicce talán emlékeztetett az úgynevezett grúz spiccre. Nem tudhatjuk biztosan, mindenesetre a Theaterzeitung 1932. évi mellékletében talált ábrázolás alapján ez feltételezhető.⁷ 1829-ben a kassai társulatnál készült első koreográfiája, *A véletlen vőlegény*. Az 1834-es év jelentősége, hogy három magyar táncjáték került bemutatásra, Farkas: *A véletlen vőlegény* (véltetően átdolgozott felújítás), Szöllősy: *A haramiabanda* és *A nagyidai lakodalom*. Farkas igen hamar elhagyja a társulatot. A színházban a nagyjából azonos feladatokat (szólista, alkotó) ellátó kötelezettségek, illetve esetleges féltékenységek okozhatta a távozást. Így Szöllősy mellé egy valóban képzett balettmester kerül a német ajkú Kaczér Ferenc személyében. Őt szerződése nemcsak a táncosképzésre kötelezi, de feladata havonta egy táncjáték betanítása is. Kaczér az első név szerint is ismert balettmester, aki a Hét választófejedelemhez címzett vendégfogadóban minden délután 3 órás gyakorlatokon oktatja a 8–12 éves növendékeket. Nem tudni, hogy e gyakorlatok mely stílust képviselik, a francia hagyományokhoz, avagy az olasz iskolához kötődnek. Azt mindenesetre ismerjük a korabeli dokumentumokból, hogy az egyre inkább terjedő, illetve igényelt nemzeti jellegű „karaktértáncok” és az akkori divattáncok (báli táncok) tanítása is feladatai között szerepelt.

Farkas József a Játékszíntől való távozása után Bihari János bandájával az első táncosunkként vendégszereplésre utazott, mégpedig a balett akkori központjaiba:

⁶ KAPOSI Edit: Szöllősy Szabó Lajos élete és munkássága = *Táncstudományi Tanulmányok*, 1978, 145–187.

⁷ *A magyar balett történetéből*. Szerk. VÁLYI Rózsi, Budapest, Művelt Nép, 1956, 1. kép.

Bécsbe, Párizsba, Milánóba. E városokban elismerést aratott a mondhatni „egzotikumnak is számító” magyar szőlóival, amelyeket nemzeti viseletben, úgynevezett atillában, oldalán karddal táncolt.

A korabeli sajtó így ír: „Bécsben most egyedülest (solt) is [táncolt] zajgó tapssal. Farkas úr nemzeti magyar köntösben az elhírült pesti szabó mester Kostyál Ádám készítette Zrínyi dolmányban s kard-övedzve lépett fel, leoldván ezt, Bihary szívreható hangzatihoz illesztgeté bokáit s fejtegeté a magyar tánc bájoló tulajdon kecséit, személyes ügyességének a könnyű lejtés s deli tartás voltak leginkább sajátí, elmaradtak nála a szörnyű s fárasztó groteszk szöckelések, melyek egyébiránt másféle művészek táncaikban szüksége tulajdonképpen veritékezve mutatkoznak. Farkas úr táncában minden hajlat s mozdulat nemes, és igazán nemzeti volt”.⁸ Az írásból arra következtetünk, hogy előadásmódja a romantika heroizmusát közvetíthette. Magyar szőlói egyaránt megfelelték a noverre-i és a Salvatore Vigano képviselte esztétikai követelményeknek. (Zárójelben kell megjegyeznünk, hogy Vigano volt az a személy, aki először táncolt verbunkost a külföldi színpadokon.) Ám arra is következtetünk, hogy a hazai közönség nemigen értette az akadémikus balett mozgás- és formavilágát, s csak igen keveseknek adatott meg az a lehetőség, hogy a korszak európai színpadi tánc világának értékes műveivel-művelőivel találkozhasanak, s fel- és megismerjék annak esztétikáját.

B. Egey Klára és H. Major Rita a romantika tánc történetét vizsgáló tanulmányában egyaránt feltünteti a Játékszín és a későbbi Nemzeti Színház-i társulattal bemutatott táncjátékokat, valamint hazai és külföldi alkotók műveit.⁹ Meglepő, hogy a Játékszín működése idején, 1837-ig 15 kompozíció került bemutatásra. Az értékrend meglehetősen vegyes és jobbra 1–2 előadást értek meg a darabok, de Farkas és Szöllősy Szabó révén magyar alkotók is jelen vannak a programban. Kaczér Ferenc külföldi – elsősorban bécsi – koreográfusok műveinek betanítására is vállalkozik (esetleg saját átdolgozásában), így már a nemzetközi „irodalommal” is találkozik a hazai közönség. (E bemutatók is indokolják az idegen táncosok szerződtetését.) Ez a tény azért fontos, mert a hazai táncművészek stílusának alakításában igen nagy szerepet játszik az „iskola”, a „táncnyelv”.

1837 augusztusában megnyílt a Pesti Magyar Színház (a Játékszín utóda). Feltörik az igény, hogy francia táncmestert szerződtessen a direktórium. Erre nem került sor, de a Német Színházról átszerződött Kolosánszky János lett a balettmester. Munkálkodására már azért is szükség volt, mert a teátrum repertoárjában műsorra kerülő operai balettbetétek táncos személyzetet is igényeltek. Így az ő feladata volt a betétek, illetve a divertissement-ok megalkotása. A korábban a színházról megvált Kaczér táncosként tért vissza, és mellettük még Szöllősy is regnált a színházban. A közönség és a színház vezetése felismerte, hogy a művészi munka színvonalameglésének elengedhetetlen feltétele a professzionális képzés megindítása, mégpedig

⁸ *Társalkodó*, 1832. március 11. SÁROSI Bálint közreadása: *A cigányzenekar múltja 1776–1903* (Az egykorú sajtó tükrében). Budapest, Nap Kiadó, 2004, 51.

⁹ H. MAJOR Rita: *Romantika és nemzeti tánc történet (1833–1848) = Tánc tudományi Tanulmányok*, 1986–1987, 25–45.

francia mester vezetésével. Kolosánszky 6 esztendő képzést tervezett gyermekek részére, s elképzelése szerint pár esztendő alapképzés után a növendékek részesei lettek volna az előadások kisebb táncos feladatainak abszolválásában is. A színészmozgások korrekcióját is felvállalta. Tervezte a képzett művész, színházi gyakorlattal rendelkező mester professzionális szemléletét tükrözi, s végre megvalósulni látszik a hazai színpadi táncművészet színvonalának emelése is. Ő nevelte jeles táncosá Sály Fannit és Tóth Samut. Kolosánszky két periódusban, 1837–1839-ben és 1843–1847-ben volt a színház balettmestere. A köztes időszakban Hasenhut Leonard vezette a balett-társulatot. Működésük alatt vegyes értékű pantomimikus táncjátékok, arlekinádok szerepeltek a programban. A német származású mesterek többségében a bécsi színházak műsorában helyet kapott műveket adaptálták hazai színpadra szervezett körülmények közé. Meg kell jegyezni, hogy e darabokban gyakori a „nemzeti” táncok megjelenése. A baj csak az, hogy szinte a darab témájától független e betétek szerepeltetése. Ékes példája e funkciótlanságnak Alexander (keresztneve ismeretlen) *Gyarmati életképek* című kompozíciója, amelyben „magyar négyes” is szerepel. A feltehetően sok értéketlen fércmű mellett jeles, a romantikus balett esztétikáját és táncpedagógiáját meghatározó koreográfus munkájában nemzetközi tekintélyű táncművész is megjelent a Nemzeti Színházban (Jules Perrot: *A nympa és a lepke; Ondine, a habléány*). Perrot előbbi művét Federico Campilli állította színpadra.

Campilli működését egyebek mellett azért kell jelentősnek tartanunk, mert Nemzeti Színház-i munkálkodásának különböző periódusaiban, 1847-től jelentős művészeket hívott hazánkba, s így a hazai közönség is megismerhette korának művészi eredményeit. Noha többek között Lucile Grahn révén is valódi nagyságok érkeznek hozzánk, a hazai közönség nem értékeli a balett technikai virtuozitását. A romantikus balettek sokszor nem megfelelően, illetve egyenetlenül képzett (vagy épp képzetlen) táncos személyzettel és scenírozásban, sokszor bizony Campilli-féle „átdolgozásban” kerülnek a közönség elé. Önálló alkotónak nem nevezhetjük. Még az 1850-es évek sem hozzák meg a klasszikus balett elfogadását. Még egy olyan kiváló személyiség is maliciózan vélekedik a műfajról, mint Jókai Mór, ahogyan ezt Vályi Rózsi idézi a *Nemzeti táncagyományaink sorsa a színpadon, a balett az abszolutizmus és a kiegyezés korában* című tanulmányában.¹⁰

Federico Campilli negyvenesztendő magyarországi működése során az alábbi kompozíciókat készítette el a Nemzeti Színház társulatánál (1. táblázat). A művek nem egy esetben átdolgozások, amelyet *átd.* rövidítéssel jelzünk a felsorolásban. Legelső munkáit vendégként állítja színpadra, ezt *v.* jelzettel közöljük.

A felsorolásból kitűnik, hogy a balettmester-koreográfus ugyan igyekezett a kor szak nevezetes műveit hazai viszonyok között adaptálni, s ha végigtekintjük a teljes műsorrendet, kiderül az is, hogy Taglioni és Saint-Léon eredeti kompozíciói is helyet kaptak a színpadon. Lucile Grahn is szerepelt, mint koreográfus, de a neves művészek munkája sem tudott olyan hatást elérni, amely a nagyközönség széles körében is maradandó nyomot hagyott volna, s nem alakult ki egy igazán balettet

¹⁰ A magyar balett történetéből. Szerk. VÁLYI RÓZSI, Budapest, Művelt Nép, 1956, 106.

1. táblázat

1847	A nympa és a lepke (v.)	1858	Sylphide (átd.)
1847	A halász és arája (v.)	1858	A furfangos szobalány
1847	Paquita (átd.)	1861	A szerelmes ördög (felúj.)
1849	A jós	1863	Farsangi kalandok (átd.)
1851	Paquita (felúj.)	1877	Peregrina (Don Carlos-balettbetét)
1851	A szerelmes ördög	1877	Coppelia, az üvegszemű hölgy
1855	Gizella (átd.)	1878	Sylvia, Diana nymphája
1855	A szerelmes ördög (felúj.)	1879	Gizella (felúj.)
1856	A jós (felúj.)	1880	Rococo
1856	Esmeralda	1881	A kísértés
1856	Négy évszak (Szicíliai vecsernye balettbetét)	1881	Naila, a forrás tündére
1857	A szerelmes ördög (felúj.)	1882	Satanella (átd.)
1857	Katalin, a rablóvezérnő	1883	Renaissance
1858	Robert és Bertran		

kedvelő közönség a művek hatására. Feltételezzük, hogy Campilli magyarországi működése legsikeresebb darabjának a *Coppéliát* kell tekintenünk, mert e műben látta meg a közönség azt a táncvilágot, amelyet kedvelt és szeretett, nevezetesen a verbunkost – még ha stilizáltan is – és az oly kedvelt lengyel koloritot a karaktertáncok révén.

Campilli javára kell írunk, hogy az ő révén került a színházhoz a Dániából hazatért Kilányi házaspár, akik nemcsak táncosként, hanem táncalkotóként is jeleskedtek, s valójában őket kell tekintenünk a nemzeti balett megteremtőinek. Az 1848-ban koreografált *Csata Fehértemplomnál* verbunkos stílusú muzsikája, táncmatériája, a táncosok érzelmi állapotát kifejező előadásmódjával is egyaránt reagált az adott történelmi helyzetre. A közönség – úgy vélem – aktualitása révén is ezt fogadta el igazán színpadi táncalkotásnak, nota bene balettnek.

Perrot és Arthur Saint-Léon révén a francia balettművészet eredményei, technikája, a koreográfiai szemlélet értékei minőségi változást eredményeztek. A ballet d'action jeles művészek előadásában ismertette meg a hazai közönséget az előadóművészi valört is igénylő színpadi jelenléttel. Saint-Léon és felesége, Fanny Cerrito technikája példaként hatott a hazai művészekre. A társulat elérkezett arra a határra, hogy a romantika egyik alpművének is tekinthető koreográfia, Perrot és Jean Coralli *Giselle*-je is színre kerülhetett 1847-ben, ugyan vendégművészekkel, Augusta Maywooddal és Pasquale Borriveral a főszerepekben. A vendégművészek megjelenése közelítette a hazai táncéletet az európai színvonalhoz, elsősorban a szólisták mun-

kájával, s e szólisták közül többen az úgynevezett „táncársaságokkal” is járták Európa királyi udvarait és színházait. A Kilányi házaspár, Veszter Sándor, Tóth Samu, Lakatos Sándor és társaik útjaik során elsősorban magyar szólóikkal, kettőseikkel és a birodalom keleti részéből származó karaktertáncaikkal, valamint az őket kísérő verbunkos zenészekkel aratták sikereiket. E turnékon már helyet kaptak a gyermekkoruktól táncosképzésben részesült utódaik is, például Szöllősy János, Piroska és Róza.

Különös jelenséggént kell értékelnünk a táncársaságok megjelenését és szerepét a magyar művészetben, illetve nemzeti kultúránk megismertetését a nemzetközi porondon. E táncársaságok megszületésében igen jelentős szerepet játszott a verbunkos muzsika és a benne rejlő több évszázados kelet-európai zenei és történeti hagyomány, valamint a cigányzenészek instrumentumain megszólaló, sajátosan magyar táncos karakter szerkezete. Ehhez társult a hazai felvilágosodás és a reformkor nemzeti öntudatra ébredésének kivételése.

Ki kell emelnünk a „táncársaságok” megjelenését és szerepét a hazai színpadi táncművészet alakulásában. Mit kell értenünk e társaságok működésén? Szervesen kapcsolódik a verbunkos zene népszerűségéhez, elterjesztésében nagy szerepet játszó cigányzenekarok működéséhez. E zenekarok kuriozitásukkal, a muzsikások virtuozitásával keltették fel az európai közönség érdeklődését, s az igényes szórakoztatás mellett a hozzájuk társult „tánczos” színészek, akik már rendelkeztek igényesebb táncos képzettséggel is, sikerrel vállalkoztak európai turnékra. Kik voltak ezek a jeles táncosok? Farkas József személyével a korábbiakban már foglalkoztunk, de megjelenik Veszter Sándor, Fitos Sándor, Tóth Soma, valamint Kilányi Lajos és felesége. A Kilányi házaspár a francia Combé mester tanítványai, a pesti Német Színházról csatlakozott Veszter társaságához.

Veszter Sándor Kaczérhoz hasonlóan – ő is idegen ajkú, csak felnőtt korára tanult meg magyarul – 1839-ben Bécsben és Párizsban vendégszerepel (56 alkalommal lép fel) verbunktáncaival a Bihari zenekarral. Hazatérése után a Nemzeti Színházban vendégként áll a közönség elé. 1843-tól csatlakozik hozzá a Kilányi házaspár és Fitos Sándor is. Műsorukat bemutatják a Nemzeti Színházban, s a programjukból érezhető, hogy produkciójukban már fellelhető a később oly nagy népszerűségre szert tevő és külön hazai műfajként értékelendő népszínmű iránti hajlandóság. („Fóti dal” melódiája után friss magyar nótával Egressytől. 2. Népnóták. 3. Magyar kedv Dobozytól... 5. „Cserebogár” frissel, népdalokból szerkesztette Kojanitz...) ¹¹ A hazai bemutatkozás után hosszú külföldi turné következik, amelynek során Londonba is eljutnak. A Veszter-féle társulat programjában jobbára „karaktertáncok”, krakovjak, kozák kettős, magyar nemesi tánc, csárdás, sváb tánc is szerepelnek. A siker mellett azonban megjelenik a kritika hangja, az ítések arra figyelmeztetnek, hogy ne az idegen táncokat propagálják, hanem népszerűsítsék a magyar táncokat. A Veszter vezette táncársaság a Nemzeti Színház-i bemutatkozást követően hosszú európai turnéján Bécstől Strasbourgig, Londonig bejárja a nagyvilágot, s szinte csak a '48-as

¹¹ B. EGEY Klára: *Színpadi táncművészetünk fejlődése a reformkorban és a szabadságharc első szakaszában* = *A magyar balett történetéből*. Szerk. VÁLYI Rózsi, Budapest, Művelt Nép, 1956, 66.

forradalom idején tér haza. A *Sobri, vagy parasztlakodalom a Bakonyban* című, Kilá-nyival közösen készített koreográfiában a magyar hangvételű népies balett megal-
 kotásával kísérleteznek, s így próbálnak eleget tenni többek között annak a közön-
 ségigénynek, amely hazafias felbuzdulásában magyar táncokat a népeletből, illetve
 a hazai történelem kínálta témákból merítve akart színpadi tánccal találkozni. Itt me-
 gint csak megjelenik az a mozzanat, amely a betyárromantikából fakadóan vezetett
 el a népszínművek színpadi világa felé.

A hazai, immáron balettképzésben is részesült táncosok jórésze tevékenyen részt
 vett a forradalom eseményeiben, így nem véletlen, hogy színházi működtetésük
 háttérbe került, s a dacos magatartás (mint például Tóth Soma szőlisztikus verbunk-
 jai) nem nyerte meg a teátrumok működtetéséért felelős adminisztráció tetszését.
 Többen táncmesterként járták az országot: tevékenységük nyomait találjuk a pa-
 raszti kultúrába is beépült kismemesi táncformákban.

Az 1840-es évek végére érett be művészete a nemzetközi hírnévre is szert tett
 Aranyváry Emíliának. Gyermektáncosként lépett fel még 1848-ban hazai színpadon.
 A pesti Német Színház francia mestere, Combé, felismerve tehetségét, lírai adottsá-
 gát franciaországi továbbképzésre küldte, némi hazai pártfogói támogatással. Pá-
 rizsban Saint-Léon növendéke, majd 1850-ben a Theatre Lyrique vezető szolista-
 ja lett. Mint a francia színház balerinája, vendégszerepelt nagy sikerrel Angliában és
 Ausztriában. A *festő álomképe*, a *La Péri*, a *La Esmeralda* és a *Giselle* főszerepei mind
 azt igazolják, hogy lírai-adagio táncosnő. Szerződése a francia színházhoz kötötte,
 amikor 1853-ban hazatért, így vendégként lépett fel a Nemzeti Színház társulatá-
 nál, 1854-ben koreografált is, mégpedig a Doppler Ferenc zenéjével készült *Toborzók*
 című kétfelvonásos balettet. A darabválasztás nem véletlen. A szabadságharc utáni
 periódusban a „magyar tánc” színpadra állítása bármilyen formában is az ellenállás
 kifejezése volt, s maga Aranyváry is külföldi tartózkodása idején találkozott a tánc-
 társaságok programjában oly gyakran előadott verbunktípusú táncokkal. Az európai
 zeneművészet jelesei ugyanebben a periódusban egyre gyakrabban idéztek magyar
 zenére emlékeztető dallamokat, vagy egyenesen magyar verbunkos melódiákat
 építettek műveikbe. A *Coppelia* balett ugyan később született, de – nincs rá írott
 adatunk – Delibes a táncosnő hatására építette kompozíciójába a magyar katonák
 verbunkját. Sajnos a táncművésznő csak rövid ideig, mindössze 1859-ig állt szer-
 ződésben a Nemzeti Színháznál, s a későbbiekben Kolozsvár, Arad, Szeged közön-
 sége láthatja olasz partnerével, főképp az *Esmeralda* címszerepében. Életútjáról
 nagyon kevés dokumentumunk van, de mivel olaszországi színházakban lép fel,
 s partnere is itáliai, feltételezzük, hogy a francia technikát ekkorra már ötvözte az
 olasz iskolával. Mivel lírai táncosnő volt, egészen biztos, hogy Blasis elevációja be-
 épült előadásmódjába.

A vendégalkotók a korszak legnevesebb művészeinek szereplései, Taglioni, Elssler
 fellépései jelentősen emelték a hazai produkciók színvonalát, elnyerték a közönség
 tetszését. Az éppen hogy kialakuló magyar balettművészet és színpadi tánc ketté-
 ágazásának is tanúi lehetünk. A Nemzeti Színház operatársulata egyre kevésbé ad
 lehetőséget a balett fejlődésére. Ebben az időben alakul ki a népszínművek műfaja,
 s a karaktertáncos színészek teátrumi feladata kezd elkülönülni. Kialakulóban van
 az alkalmazott tánc hazai stílár világa a stilizált magyar táncok formájában.

Elmondhatjuk, hogy a hazai táncélet sajátossága, nevezetesen a balett nehézkes befogadása nemcsak annak köszönhető, hogy viszonylag későn találkoztunk az európai művészeti eredményekkel, hanem az is közrejátszott, hogy ezek az eredmények a forradalom elbukása után az ausztriai közvetítéssel érkezett – többnyire a bécsi színházakban játszott romantikus művekkel – érkeztek, idegen táncosok lábán.

Pillanatkép – A Magyar Királyi Operaház megnyitása

Zárásképpen említsük meg a hazai balett-történet szempontjából jelentős eseményt, a Magyar Királyi Operaház megnyitását, emellett Campilli szerepét.

1884 fordulópont a magyar balett történetében. Megépül a Magyar Királyi Operaház, s Campilli vezetésével az addig a Nemzeti Színházban bemutatott táncművek immár az új színház repertoárprogramjába kerülnek, avagy eltűnnek a hazai teátrumi életből.

A korabeli sajtó néhány írásából idézzük, hogy milyen előzetes hírverés előzte meg a balett-társulat készülődését, hogyan ünnepelték a kor szokása szerint a „Mestert”, s hogyan láttatta a sajtó a színház balettoktatását.

„Az első próba a m. kir. operaházban tegnap d. u. 6 órakor tartatott meg Erkel Ferencz veterán zeneszerzőnk és az opera főzeneigazgatójának személyes vezetése mellett. Midőn az ősz mester a zenekarba lépett, a zenekar tagjai, kik teljes számmal gyűltek össze, és a meghívott vendégek, kik a földszinti támlásszékek legnagyobb részét betöltötték, éljenzéssel fogadták. Rövid idő múlva fölment a karnagyi állványra és Bánk bán operájának egész nyitányát vezényelte végig. [...] Az operában előforduló nagy balettbetétet is végig próbálták. Coppini Zsófia k. a.-nak, kit eddig a nemzeti-színház kis színpadán láttunk, végre alkalmá nyílt az óriási színpadon bemutatni művészetét. Itt, hol nem kell páratlan bravourja elé gátat tenni, hol kedve szerint szökdécselhet, egész más, sokkal nagyobb benyomást gyakorol művészete. A szószoros értelemben egyik színpad oldalról a másikra repült, hatalmas ugrásokban szökött ide-oda, aczél izmainak, tánczának korrektségét mi sem gátolva. Szóval elemében volt. A táncz bevégeztével a jelenlevők a művésznőt perczekig tartó tapssal jutalmazták. Az első próba a m. kir. operaházban tehát a legszebb eredménnyel végződött.”¹²

Az e szignójú zsurnaliszta e tudósításában nemcsak arról tájékoztatja a korabeli olvasót – és az utókort –, hogy milyen volt az első nyilvános főpróba rendje, hanem arról is képet kapunk, hogy mennyire volt alkalmatlan a nagyobb létszámú balettek színrevitelére a Nemzeti Színház játszótere. Feltehetően Coppini és más nagyságok grand jeté-it a szűk színpad ellehetetlenítette. A balettek stíluszisztaságát többek között tehát a játszóhely is csorbította.

„A balett ünnepe. Az operaház megnyitó ünnepét ma egy szerényebb, családias jellegű ünnepély előzte meg. A tánczszemélyzet rendezte Campilli balettmester születésnapja alkalmából. A könnyűség mosolygó művésznői a mester arczképét a táncz-

¹² Pesti Napló, 1884. szeptember 19., (e) 2.

gyakorló teremben ünnepélyesen leleplezték. Az ünnepély egészen specziális jellegű volt, nem hasonlított az e fajta ünnepek és jubileumok unalmasságához, sőt ellenkezőleg, még a reporterek is, a kiknek pedig az ilyesimből bőségesen kijut az osztályrészük, szívesen vettek volna részt, ha meghívják őket. Mert az éljenzések elhangzása, Müller Katalin kisasszony csinos üdvözlő beszéde, a mester elérékenyült válasza és az obligát könnyek elcsurgatása után kezdetét vette az általános csókolódzás, ami tekintettel az ünneplők számára, igen sokáig tartott, nagy bosszuságára az opera-énekeseknek, akik nem vehettek abban részt. Müller Katalin kisasszony beszédében elmondta, hogy a táncgyakorló-termet mindazok arczképével fogják díszíteni, kik a művészetben kiválóak voltak. Mi – úgymond – a te alázatos tanítványaid nem akartuk, hogy e teremben bárki is megelőzze azt, kinek a magyar táncművészet legtöbbet köszön, ami kedves mesterünket. Elkészítettük tehát arczképedet és elhelyeztük itt e terem legszebb és örök díszéül. Az elérékenyült mester könnyzápor és csóközön közt kérte tanítványait, hogy maradjanak szorgalmasak tovább is, hogy meg ne szűnjék az egész világban keringő hír, mely szerint a budapesti balettszemélyzetnek nincs párja. Aztán külön megdicsérte Müller kisasszony nagy tehetségét és fáradhatatlan szorgalmát, mely – mint mondá – példaként ragyoghat kartársai előtt. Mikor a könnyek felszáradtak, hozzáfogtak a nehéz munkához, hogy annál könnyebben mutathassák be művészetüket.”¹³

Tanulságos elolvasni a Vasárnapi Ujság 1884. szeptemberi, 39–40. számát. A nagy szenzáció az Operaház megnyitása, s a tudósítók kívül-belül bejárják a színházat. Számunkra érdekes olvasmány Az új opera leendő balerinái címet kapott írás. A jó szándékú laikus zszurnaliszta szinte filmszerűen pergeti le szemünk előtt egy korabeli balettgyakorlat képeit, s a „fotográfiával” egy időben szociológiai képet is kapunk Terpszikhore szolgálólányairól.

„Az új opera leendő balerinái

Nagy négyszögletes szoba, felülről világítva. Egy része árnyékban van, a másik világos, s ez az ellentét groteszk látványra nyújt alkalmat, a mint a félhomályból kiemelkedik néha egy-egy fehér alak s megcsillan a napsugárban.

Butorzat majd semmi. Egy nagy porcellánkályha a szögletben, két székek, egyik a tanárnő, másik Rosenzweig úr, a főhegedűs számára, egy diván a mamáknak: ez minden.

Dél van. Az öltöző-szoba, hol a kicsinyek levetették magokról fölösleges öltözeteket, zajjal nyílik meg s huszonöt-harmincz lányka fedetlen nyakkal és karokkal, foszlányos rövid szoknyában rohan be. Vannak köztük egész kicsinyek, alig hét, nyolcz évesek, középkorúak, a tizenkét év körül és egészen felnőttek, kiket már nemsokára a solo-tánczosnők között fogunk látni.

Általában mind nagyon halványak és soványok, beteges kinézéssel, de nagy, élénk, ragyogó és bátor szemekkel. Mögöttük a mamák, a hagyományos kötéssel kezeikben, néha egy gyöngéd tekintetet is vetve magzataikra.

Ah ezek a színésznő mamák! Mintha valami egészen különös lények volnának, külön gyöngékkal, külön erényekkel. A kik nélkülözéssel rakják félre megtakarított filléreiket,

¹³ Pesti Napló, 1884. szeptember 27., (r) 2.

hogy aztán a »Csók«, az »Ember tragédiája«, és a »Faust« diszkiadásait vegyék meg rajtok 15 éves felnőtt leányaik számára, kik Sarah Bernhardnak képzelik magokat, s kiket nem hagy aludni a nagy tragika dicsősége.

És a míg ott hánykolódnak szűk ágyacskáikon, ez az áldott, szegény, szeretettől, becsúgytól, elfogult mama, tűtől ránczos ujjáival ócska tűll-darabokat faldoz egybe, felcizcomázva a 27-kros bazárok minden olcsó encsen-bencseivel, csakhogy a kicsike jól nézzen ki a vizsgán vagy az előadáson s Szigeti bácsi, vagy Várady tanár ur ne tehessen kifogást öltözéke ellen. Aztán együtt tanulják be a szerepet, a mamáé a vég-szó, mire aztán olyan tragikus pathoszszaal kezd rá a leendő Rachel, minden szót jól megpatogatva.

»Minden bánatnak van oltogató könnye« stb.

Hanem mi ezuttal a balletről akarunk beszélni.

A lecke a korláton való gyakorlatokkal kezdődik. A terem négy falán két támasztó korlát vonul végig. Az alsó a karok, a felső a lábak támasztékául szolgál. A lányok felállva, hátravetik fejüket, s meghajtott csipővel, szétbontott hajjal, ütemre emelgetik lábukat, majd a jobbláb verődik a balhoz, majd meg a bal a jobbhoz. E közben egyre hangzik a vezényszó:

- Előbb a sarkokkal!
- Összebb a lábujjhegyeket!
- Vállat leereszteni!
- Könyök szabadon.

Egy adott jelle aztán minden tanítvány, jobbkezével az alsó korláthoz fogózkodva, ballábát a felső korlátiig emeli föl.

A mutatóvány nehéz és fáradságos, de csakhamar más váltja fel.

Uj pose. A balkéz könnyeden fölfogja a szoknyát, a jobbkezé a korláthoz fogózik, s a balláb előre nyulik.

Következnek a lábdobogások. A lányok jobb kezükkel felfogják köntöseik szélét, balkezükkel a korláthoz támaszkodnak s jobb lábujjhegyeikkel szakadatlanul a földre toppantgatnak.

És mind e nehéz gimnasztikai mutatóványokhoz folytonosan mosolyogniok kell. Ez határozott elv, melyet nem követni ép oly hiba, mint nem szabatos mozdulatokat tenni. Mire is való volna egy oly tánczosnő, a ki nem mosolyog?

A lecke első része be van fejezve, pihenés kezdődik, mely alatt a lányok csevegve oszlanak szét, karonfogva járnak fel s alá, toilettejeiket hozzák rendbe, vagy mamáik felé sietnek, kik biztató szavakat intéznek hozzájuk.

E szünetközökben teheti a figyelmes szemlélő a legérdekesebb észleleteket a kipirult arczu, kigyult szemű leendő prima ballerinák közt. Emebből több néz ki, ikrái gömbölydedebbek, taglejtései kecsesebbek, amaz ügyetlenebb és hanyagabb. Az igaz, hogy e lányok már itt elkezdik nem tartani meg azt, a mit ígérnek. Lehet, hogy éppen az a kitől legtöbbet várnánk, felcseperedve az első báróért vagy herczegért oda hagyja a színpalak világát.

De nézzük tovább a leckét, a padlót közben felöntözték, Rosenzweig hegedűjének hangja újra fölzeng s kezdődik a lecke második része, az adagio. A tanítványok ötenként három sorba állnak, a karok fölemelkednek, meghajolnak a fej fölött, kereszte-

zódnek a mellen, s leereszkednek a könnyű mousseline-szoknyákra. Ez az együttes gyakorlat, az összetett lépésekkel.

Miután több-kevesebb sikerrel így forognak, pirouetteznek, fölemelkednek és vissza-esnek lábujjaik hegyén, utoljára kettős csoportokká alakulnak. A tánczmesterné ujjával rajzolja le növendékei előtt a kívánt lépéseket, ezek figyelve lesik mozdulatát s midőn megértették, kiállanak a terem közepére és utána csinálják. Ez a legmulatságosabb része a lecczkének, de csak azért, hogy utána újra megkezdődjék a korlát-gyakorlat, mely olyan, mint zongorajátékosnál a skála: kezdete és vége minden gyakorlatnak. Ez rekeszti be a tánclecczkét is, utána még csak egy kecses meghajlás következik jobbra és balra s azzal mindenki eloszlik, a terem kiürül, a lányok nevetgélve térnek lakásaikra, mamáik garde-des damesága mellett, ki, ki a Ferencz-, József- és Terézváros legtávolabbi részeibe. Ki tudja, hányan vannak köztük, kiket a sors fényes jövőre szemelt ki, kikből, mint Ellsler Terézből, királyi hercegnő lehet még, de hány lesz olyan is a ki a trón lépcsőiről álmodva, utoljára is mint elhízott jegyszédőné fejezi be ábrándjai szövedékét, pléh-czinkusokat zörögtetve és ködtől ázott bundákat akasztgatva szekrénybe, fogasokra?” (Várnai B. Sándor)¹⁴

Felhasznált irodalom

- A magyar balett történetéből. Szerk. VÁLYI Rózsi, Budapest, Művelt Nép, 1956.
- *Antológia a hazai táncirodalomból 1884–1914.* Szerk. KAPOSI Edit – KÖVÁGÓ Zsuzsa, Budapest, Magyar Táncművészek Szövetsége, 1987.
- APOR Péter: *Metamorphosis Transylvaniae.* Bukarest, Kriterion, é.n.
- B. EGEY Klára: *Tánc és pantomim iskoladrámáinkban = Tánc tudományi Tanulmányok,* 1959–60.
- B. EGEY Klára: *Színpadai táncművészetünk fejlődése a reformkorban és a szabadságharc első szakaszában = A magyar balett történetéből.* Szerk. VÁLYI Rózsi, Budapest, Művelt Nép, 1956.
- H. MAJOR Rita: *Romantika és nemzeti tánc történet (1833–1848) = Tánc tudományi Tanulmányok,* 1986–87, 25–45.
- KAPOSI Edit: *Szöllősy Szabó Lajos élete és munkássága = Tánc tudományi Tanulmányok,* 1978, 145–187.
- *Társalkodó,* 1832. 03. 11.
- KAÁN Zsuzsa: *Színpadai tánc az Operaház megnyitásáig = A színpadai tánc története Magyarországon.* Szerk. DIENES Gedeon – FUCHS Livia, Budapest, Műsák Közművelődési Kiadó, 1989, 25.
- PESOVÁR Ernő: *A magyar tánc történet évszázadai.* Budapest, Hagyományok Háza, 2003.
- *Pesti Napló,* 1884. szeptember 19., (e) 2.
- *Pesti Napló,* 1884. szeptember 27., (r) 2. p./2.
- SÁROSI Bálint közreadása: *A cigányzenekar múltja 1776–1903 (Az egykorú sajtó tükrében).* Budapest, Nap Kiadó, 2004.
- SZABOLCSI Bence: *A magyar zene történet kézikönyve.* Budapest, Zeneműkiadó, 1979.

¹⁴ *Antológia a hazai táncirodalomból 1884–1914.* Budapest, Magyar Táncművészek Szövetsége, 1987, 5., 14–15.

Campilli Frigyes balettmester és koreográfus

Balettkutatásról és balettművészetről

Campilli örögyén

Pónyai Györgyi

Campilli Frigyes, a művész és vezető szerepe a korai balettrepertoár kialakításában, a balettkar fejlesztésében

Campilli Frigyes szerződtetése és első évei a Nemzeti Színházban (1847–1852)

A korai magyar balett-történet szempontjából jelentős személyiségek közül elsőként Campilli Frigyes életútját rajzoljuk meg, művészi hatásának, életművének összefoglaló értékelését adjuk. A Pesti Magyar Színház/Nemzeti Színház 1837-es megnyitásától Campilli érkezéséig a balettművészet nagyon kezdetleges módon volt jelen a magyarországi színházi életben.

Az 1840-es évek elején a Nemzeti Színházban jellemzően különféle társas- és karkertáncok, divatos arlekinádák és változó témájú némajátékok jelentették a táncműsort. A produkciók színvonala azonban igen ingadozó volt, amely összefüggött azzal is, hogy a táncmesterek személye gyakran változott. Az „eszményi” balett terén, megfelelően képzett hazai táncosok hiányában, külföldről meghívott művészek fellépései és az általuk bemutatott rövidebb-hosszabb alkotások vagy táncgyűlegek képviselték a minőséget. Az európai és nemzetközi balettelet egyik nagy központja ekkoriban a bécsi Kärntnerthor Theater volt, ahol sok kiemelkedő koreográfus és táncművész dolgozott, és a kor szinte minden jelentős balettjét játszották. Hosszabb balett bemutatására a Nemzetiben 1847-ig csak úgy nyílt lehetőség, ha külföldi vendégművészek léptek fel. Így érkeztek hozzánk 1840-ben Mannheimből a Beauval testvérek, 1844-ben a bécsi Fanny Elssler, 1846-ban Paulus Mari, illetve Fanny Cerrito és Arthur Saint-Léon, 1847-ben pedig Leopoldina Brussi, valamint az amerikai balerina, Augusta Maywood és partnere, Pasquale Borri. Fellépéseik során a színház tánckarának tagjai és a növendékek statisztáltak mellettük, akiknek a képzettsége jóval elmaradt a vendégektől és ez a színvonalkülönbség igen szembeűnő volt. Ezért 1846-ban Bécsből hívtak táncosnőket: Idali Laura első táncosnőnek; Koch Antónia és Koch Leopoldina, Pirok Karolina és Valitzky Anna kartáncosi feladatokra szerződött a színházhoz. Ezzel lehetővé vált, hogy a tánckar, jobban igazodva a vendégek igényeihez, megfelelő kiegészítő szerepet kapjon a külföldi művészek által színre vitt romantikus balettekben, vagy esetleg egyszerűbb koreográfiákat önállóan bemutathasson.¹

Az elsőrangú produkciókkal Pestre érkező, körülrajongott balettsztárok turnéinak hatására a kritika és a nézők számára is kezdett egyértelművé válni, hogy megfelelő színvonalon előadva a balett is művészi élményt nyújt. A nagy érdeklődést

¹ B. EGEY Klára: *Színpadai táncművészetünk fejlődése a reformkorban és a szabadságharc első szakaszában* = *A magyar balett történetéből*. Szerk. VÁLYI Rózsi, Budapest, Művelt Nép, 1956, 48–62. MAJOR Rita: *Romantika és nemzeti tánc történet (1833–1848)* = *Tánc tudomány Tanulmányok 1986–1987*. Szerk. FUCHS Livia, PESOVÁR Ernő, Budapest, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1987, 34–45. PÓNYAI Györgyi: *A klasszikus balettművészet magyarországi történetéből. 1. rész*. Budapest, Magyar Táncművészeti Főiskola, 2004, 26–32.

kiváló vendégprodukciók Pesten általános sajtó- és beszédtemává tették a színpadi táncot és annak hazai visszásságait. A külföldi művészek eredeti Perrot- vagy Saint-Léon-koreográfiákat és romantikus karaktertáncokat hoztak, amelyeket kiváló technikai tudással és művészi átéléssel adtak elő. Tapasztalt nagy sikerük és nem utolsósorban a generált bevétel is bizonyította, hogy megéri igényes táncos produkciókat bemutatni a Nemzeti színpadán. Előadásaiuk tükrében 1846-ban, Fanny Cerrito és Saint-Léon vendégszereplése után már nagyon sok kritika érte a Nemzeti táncszemélyzetét. A helyzet javítására 1847 áprilisában Campilli Frigyes, az olasz származású, addig Bécsben működő táncost nevezték ki a részleg élére, valamint még ebben az évben új táncosnőket (Erhardt-Kurz Antóniát és Riza Terézt) is szerződtettek.²

Campilli Frigyes (Frederico, Federico Campilli; 1820. október 7., Bécs – 1889. október 3., Bécs) művészcsaládból származó, Milánóban tanult, akadémiai végzett olasz balett-táncos volt. Antonio Guerra volt a mestere, 1835 és 1847 között volt a bécsi Kärntnerthor Theater tagja, ottani működése után, húszas éveit végén szerződött a Nemzetibe. A korábbi vendégeknek köszönhetően az „eszményi balett” ekkor már nem volt ismeretlen a pesti közönség előtt, de olyan nagy volt a különbség a külföldi és a hazai produkciók között, hogy komolyabb művek hazai erőkkal történő bemutatásához, szólisták kiállításához Campillinek nagy létszámon és az alapoktól kellett volna kezdenie az oktatást.³

Az új balettmester tanulmányai révén az olasz akadémikus iskolát képviselte. Mint táncosnak, karrierje szempontjából szüksége is volt az elsőrangú milánói képzésre, hiszen másképp a híres Kärntnerthor Theaterbe valószínűleg fel sem vették volna. Campilli képzettsége, ismeretségei és addigi tapasztalatai révén (az egyébként kiváló) bécsi színvonal elérését vagy legalábbis ahhoz való igazodást tarthatta a legfontosabbnak, és vélhetően – mivel a meghívott balettvendégek is rendre Bécsből érkeztek – a Nemzetiben is ezt várták el tőle. Mivel ezekben az években a táncműsor minőségének minél gyorsabb javítása érdekében külföldi sztárok meghívásával át tudták hidalni a szólistahiányt, a hazai növendékek és táncosok tanítása, továbbképzése háttérbe szorult és nem is tűnt sürgetőnek. Aranyváry Emília, az első magyar prímabalerina ugyan táncolt néhány évet a Nemzetiben, de ezután ő is távozott, mert hosszabb távon nem nyílt lehetősége képességeinek megfelelő balettekben fellépni.⁴

Működésének első időszakában a fiatal Campilli igen ambiciózusnak mutatkozott és viszonylag sokat koreografált. Ezt a sajtó a korábbi évek táncmestereinek változatosan alacsony színvonalú próbálkozásaihoz képest üdvözölte, és a fejlődés jelének tekintette: „Campilli úr, új balettmesterünk mindenestre ügyesb Kolosánszky úrnál”.⁵

² B. EGEY Klára: *Színpadi táncművészetünk fejlődése a reformkorban és a szabadságharc első szakaszában = A magyar balett történetéből*. Szerk. VÁLYI Rózsi, Budapest, Művelt Nép, 1956, 58–61. PÓNYAI: i. m. (2004), 26–32.

³ HARRANDT, Andrea: *Campilli (Campigli) Familie = Österreichisches Musiklexikon online*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_C/Campilli_Familie.xml (utolsó letöltés: 2018. 04. 19.) B. EGEY: i. m. (1956), 52–64.

⁴ PÓNYAI: i. m. (2004), 21–26.

⁵ *Honderű*, 1847, 5. évf., 25. szám, 502.

Első hazai munkái mindenekelőtt a romantikus balettszínpadokon már sikeres, jól bevált témákat variáltak. Tekintettel azonban a Nemzeti tánckarának alacsony létszámára és egyenetlen tudására, a műveket jellemzően adaptált verziókban kellett színpadra állítania, az eredetinel technikailag gyengébb kivitelben és/vagy rövidebb formában. A darabokban mint férfiszólista ő maga is hosszú évtizedekig táncolt, bár a kritikák működésének teljes idejében inkább balettmesterként és koreográfusként, mint táncosként ismerték el képességeit.

Campilli 1847 májusában a sajtóban még bécsi vendégművészként említve lépett fel Leopoldina Brussi kisasszony partnereként *A nympa és a lepke*, valamint *A halász arája* című saját koreográfiáiban. A Nemzeti színpadán addig megfordult külföldi vendégstárok produkcióinak tükrében a sajtóvisszhang elég kritikus volt: „jelentésten és szegény compositiojú táncjáték *„Lepketündér”*, mellyben saját kegytelen szökellőinken kívül, Campilli úr s Brussi k. a. a bécsi udvari színház előkelő tánczozai léptek fel. [...] mi szükségtelennek tartjuk ezen erőlködést, színpadunkon balletet is létesíteni. A ballet csak úgy ér valamit, ha csupa kitűnő tánczművészekből van összedállitva, így pedig végtelen sok pénzbe kerül [...] de czikornyás ugrádozás [...] még nem ballet” – írta az *Életképek* május 12-én.⁶

Campilli első önálló munkájaként 1847. július 10-én mutatta be a *Paquita* című balettet két felvonásban bécsi balettmestere, Antonio Guerra koreográfiája nyomán. A reakció most már összességében pozitív volt: „a legjobb és legsikerültebb előadások egyike” – értékelt a *Pesti Divatlap*. A darab csoportos füzértáncot, galoppot és spanyol néptáncot is tartalmazott, magyart viszont nem. A referens meg is jegyezte: „no de ki is kívánná az idegen Campillitől, hogy a magyar tánczból baletet tudjon csinálni”, és az is kiderült, hogy „Campilli sokkal jobban tud tanítani, rendezni, mint táncolni”. A szólótáncosnők, Kurcz Antónia, Idaly Laura és Sály Fanny azonban jó kritikát kaptak, mert „vetélkedve tüntették ki magukat, mind a némajátékban mind a tánczokban”.⁷

A fent említett, ez időben a Nemzeti színpadán ígéretes hazai tehetségként szereplő Sály Fanny (Saáry, Sári, Fanni; 1825 [?], 1828 [?], Pest – 1905) a Nemzeti tánciskolájának növendékeként már 1839-től fellépett, tehát őt még bizonyosan nem Campilli képezte. Bájos külsejének, ügyes technikájának és jó adottságainak köszönhetően már 1842-ben „az idegenszerű balett primadonnája” néven emlegették. Párizsban az Opera balettkiskolájában tanult, és a hazai sajtó figyelemmel kísérte előrehaladását. Közben 1845-ben néhány előadás erejéig visszatért vendég szerepelné a Nemzetibe, akkora sikerrel, hogy fellépései alkalmával gereblyével kellett összeszedni a színpadra dobált virágokat. Később Antonio Guerra balettmester Bécsbe vitte, ahol sikerrel debütált, és szerződést kapott a Kärtnerthor Theaterben. Guerra azonban 1846-ban meghalt, így Fannynak haza kellett térnie, tehát nem sokkal korábban csatlakozott szerződött tagként Pesten a Nemzetihez, mint Campilli. „Táncza könnyű syphszerű, a változatok alkalmával azonban igen könnyen zavarbajó,

⁶ *Életképek*, 1847. május 12.

⁷ *Pesti Divatlap*, 1847. július 15.

s átmenete egyik ábrából a másikba kissé nehézkes. [...] Szüntelen mosolyog a balettben kissé fesztelenül dobálja lábait, mintha mámoros jókedvében táncolna” – jellemezte a Pesti Divatlap⁸ 1846. július 25-én, hazatérése alkalmából.⁹

Bár a lehetőségekhez képest Sály Fanny jelentős sikereket aratott, nem kerülték el a kritikus megjegyzések sem: „Sály Fanni [...] ügykezzék mozdulatait minél kerekdedebb alakban feltüntetni, s igen kirívó mosolygását kissé mérsékelni” – tanácsolta a Pesti Divatlap referense¹⁰ Fanny Cerrito vendégjátéka idején. 1847-ben már a működését korábban szimpátiával figyelő Honderű kritikusa is keményebben fogalmazott: „Sály k. a. teljességgel nem felelt meg azon reményeknek, miket benne a lapok és a közönség helyezett – ezt most ép oly himzetlenül és nyíltan kimondjuk, mint minő őszinte pártolói valánk a Sály kisasszonyban mutatkozó tehetségnek. Sem testalakja, sem tartása nem von kívánt kifejlődést, mozdulataiban nincs kedvesség, nincs szellem [...] tournurje nélkülöz minden báj”.¹¹ Arról nincs információnk, hogy mi okozhatta a korábban pártolt Fanny kegyvesztettségét. Valószínű, hogy bár Campilli rendszeresen szerepeltette darabjaiban, itthon nem részesült megfelelő továbbképzésben, így karrierje nem léphetett túl a hazai balettviszonyok keretein.

Közben 1848-ra az együttes létszáma 23 főre emelkedett, amely túl nagy kiadást jelentett a színháznak. Így, tekintettel a tánckar aktuális színvonalára és az anyagi megfontolásokra, 1848. április 1-i hatállyal csökkentették a részleg létszámát és a társulatnak Campilli, Kurz Antónia, Sály Fanny és néhány kartáncos maradt csak a tagja. A forradalom és szabadságharc idején nem volt se balettbemutató, se vendégjáték, a magyar nemzeti táncok népszerűsége ellenben óriási volt. A Nemzetiben magyar táncokból összeállított, illetve hadi eseményeket feldolgozó táncjátékokat mutattak be. A szabadságharc bukása után viszont politikai és személyi okokból ezeket a hivatalos műsorpolitika már mellőzte.¹²

A helyzetnek megfelelően a Nemzeti Színházban bécsi mintára a balettet kezdték jobban preferálni: 1849. december 27-én már be is mutatták Campilli új, „*regényes balettjét*”, A jóst. A darab zenéjét Doppler Ferenc és Ellenbogen Adolf állították össze. Campilli koreográfiáját eszményi komoly hármas, komoly magyar nyolcas tánc, tükör-, kártya- és spanyol tánc, „eszményi” komoly kettős tánc, tót kettős, csárdás és „torztánc” füzére alkotta. A balettkettősöket Kurcz Antóniával ő maga táncolta, de a hármasokban Sály Fanny is fellépett. A fogadtatás kedvező volt, a *Hölgyfutár* december 28-án telt házas előadásról és „*jól sikerült tánczokról*” számolt be.

Az 1840-es években Campilli szerződtetése előtt a Nemzeti Színház balettéletét az európai, illetve nemzetközi hírű balettcsillagok meghívása jellemezte és jelentette. Augusta Maywood és Pasquale Borri 1847-es vendégjátéka után azonban egy ideig elmaradtak a külföldi táncosok a Nemzeti színpadáról. A szabadságharc leve-

⁸ Pesti Divatlap, 1846. július 25.

⁹ B. EGEY: i. m. (1956), 57–58. MAJOR Rita: *Tánc történet és nemzeti romantika = Magyar Színháztörténet, 1790–1873*. Szerk. KERÉNYI Ferenc, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990, 325–336.

¹⁰ Pesti Divatlap, 1846, 44. sz.

¹¹ Honderű, 1847, 5. évf., 19. sz.

¹² B. EGEY: i. m. (1956), 62–73. MAJOR: i. m. (1987), 325–336.

rése után csak 1851 júniusában köszönthettünk ismét egy Európa-szerte ismert balettsztárt, a dán Lucile Grahn-t. A táncosnő képeit városszerte árulták és a lapok tudósításokat írtak arról, hogy a virágkertészek „készülnek az ostromra”. A Nemzeti Színház közleményben tudatta, hogy megemeli a helyárat, de az érdeklődést jelzi, hogy a vendéjáték még így is telt házakkal zajlott, a színház rendre „minden zugában tömve volt”.¹³

Campilli számára a dán balettszillag vendéjátéka több szempontból is igen tanulságos lehetett. Grahn elhozott több, akkoriban a nagy balettszínpadokon játszott, ismert romantikus művet: *A festő álomképe* című Pagni-balettet, illetve a *Gizella* (*Giselle*) című romantikus balettet is, utóbbit maga rendezte és tanította be a Nemzeti táncosainak. A produkciók hatalmas sikert arattak, nem kevésbé a szintén Grahn koreográfiájában bemutatott *Peri, vagy: egy keleti álom* című egyfelvonásos, és egy eredeti Perrot-mű, a *Katarina, a bandita leánya*. A kritikák az elragadtatás hangján számoltak be az előadásokról. Felmérve a tánckar állapotát, a vendégművészről sokat foglalkozott a táncosokkal, azért is, hogy az általa betanított darabok a lehető legmagasabb színvonalon kerülhessenek bemutatásra. A sajtónak fel is tűnt a balettkar javuló teljesítménye: „*És milly ügyességre tudá buzdítani még az egész tánckart, s néma személyzetet is, [...] a leghidegebb szemlélő is kénytelen leend bevalani, hogy e nemből illy kitűnőt nem látott*” – írta a *Hölgyfutár* referense.¹⁴ Az, hogy szakszerű foglalkozás hatására a kar fejlődése már ilyen rövid idő alatt is látványos volt, valószínűsíti, hogy Campilli egyébként nem fordíthatott túl nagy energiát a társulat fejlesztésére.¹⁵

A kivételesen nagy közönség- és sajtósikert arató fellépéssorozat végeztével Campilli ismét önállóan látott munkához. Július 18-án ő is színre vitte a *Gizellát* Kurz Antónia és saját maga főszereplésével, amelynek kapcsán a sajtó ismét említi a tánckar haladását. Úgy tűnik, jó hatással voltak rá a Lucile Grahn vendégszereplése idején tapasztaltak, mert a 1851. szeptember 20-án bemutatott nagyszabású balettje, a *Szerelmes ördög* kifejezetten sikeres művének számít, 61 előadást ért meg. A nagyszabású, ötfelvonásos (!) darabot Mazilier nyomán állította színpadra, a zenét Doppler Ferenc szerkesztette. A balett „Spanyolhonban” és „Keleten” játszódott. A Campilli által készített koreográfia spanyol ballabile-t, bolero-t, német táncot, komoly magántáncot, „bűtáncot”, odaliszktáncot és „csábtáncot” tartalmazott. A főszereplők Campilli, Kurcz Antónia, Dorer Midi és Merják Mari voltak. A különféle szereplők sokasága (parasztok, vitézek, hölgyek, bajadérok, odaliszkek, ördögök, rabszolgák és örök) arra utal, hogy a darab valóban a teljes társulatot foglalkoztató, látványos mű lehetett. A *Hölgyfutár* szeptember 22-én arról tudósított, hogy „*az előadást és a kiállítást igen sikerültnek mondhatni*”, valamint hogy a darab „*igen jól mulattatá a nagy-*

¹³ PÓNYAI: i. m. (2004), 33–34.

¹⁴ *Hölgyfutár*, 1851. július 4.

¹⁵ VÁLYI Rózs: *Nemzeti táncagyományaink sorsa a színpadon, a balett az abszolutizmus és a kiegyezés korában = A magyar balett történetéből*. Szerk. VÁLYI Rózs, Budapest, Művelt Nép, 1956, 92–95. PÓNYAI: i. m. (2004), 33–34.

számú közönséget”.¹⁶ Szintén e lapból értesülhetett a nagyközönség, hogy Campilli és Kurcz Antónia a német színházhoz szerződtek, így két szezonra a Kobler család vette át a Nemzeti balettéletének irányítását.

Az amszterdami Schouwburg Színház volt első táncosaiként érkező Kobler Lujza és Nina, valamint az ifjabb és idősebb Kobler Ferenc repertoárján több balett is szerepelt. Itt tartózkodásuk idején sikerrel vették át a táncelőadások betanítását és a táncoktatását. Bemutatták a *Két tündér* című balettet, a lengyel és magyar táncokat tartalmazó *Krakkói mennyegzőt* és az *Elvéa, a vízitündé* című háromfelvonalas „regényes balettet”. Az utóbbi darab szereplői (vízitündérek, manók, boszorkányok, hegylakók, nemtők stb.), valamint (A *szilfidet* idéző) skót helyszín alapján joggal feltételezhetjük, hogy valódi romantikus hangulatú nagybalett került színpadra. Az idősebb Kobler meghirdette a színházban induló tánciskoláját, a növendékek „derekasan működve” rendszeresen szerepeltek a balettekben. Kobler operákba is készített táncbetéteket, a kritika dicsérte „festői, gyönyörű és szabatos” koreográfiáit. Ellentétben Campillivel, a család tagjai tánctechnika és színészi kifejezés szempontjából is rendszeresen elismerést kaptak. A sajtóvisszhangot elemezve, a Nemzeti és közönsége nem érezte meg Campilli hiányát. Sőt, úgy tűnik, hogy a színház táncélete kifejezetten megelégnékült és a színvonal is magasabb lett a korábbiánál: „nem állítunk sokat, ha mondjuk, hogy e nyerevény igen dúsan kipótolja Kurz kisasszony és Campilli úr távozását”.¹⁷

Koblerék távozásával az igazgatóság ismét vendégművészek meghívásától remélte a táncműsor frissítését. Így 1853 őszén és 1855 tavaszán Pepita de Oliva, a madridi Királyi Színház első táncosnője szerepelt Pesten, esténként 300 forintos sztárgázsival. A szenvedélyes spanyol karaktertáncsaival, erotikus kisugárzásával Európa-szerte tömeghisztériát kiváltó Pepita nálunk is alaposan felbolygatta a kedélyeket, élénk sajtóvitát és rajongást kiváltva. Őt követően 1853 őszén az ifjabb Marie Taglioni is fellépett a Nemzeti Színházban, aki ugyan sikerrel szerepelt, de természetesen nem kerülhette el a nevesebb rokonával történő összehasonlításokat. E vendégszereplések kapcsán a színház igazgatóságát rendszeresen bírálta a sajtó például a vendégtáncosok elképesztően magas fellépti díjai, illetve a „szellemi célokat figyelmen kívül hagyó” balettek miatt is. Szerencsére a külföldi művészek fellépése idején a Nemzeti látogatottsága rendszerint igen nagy volt, így a kifejezett sztárgázsik ellenére is ezek a turnék igen biztos és nagy bevételt hoztak a színháznak.¹⁸

¹⁶ *Hölgyfutár*, 1851. szeptember 22.

¹⁷ *Hölgyfutár*, 1852. április 15.

¹⁸ VÁLYI: i. m. (1956), 94–95. SZÉKELY György: *A színészet helyzete az önkényuralom idejében (1849–1861)* = *Magyar Színháztörténet 1790–1873*. Szerk. KERÉNYI Ferenc, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990, 387–390.

Campilli munkássága Aranyváry Emília működése idején (1855–1859)

A Nemzeti Színházban vendégeskedő balettsztárok mellett ebben az időszakban egyetlen olyan magyar balerina volt, aki nemzetközi színpadokon is sikeresen szerepelt. De Aranyváry Emília sem Campilli neveltje, hanem a pesti Német Színházban Crombe, majd 1850 körül a párizsi Théâtre Lyrique első táncosnőjeként Saint-Léon tanítványa volt. Párizsi, londoni és bécsi tartózkodása idején 1854–1855-ben többször is hazalátogatott, vendégfellépése in a közönség rendre zsúfolásig megtöltötte a Nemzeti Színházat és lelkesen ünnepelte. Végül 1856 márciusában szerződött le a Nemzetihez és 1859-ig táncolt itt. Működésének idejét a magyar balettművészet első aranykorának tekinthetjük.¹⁹

Éppen ez időben, 1855 szeptemberétől Campilli is visszatért a Nemzeti Színházhoz. Mint táncalkotó, szerencsés helyzetbe került, hiszen a következő években alkotott vagy betanított darabjai mind a hazaszerződő Aranyváry főszereplésével kerülhettek színpadra. Tekintettel a balerina kiváló technikájára, érzelmekben gazdag, hiteles színészi játékára, Campillinek lehetősége nyílt nehezebb lépésanyagú és bonyolultabb cselekményű művek színpadra vitelére is. Ezek közül az elsőt, az *Esmeralda* című balettet 1856. május 30-án mutatták be Pugini zenéjével, Campilli betanításában. Az ötfelvonásos romantikus balett cselekménye Victor Hugo *Párizsi Notre Dame* című regényén alapult. A darab cigánytáncot, galoppot, magántáncot, koszorútáncot, nagy kettőst és farsangi bolondtáncot tartalmazott. A „szorongásig megtelt ház” legfőképp Aranyváryt ünnepelte, de dicsérték Campillit is, mert „a corps de balletet nagyon ügyesen betanítá”. Igaz, mint táncos, most sem varázsolta el közönségét: „mint ballettanító több elismerésre érdemes” – írta produkciójáról sommásan a *Hölgyfutár*.²⁰

Élve azzal, hogy Aranyváry Emília személyében magasan képzett primabalerina és már nagyobb létszámú kar állt rendelkezésére, Campilli a színházvezetés és a közönség igényeihez is igazodva elkezdte a dekoratív célú balettbetétek alkotását. Ezek változatos sorrendű táncokat tartalmazva bármilyen dalműbe beilleszthetők voltak, vagy önállóan is elő lehetett őket adni. Mivel a lényeg a primabalerina produkciója volt, az egyszerűbb koreográfiával köré szervezett táncok hiányosságai is kevésbe voltak feltűnőek. Az első ilyen nagy operadivertissement 1856. október 7-én került színpadra *Négy évszak* címmel, a *Guzmann Johanna* operához kapcsoltan (Verdi *Szicíliai vecsernyéjét* játszották ezen a címen). A leírások szerint a balett négy képben, allegorikusan mutatta be az egy-egy szólista által megszemélyesített évszakok változását, majd nagy fináléval ért véget. A tisztán „nőbaletten” fellépett a felnőtt-táncos 24 és a gyermektáncos 12 tagja is. A *Tavaszt* az újonnan felbukkant, Kassáról érkező és Campillinál továbbtanuló fiatal tehetség, Rotter Mari táncolta. Campilli kedvező kritikákat kapott, mivel „kitűnő rendezői és ballettanítói

¹⁹ RÉDEY Tivadar: *A Nemzeti Színház története*. Budapest, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1937, 268. PÓNYAI: i. m. (2004), 21–26.

²⁰ *Hölgyfutár*, 1856. május 31.

képességet tanusított”. Kiemelik „a táncok ügyes betanítását”, valamint, hogy „e ballet egyik nagy előnye, hogy egészen nőballet. Benne egy egész légió nympha, nayad, szellemke, közönséges nyelven: táncosnő szerepel”.²¹ Mivel a darabnak nem volt cselekménye, a sajtó leginkább a külsőségekre figyelt: dicsérték a pompás kiállítást, a szép virágkoszorúkat és a színpadi szökőkutat.²²

A sajtóban olvasható reflexiók jól tükrözik azt az átalakulást, amely a balettművészetben (nemcsak nálunk, hanem a nyugat-európai színpadokon is) ezekben az években lezajlott. A romantikus történeteket feldolgozó nagyballettek helyett uralkodóvá vált a költséget nem kímélően dekoratív, minél nagyobb (női) létszámú, tisztán táncos divertissement. A cselekményes és a szólistáktól összetettebb szerepformálást igénylő darabok, valamint a férfitáncosok – néhány kivételtől eltekintve – kezdtek eltűnni a színpadról.

Campillinek mint táncosnak az egyik legsikeresebb szerepe Albert gróf volt az általa adaptált *Gizella* (*Giselle*) című balettből Aranyvály oldalán, aki kiváló technikával és komoly drámai szerepfelfogásával keltette életre a főszereplőt. Kezdetben a közönség nagyon szerette ezt a darabot, amit a színház ki is használt, mert 1856–1857-ben igen sokat volt műsoron. 1858-ra azonban már lassan unni kezdték, és a lapok is csak röviden, sablonos megjegyzésekkel írtak róla, rendszerint csak Aranyvály produkcióját dicsérve. A *Gizella* ismételtetése helyett új darabok színrevitelét sürgették, nehogy a prímabalerina elszerződjön a színháztól.²³

Talán ennek az igénynek is engedve, 1857. július 28-án Campilli új bemutatóval jelentkezett: Perrot nyomán színpadra állította a *Katalin, a rablóvezérnő* című balettet. Koreográfiája, rendezése és a tánckar is dicséretet kapott. „Az új ballet [...] igen ügyesen szerkesztett, s elég látványos szerzemény. [...] A rendezés igen szépen igazolja Campilli úr szervező talentumát, ki maga, mint táncművész kevéssé hat ugyan a közönségre, de nincs senki, a ki a balletmesteri buzgalmát el ne ismerje [...], semmiből, élvezhető balletszemélyzetet teremtett” – ismerte el a *Hölgyfutár*.²⁴

Szintén Campilli rendezésében 1858. március 22-én került bemutatásra a *Robert és Bertram* című vígbalett. A különféle mulatságos kalandokba keveredő két zsebtolvajról szóló balettről a kritika viszont lesújtó véleménnyel volt, alacsony színvonala, „cirkuszba való” témája, silány zenéje és ócska kiállítása miatt.

A Nemzeti Színházban ekkoriban prímabalerinaként stabilan működő Aranyvály Emília jelenlétének köszönhetően csak 1858 augusztusában hívtak meg külföldi művészeket. A Szentpétervárról érkező kiváló Bogdanov testvérpár Perrot koreográfiájában adta elő a *Giselle*-t. A címszerepet Nagyeczda Bogdanova táncolta, magyar szereplő villikirálynőként az újonnan feltűnt hazai tehetség, Rotter Mari volt. Bár a korábbi kritikák tanúsága szerint Campilli balettmesteri munkája már látszott

²¹ *Hölgyfutár*, 1856. október 8.

²² VÁLYI: i. m. (1956), 111–112. PÓNYAI: i. m. (2004), 23.

²³ MAJOR Rita: *A Giselle a régi magyar színpadon = Színháztudományi Szemle*, 1986, 20. sz., 7–24. F. MOLNÁR Márta – VÁLYI Rózi: *Ballettek könyve*. Budapest, Saxum, 2004, 32–41.

²⁴ *Hölgyfutár*, 1857. július 29.

az együttesen, a vendégművészek az előadás színvonalának érdekében korrepetálni kényszerültek a tánckart. Munkájuknak köszönhetően a közönség elé így egy igen igényesen kiállított darab került. Az előadás amellett, hogy a balett irányába már közönyössé vált nézőket is magával ragadta, ismét rávilágíthatott Campilli táncoktatói, betanítói hiányosságaira. Bogdanovék nagy sikerrel mutatták be *A szilfidet* is. A külön foglalkozások ellenére azért még mindig nagy volt a kontraszt, mert mint a *Hölgyfutár* megjegyezte: „*Nadjezhda [...] valóban a levegő tündéreit juttatá eszünkbe, míg mellette a mi nehéz, skótruhás ballerínáink minden percben e göröngyös földre emlékeztettek*”.²⁵

Az orosz táncos testvérpár produkciói igen megemelték a mércét. Így amikor Campilli ismét önálló alkotói lehetőséghez jutott, a sajtó már eszerint értékelt, és kritikusabban viszonyult új koreográfiájához. A *furfangos szobaleány* című vígballettet 1858. december 9-én adták először „Aranyvári Emilia javára”. A darab 12 táncot tartalmazott (például keringő, magyar négyes, „lengyel”, „spanyol”, polka, „stíriai”). A látottak alapján a kritika sajnos ezt sem tudta „*cirkuszi ujdonságnál*” többre értékelni. A prímabalerina táncán kívül sem a többiek előadásában, sem a kiállításban nem tudtak felfedezni semmi dicséretre méltót. „*Minden eszmény nélküli táncgyeueleg, melynek egyedül Aranyváry Emilia bájos táncza ad élvezhető érdekelt*” – összegezte a látottakat a *Divatcsarnok*.²⁶

Az új darabok mellett nem kaptak jobb reflexiókat az éppen futó, repertoáron lévő művek sem: „*eszmességénység*”, „*összehalmozott tarkabarkaságok*”, „*szegény kiállítás*” miatt reklamált rendszeresen a sajtó. A Nemzeti Színház szcenikai hiányosságai hosszú ideig valóban nem tették lehetővé a balettek méltó kiállítását, igaz ettől még a koreográfiák és a rendezés lehettek volna ötletesebbek és igényesebbek. A hazai táncszeméllyezettel színre vitt balettelőadások minősége egyre romlott, az egyetlen jó táncosnő ezt nem tudta ellensúlyozni. A ritka és színvonalatlan bemutatók és a változatosságot nem nyújtó balettbetétek nem nyújtottak kibontakozási lehetőséget Aranyváry Emíliának, aki nem sokkal ezután felmondott a Nemzeti Színházban.²⁷

Campilli Frigyes munkássága a Nemzeti Színházban 1860–1884 között

Bár Campilli 1861 júliusában felújította a *Szerelmes ördög* című darabot, és Rotter Mari (akit a kritikák Irmaként is említenek) megkapta a prímabalerinai státuszt, Aranyváry Emíliát valójában még sokáig nem tudták pótolni. Technikai felkészültsége, hiteles előadasmódja nagyon hiányzott a balettekből, színpadi emléke beárnyékolta a nélküle bemutatott táncműveket és meghatározta az egész műfaj megítélését.

²⁵ *Hölgyfutár*, 1858. szeptember 4.

²⁶ *Divatcsarnok*, 1858. december 11.

²⁷ VÁLYI: i. m. (1956), 112–115. PÓNYAI: i. m. (2004), 25–26.

Távozása után az első említésre méltó balettbemutató egy olasz táncosnő, Claudina Couqui vendégjátéka idején volt 1863 áprilisában. Az ő főszereplésével vitte színre ugyanis Campilli a *Farsangi kalandok* című új balettet a Nemzeti Színházban. Couqui kisasszony Milánóban született és tanult táncolni, tehát Campillihez hasonlóan ő is az olasz iskolát képviselte. Párizsban kezdett, majd a bécsi Kärntnerthor Theaterben táncolt, ennek tagjaként szerepelt nálunk is, sajtóhírek szerint esténként 300 forintos sztárgázsival. Vendégfellépéseinek sora a *Gizellával* indult, amelyben az „ifjú herceget” Campilli, a villikirálynőt pedig Rotter Mari táncolta. Ezután a *Szerelmes ördög* című balettből táncolta a főszerepet, magyar részről a főbb közreműködők Rotter Mari és Campilli voltak. A spanyol ballabile, komoly magánytánc, bolero, bűtánc, odaliszktánc, komoly kettős és csábtánc sorát felvonultatató négyfelvonásos balettből Couqui remekelt, „könnyűden, bájosan és villámsebesen forgott, és szép szabású lábaival trillázott”²⁸.

A *Farsangi kalandok* című vígbalett bemutatójára 1863. április 19-én került sor. Zenéje Streibinger, a koreográfia Pasquale Borri munkája volt. Campilli a táncjátékot a hazai viszonyokhoz adaptálta, így nem az eredeti szöveggönyv szerint adták, hanem egyszerűsítve és kihagyásokkal. A darabban előfordult „minta”-tánc, varróleányok tánca, csárdás, spanyol tánc, szalagtánc, komoly kettős, débardeur-tánc, kettős és farsangi tánc. A főbb szerepeket Claudina Couqui, Rotter Mari, valamint Campilli táncolták. A háromfelvonásos balett párizsi zsánerű librettója bohém festőművészek és kedveseik, valamint egy tehetős nagybácsi, egy lord és egy amerikai úrhölgy félreértésekben és táncos multságokban gazdag, boldog végkifejlettel záruló történetét mesélte el. Az érdeklődést jelzi, hogy cselekményét a *Színházi Látcső*²⁹ részletesen, felvonásokra bontva közölte, szintén itt olvashatjuk a nagy siker kapcsán, hogy „Campilli úrban ügyes, buzgó balletmestert, s gyakorlott táncost bir a színház, s enyi épen elég”. Fogalmat alkothatunk arról is, hogy akkoriban mit tartottak értékelendőnek a koreográfiában: „A mintatánc és velencei karnevál szintén kitűnők valának. Amaz a plastikai állások szobrászi szépségében volt gazdag, ez a sebes, könnyű és szabatos szökések forgások és láb-bravourokban.” A kiállítást és Campilli frappáns rendezését tekintve kiemelik, hogy a darab „legjobb jelenete a diszkerti multság, hol a szalagtánc folyt, s hol a háttér lugasai színes golyókkal fényesen vannak ékesítve [...] s a függöny ép a legsebesebb mozgások közt gördül le”. Nagy tetszést arattak Couqui gyönyörű jelmezei, és a „virágszórások” sem hiányoztak.

Az *ország tükre* című lap referense azonban kritikusabb hangot ütött meg. Ugyan elismerte, hogy „Couqui k. a. jeles művésznő”, „tánczolvá játszik [...] s oly könnyű, mintha súlya sem volna, ha lábujjhegyen megáll, oly mozdulatlan, mintha márványból lenne”. A műfaj aktuális állapotát azonban sokkal lemondóbban látta: „e kitűnő művésznő a nemzeti színpadon föllép, a közönség megindul, mint az ár [...] Miért nem gondolkoznak? [...] A táncjáték valószínűleg ép annak köszönheti mai uralkodását, mert az embereket fölmenti attól, hogy gondolkozzanak. [...] Nem lehet azonban óhaj-

²⁸ *Színházi Látcső*, 1863. április 13.

²⁹ *Színházi Látcső*, 1863. április 19.

tani, hogy a balletet a nemzeti színpadon kiváló ápolásban részesítsék. [...] A táncz csak fényűzés.” A scenikai hiányosságok („a díszletek, a tűzszerek mind oly kopot-tak és dísztelenek”) felemlítése mellett Campilli munkájának és az igazgatóságnak is szólhatott a kritikai megjegyzés, amely szerint Claudina Couqui távozása után a balett megint „visszatért azon szerény mederbe, melynél nagyobbat a nemzeti színpadon nem igen követelhet”^{30, 31}

A balett állásait tovább gyengítette, hogy Rotter Mari, miután évekig felváltva táncolt Pesten és Bécsben, hamarosan elszerződött a Nemzetitől és 1865–1869 között a bécsi udvari operában volt első táncosnő. Az aktuális lehetőségekhez és igényekhez igazodva, Campilli mintegy évekig csak táncgyvelegeket és operai balettbetéteket állított (állíthatott?) színpadra. Ezekbe különféle karakter- és tár-sastáncokat (lengyel, spanyol és stájer, komikai hármaskor, négyes magyar, keringő, galopp) rendezett változó sorrendben, dekoratív céllal.³²

A balett ekkoriban nemcsak nálunk, hanem az európai színpadokon is egyet jelentett a divertissement fogalmával. Művészi mondanivalót nem közvetített, ráadásul az 1860-as évektől külsőségeiben már az operett látványvilágával és énekes-táncos produkcióival is fel kellett vennie a versenyt. A műfaj fennmaradásának egyetlen záloga a technika tökéletesítése és ezáltal a többi táncos műfajtól való el-különülés maradt. A táncost emellett csak egy szórakoztató műfaj képviselőjének tekintették, így „valódi” művész nem táncolt. A hosszú évekig domináns „női balett” divatjának hatására a férfiak eltűntek a balettszínpadról, említésre méltó klasszi-kus férfitáncos Campillin kívül a Nemzetiben sem volt. A divertissement térhódítását jelzi, hogy a Nemzeti Színházban az 1860 és 1884 közötti 24 év mérlege összesen nyolc nagybalett-bemutató és néhány felújítás volt. E bemutatók közül hat ráadá-sul már 1877 és 1884 közé esett, arra az időszakra, amikor már épült az Operaház, és nyilvánvaló volt, hogy ott a balett is lényeges szerepet kap.³³

Mindezek tükrében nem meglepő, hogy a *Farsangi kalandok* után a következő nagyobb baletteseményre öt évet kellett várni: 1868. március 14-én vitték színre Campilli „librettójával” és koreográfiájával a *Peregrinát*. Ennek előadására nézőként a bécsi opera magántáncosnőjeként Rotter Mari is ellátogatott, sőt néhány nappal korábban fel is lépett a *Szerelmes ördögben*. A *Magyarország és a Nagyvilág* referen-se – bár nem állta meg, hogy némi éllel ne „főrangú körök egykori kegyencze”-ként említse – dicsérte produkcióját, különösen a balettkarral összehasonlítva: „mellette balettünk szegénysége és ügyetlensége tizszeresen is föltűnt”.³⁴

³⁰ Az ország tükre, 1863. április 20.

³¹ PÓNYAI: i. m. (2004), 43–46.

³² KOEGLER, Horst: *Balettlexikon*. Szerk. KÖRTVÉLYES Géza, Budapest, Zeneműkiadó, 1977, 119–120. *Ma-gyar Színművészeti Lexikon*. Szerk. SCHÖPFLIN Aladár, Budapest, Országos Színészegyesület és Nyug-díjintézet, 1931, 67.

³³ RABINOVSKY Máriausz: *A tánc. Tanulmány egy újraszülető művészetről*. Budapest, Anonymus Irodalmi és Művészeti Kiadó Rt., 1946, 7–11. VÁLYI: i. m. (1956), 143–145. PÓNYAI: i. m. (2004), 41–54.

³⁴ *Magyarország és a Nagyvilág*, 1868. március 14.

A *Peregrina* valójában szintén egy divertissement volt, amely a *Don Carlos* harmadik felvonásába készült: „egy tengerfenék, kagylókkal, melyekből korall jelmez nymphák jönnek elő, tánczolnak, és egy nagy balletképletet csinálnak, azután a színpad tündérpalotává lesz, nymphákkal és génuszokkal” – írta róla a *Vasárnapi Ujság*.³⁵

A ragyogó kiállítás és Campilli fantáziadús rendezése azonban nem tudta elterelni a figyelmet a balett látványműfajjá alakulásáról: „Maholnap nem a költőkért járunk színházba, hanem a szabókért, festőkért és a gépészekért... Lehman gyönyörű díszleteket festett, s Campilli oly szemképráztató balletet állított össze, minőt aligha látunk a nemzeti színpadon [...] e ballet szemképráztató volta koránt sem a táncok művészi lebegésében, hanem a kiállítás pazar fényében nyilvánult. De ki is venné észre a magas művészet hiányát ez aranyos fényben, e korall ágbogak, tarka kagylók, csillogó köntösök között” – elemezte a látottakat a *Hazánk s a Külföld*.³⁶

A következő évben, 1869-ben Rotter Mari visszaszerződött a Nemzetibe, és 1879-es visszavonulásáig vezető táncosnőként itt is maradt. A kritikák elsősorban feltűnő szépségét, szép mosolyát, formás alakját és biztos technikáját emelték ki, mint művészről, sajnos alig tudunk meg róla valamit. A romantikus balett időszakával ellentétben a korigény ekkoriban erre nem terjedt ki, és mivel a műfaj maga is tisztán dekoratív jellegű volt, a balettbetétekben művészi oldaláról nem is nyílt alkalma megmutatkozni egy táncosnőnek.

A kiegyezés körüli években a városi lakosság létszámának növekedése megváltozó közönségigényekkel és új színházak épülésével is járt. Pesten a Nemzeti Színház nem tudott már a drámának és az operának is együttesen kellő helyet biztosítani, a látványos előadásokhoz nagyobb teret, jobb szcenikát és nagyobb létszámot igénylő balettről nem is beszélve. A kritikák ebben az időben rendre fel is említették, hogy a táncelőadásokhoz kicsi a Nemzeti színpada. Báró Orczy Bódog, a Nemzeti Színház igazgatója, „a Pesten felállítandó Magyar Dalszínház ügyében” 1872-ben előterjesztést adott be a miniszterelnökhöz a dráma és az opera művészi és anyagi szempontból szükséges szétválasztása érdekében. A balettel a dokumentumnak egy pontja foglalkozik, amelyből kiviláglik aktuális kiszolgáló szerepköre, de az is, hogy a műfaj komoly tartalékokkal rendelkezik: „A ballet most csak hézagpótlónak tekintetik és csak operákban működik, de mégis kell tartani első tánczosnőt, sőt e mellé tánczost is, kell tartani legalább 40 kartánczosnőt, míg egy nagy operaházban, kevés fizetés pótlással és néhány tag szerződtetése mellett önálló balletet is lehetne tartani, s így önálló balletek előadására is használtatván, bizonyosan kifizetné magát.”³⁷

Az előkészítő bizottságok munkájának eredményeképpen Ybl Miklós nyertes tervpályázata alapján 1875-ben elkezdődött az Operaház építése. Ezzel párhuzamosan a balettben is felélénkültek az események. Mivel várható volt, hogy a műfaj az Operában nagyobb szerephez és lehetőséghez jut, megkezdték a balettkar lét-

³⁵ *Vasárnapi Ujság*, 1868. március 22.

³⁶ *Hazánk s a Külföld*, 1868. március 19.

³⁷ RÉDEY: i. m. (1937), 375.

A Nemzeti Színház Igazgatójának előterjesztése Lónyai Menyhért gróf m. k. miniszterelnökhöz, a Pesten felállítandó Magyar Dalszínház ügyében. Pest, Deutsch testvérek, 1872, 20. pont.

számának emelését és ezt az Operaház megnyitásához közeledve is folytatták. A nyitáskor szerződésben lévő táncosnók közül húszat 1877 és 1884 között szerződtek. Az 1870-es évek második felében ismét tartottak balettpremiereket, sőt a bemutatott művek többsége nagybalett volt, amelyeket valószínűleg már eleve az Opera színpadára szántak. Campilli nagy feladat előtt állt, mert az egyre növekvő létszámú személyzetnek ezeket a nagyszabású darabokat kellett – viszonylag rövid idő alatt – megfelelő színvonalon megkoreografálnia és betanítania. Utólag visszatekintve – a korabeli sajtóvisszhangok tükrében – ennek a feladatnak maradéktalanul eleget is tett, bizonyítva, hogy tehetsége nem merült ki csupán a balettbetétek gyártásában. Amikor a balett megkapta a szükséges anyagi támogatást, a méltó szcenikai keretet és ő mint balettmester a kellő létszámot, látványos koreográfiájú és rendezésű, sikeres nagybaletteket vitt színpadra.³⁸

Az első Delibes-nagybalett, a *Coppelia* 1877. február 24-én került bemutatásra a Nemzeti Színházban „a lehető legfényesebb kiállítással”, zsúfolt nézőtér előtt osztatlan sikert aratva. A *Vasárnapi Ujság* március 4-én külön üdvözölte is, hogy „a nemzeti színházban újra főlelevenítették az önálló balett-előadásokat, melyekkel az utóbbi években felhagytak”.³⁹

A *Coppelia* leginkább kellemes, dallamgazdag zenéjével és „mesteri, szingazdag” hangszerelésével hódított, de Campilli koreográfiája és rendezése, valamint a szólisták és a balettkar munkája is elismerésre méltónak bizonyultak. „A mazurkák, spanyol tánczok tüzesen követik egymást, mint a szerelmesek csókjai, s még az a magyar csárdás is olyan magyaros, hogy a bálók katzenjammerében szenvedők is szívesen recidiválnának mellette. [...] A balletet Campilli tanította be ügyesen. A főszerep természetesen Rotter Irmáé, ki Swanilda gépies tánczát bravourral járta. Komikus hatást tett az automaták zenekara, melyben a kardalnokok remekeltek. A tánczkar megmutatta hasznavehetőségét” – írta március 4-én a beszámoló mellett a balett tartalmát is részletesen közölve a *Magyarország és a Nagyvilág*.⁴⁰ A táncosok közül leginkább Rotter Marit (Swanilda) dicsérték, mellette Ferencként (a kor jellegzetes traveszti balettszereposzájának megfelelően) egy fiatal, tehetséges balerinát, Zsuzsanits Emíliát emelték ki. Campilli Coppéliust táncolta.

A *Coppelia* kedvező fogadtatása után a társulat a következő évad elején már a *Sylvia* bemutatójára készült. A premier 1878. november 9-én zajlott le. Az új díszletekkel és jelmezekkel kiállított, háromfelvonásos darab hasonló sikert aratott, mint az előző Delibes-balett, elsősorban kifejező, hangulatos és könnyed zenéjének köszönhetően. A librettó Torquato Tasso *Amintas* című pasztoraléja után készült, mitológiai és mesei elemekből összeállítva.

A főszerepeket Rotter Mari (Sylvia), Weiner Júlia (Ámor), Zsuzsanits Emília (Diana), Weisz Róza (Amintas) és Campilli (Orion) táncolták. A koreográfiát Campilli készítette, a reflexiók szerint igen érdekesen, változatosan, a növekvő kari létszámot lelemé-

³⁸ PÓNYAI: i. m. (2004), 53–57.

³⁹ *Vasárnapi Ujság*, 1877. március 4.

⁴⁰ *Magyarország és a Nagyvilág*, 1877. március 4.

nyesen kihasználva. A kritikák a szólisták mellett most már a tánckart is egyértelműen dicsérték: „A tánczok legtöbbje gyönyörű, különösen szép a szerecseny nők tánca, a bachanső s a mámorító jelenet a második képben, [...] éppoly hatásosak a nagyobb csoportozatok, [...] a vadásznök menete, a najadok tánca, [...] a csoportok tánca mindenütt kerekded és összevágó, s a tánczkar működése teljes elismerést érdemel, [...] a csoportozatok, díszletek és kiállítás fénye mindent meghalad, a mit e tekintetben a nemzeti színház nyújtott. A ház minden zugában tömve” – lelkesedett a Pesti Napló.⁴¹ A balettmester munkáját és az együttes teljesítményét másutt is kiemelték: „A tánczkar kitett magáért, s Campilli fáradtsága a betanítás körül valóban óriási lehetett. [...] A díszletek pazar fényűek, ruhák, fegyverzetek mind újak.”⁴² A Vasárnapi Ujság részletesen közölte a darab tartalmát, emellett megtudjuk, hogy a „kiállítás ragyogó, szemkápráztató, a díszletek, csoportok, öltözetek festőiek, s Rotter Mari Sylviája, Weiner Julia Ámorja, Campilli Orionja s az ez utóbbi által rendezett tánczkari jelenetek megérdemlik a megtekintést”.⁴³ Nagy sikerei után, nem sokkal később, 1879 márciusában Rotter Mari éppen e balett címszerepével búcsúzott a színpadtól.⁴⁴

Az Operaház külső munkálatainak nagy része 1880. április elejére elkészült és megindult a belső terek kiképzése. A balettben férfi szólótáncosnak szerződötték Milánóból Pini Henriket, Rotter Mari pótlására pedig Velencéből primabalerinának Coppini Zsófiát, aki 1887-ig egyedül töltötte be ezt a posztot.⁴⁵ Az 1880-as év vége mindemellett még egy új balettpremiert is hozott: szeptember 11-én tartották a *Rococo* bemutatóját. Campilli ezzel a darabbal az akkori, historizáló divatáramlatnak hódolt. A zenét Weber, Boccherini, Liszt, Delibes és mások műveiből állították össze. A kritika szerint a darab „rendkívül kedves” volt, bár „balletnek ugyan alig nevezhető, mert nincs semmi meséje”.⁴⁶

Egy évvel később, 1881. október 4-én került sor a harmadik Delibes-mű, a *Naila, a forrás tündére* című, háromfelvonásos, négy képből álló nagybalett bemutatójára „a Király ő Felsége nevenapja alkalmából, a nézőtér teljes ünnepélyes kivilágítása mellett”. A darab az önmagát egy szerelmespár boldogságáért feláldozó forrástündér egzotikus, mesés-keleti környezetben játszódó történetét dolgozta fel. A zene (Delibes és Minkus közös munkája) nem váltott ki nagy elismerést, a szövegkönyv pedig (Nuitter és Saint-Léon műve) a szokott keretek között mozgott: „a szövegírók francia szeretetreméltósággal szőtték bele holmi afghán mesébe az ókor nimfáját, a jelenkor

⁴¹ Pesti Napló, 1878. november 10.

⁴² Egyetértés, 1878. november 10.

⁴³ Vasárnapi Ujság, 1878. november 24.

⁴⁴ Magyar Színművészeti Lexikon, 1931, 3. kötet, 67. PÓNYAI: i. m. (2004), 47–50.

⁴⁵ A magyar királyi Operaház 1884–1909. Budapest, A m. kir. Operaház igazgatósága, 1909, 19. GELENCSEI Ágnes: Balettművészet az Operaházban 1884–1919 = STAUD Géza – GELENCSEI Ágnes – KÖRTVÉLYES Géza: A budapesti Operaház 100 éve. Budapest, Zeneműkiadó, 1984, 151. Magyar Színművészeti Lexikon. Szerk. SCHÖPFLIN Aladár, Budapest, Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézet, 1931, 1. kötet, 268.

⁴⁶ Pesti Napló, 1880. szeptember 12.

cigány varázslónőjét és a mesevilág kártékony madarait, pillangóit” – írta a *Budapesti Hírlap*.⁴⁷

A premieren Nailát, a tündért az új primabalerina, Coppini Zsófia táncolta, a nagyobb szerepekben Zsuzsanits Emília, Pini Henrik, Müller Katica, Weisz Róza lépett fel. Campilli is szerepelt a darabban, a kán jegyeseinek bátyját alakította. A darab erőssége egyértelműen a kiállítás, valamint Campilli koreográfiája és rendezése volt: „A mesénél a darab látványosságai, a tündérvölgy, a khan palotája, azután a jól rendezett táncok sokkal többet érnek” – állapította meg az *Egyetértés*.⁴⁸ A darabban volt „hamac” és „guzla tánc, madár és virág táncok, keringő, polka”, valamint különféle „magán táncok”, „csoportozatok” és „apotheosis”.⁴⁹ A változatos koreográfia, a szolisták, sőt a tánckar is jó kritikákat kapott: „Campilli által ízléssel rendezett festői csoportozatok meglepően szépek. [...] A tánczok közül legjobban megnyerték a közönséget Naila variációi, melyekbe Coppini prima ballerina nagy bravourt fejtett ki. [...] Campilli sok tapsot kapott az ügyes rendezésért. [...] A csoportozatok közül legszebben volt rendezve a fátyoltáncz és a második felvonás záradéka. [...] A virágkeringőt a közönség megismételtette”.⁵⁰ „A ballet [...] nagy színvonalú tarkaság, fényes kiállítással és zajos hatása volt. A táncz főrése Coppini kisasszonyé és sokat tapsolják. Különben a dícséret az egész táncz-személyzetet megilleti.”⁵¹

Ha a darab zeneileg nem is ért fel a Coppéliával vagy a Sylviával, emlékezetessége különleges kiállítása, főként a virág-, lepke- és madárkosztümök, amelyeket a szolidabb bírálók „ingerlőnek”, a szókimondóbbak „botrányt súrolóan ledérnek” minősítették. A kínos feltűnést az okozta, hogy a táncosnők – akkoriban nagyon szokatlan és a közönség egy részét zavarba ejtő módon – nem viseltek balettszoknyát, hanem csupán testtrikót és arra erősített szitakötő-, illetve madárszárnyakat.⁵²

Meglepő, hogy ez után a korszerű és sikeres Delibes-sorozat után 1882. november 9-én egy 30 éves darab, a *Satanella* című „eszményi ballet” került bemutatásra. A négy képből álló mű koreográfiáját eredetileg Paul Taglioni készítette, zenéjét Cesare Pugni és Hertel írták. A főszerepeket Coppini Zsófia (*Satanella*), Pini Henrik (*Carlo*), Campilli (*Stefano*) és Weisz Róza (*Sátán*) táncolták. A balett egy „rendetlen életű, víg czimborákkal és grizettekkal mulatozó” diák, *Carlo* kalandjairól szól, aki a *Sátán* és *Satanella* ármánykodásai következtében elveszti szép menyasszonyát, aki elhagyja őt és egy *Stefano* nevű tiszt jegyese lesz.

A Delibes-bemutatók után már nagyon szembeszökő volt a darab elavultsága. Cselekményén a sajtó egy része viccelődött, de a zenét senki sem kímélte: „A legközönségesebb tánczene, galoppok, mazurkák és keringők egyvelege”⁵³, „fantasztikus

⁴⁷ *Budapesti Hírlap*, 1881. október 5.

⁴⁸ *Egyetértés*, 1881. október 5.

⁴⁹ *Budapesti Hírlap*, 1881. október 5.

⁵⁰ *Pesti Napló*, 1881. október 5.

⁵¹ *Vasárnapi Ujság*, 1881. október 9.

⁵² PÓNYAI: i. m. (2004), 50–52.

⁵³ *Pesti Napló*, 1882. november 10.

tánc-quodlibet, [...] gyarló szöveg és még gyarlóbb cirkuszi zene”⁵⁴, „konkurencziát csinál minden jóra való cirksusz-muzsikának”⁵⁵. A darab koreografikus részéről, Campilli rendezéséről és a táncosok teljesítményéről azonban nem voltak rossz vélemények: „Az ily fajta műterméket szinpadképessé az teszi, hogy a prima-ballerínának alkalmat adnak, hogy plasztikai művészetét kitüntesse. S ezt Coppini Zsófia k. a. fel is használta. Rég láttuk őt annyira elemében, mint ma este, [...] táncbravourjai egész a bámulásig szépek, Csábtánca költői becsü, szökései, fordulatai, lábujjhegyezései messés könnyűdek és kecsesek. [...] A színház balettmestere, a jó öreg Campilli, ki másodszor látszik megifjodni színházunknál, mióta szakmáját felkarolják, egészen boldogan köszönte meg a közönség elismerését, s aztán tőle telhető tüzzel táncolt ő is.” A koreográfia egyes részei és a tánckar munkája kifejezetten nagy közönségsikert arattak: „Szépen sikerültek a nagy női táncokkal előadott csoportozatok, különösen a virágtánc piéce, melyet valódi tapsvihar fogadott”.⁵⁶ A Pesti Napló november 10-én kiemeli, hogy a „legszebb a nagy bokréta táncz, melyben a tánczszemélyzet minden tagja két-két nagy bokrétaival lép föl, s folyton szép csoportozatokban hullámszik ellőtünk”.⁵⁷

A szereplők közül első helyen említették Coppini Zsófiát, Pini Henrik pedig, aki Carlót táncolta, „megeresztett néhány merész ugrást és körforgást”. Utóbbira a *Buda-pesti Hirlap* referense is reagált, amelyből kitűnik, hogy az elnőiesedett divertissement hatására ekkoriban a férfi táncot már nemhogy nem igénylik, de egyenesen visszatetszőnek tartják: „Pini ur bravour-bakugrásait elengedtük volna. Egyáltalán nem értjük a férfi táncot. A parodisztikus, groteszk táncban van némi jogosultsága ez izléstelen szökéseknek, de ott hol nemesebb érzelmek kifejezésére és bájra van fektetve a főszű, visszás hatást szűlnék csak a szobrászra s anatomusra nézve kifejlett izmok”.⁵⁸ A *Satanella* leginkább a tarka jelmezekkel és különféle színpadi effektekkel hatott. Önmagától megterülő asztal, borosüvegből felcsapó tűz, párbajszíkrákat vető kardokkal, élőszobor és színpadi vízesés ejthették ámulatba a nézőket.⁵⁹

Ezekben az években a balettek központi eleme és legfőbb erénye a minél pompásabb és váratlan hatásokkal szolgáló kiállítás lett, így nem meglepő, hogy az 1883. március 8-án bemutatott *Renaissance* című divertissement is látványközpontú mű volt. A 10 számból álló divertissement librettója szerint egy fejedelmi udvarban zajló esküvő nyújt keretet a változatos táncok (pásztorjáték, német tánc, fegyvertánc, nagy kettős, fáklyatánc) füzérének. Zenéjét Doppler Ferenc állította össze többek műveiből, néhány számban még énekeltek is. A kiállítás rendkívül tetszetős volt, a jelmezek „korhűek, ragyogóak és gazdagok”. Ez és a táncosok technikai teljesítménye volt a darab legfőbb vonzereje.

⁵⁴ *Buda-pesti Hirlap*, 1882. november 10.

⁵⁵ *Egyetértés*, 1882. november 10.

⁵⁶ *Buda-pesti Hirlap*, 1882. november 10.

⁵⁷ *Pesti Napló*, 1882. november 10.

⁵⁸ *Buda-pesti Hirlap*, 1882. november 10.

⁵⁹ PÓNYAI: i. m. (2004), 50–51.

A fénypont Coppini kisasszony tánca volt: „*kecses mozdulatok, ugrások, forgások, bájos figurák féllábon, előre-hátra hajolva, nagy futamokban kerengve, lábujjhegyen pizzikátózva*”. Campilli még mindig színpadon volt, a szereposztás szerint a herceget táncolta. Koreográfiájából a kritikák külön kiemelték a „*fegyvertáncot*” és a balettet befejező „*fáklyatáncot*” is, „*melyet húsz fáklyás apród és lovag kíséretében táncolt harminc pár és ahol a fáklyák tűzvonalaiknak formálódása, keringése szolgált fő látványossággal*”.⁶⁰ A *Vasárnapi Ujság* referense ugyanakkor nem érezte ennyire eredetinek a darabot: „*a ballet a színpadi látványosságokkal hatott*” és „*Campilli tánczmester állította össze különböző táncgyűjelekekből*”.⁶¹

A balett műfaj aktuális szerepét, megítélését jól példázza, hogy a legnagyobb ovációt az „*Iskola lovaglás (ponnytánc)*” aratta. Ebben a tánckar négy tagját, Sarkady, Ferenczy, Mayerhoffer és Csapó kisasszonyokat rózsaszín gyeplőszalagon vezette a bohócruhába öltöztetett Müller kisasszony, miközben ők „*bájosan, ritka keccsel*” utánozták a cirkuszbeli lovakat. A jelenet megosztotta a kritikusokat, a *Budapesti Hírlap* „*új és eredeti gondolat*”-nak tartotta Campilli részéről, a *Pesti Napló* referense szerint viszont csupán „*cirkuszi produkciók, de igen ügyesen voltak előadva*”.⁶² A közönségnek azonban nagyon tetszett, és ez a jelenet annyira közkedvelt lett, hogy később, már az Opera megnyitása után, 1885 novemberében Podmaniczky Frigyes egy ilyen, úgynevezett „*négyesfogat fotográfiát*” küldött emlékül a walesi hercegnek.⁶³

Campilli Frigyes operaházi működése (1884–1886)

Az Operában a balett mint látványműfaj élt tovább, szórakoztató szerepe kiteljesedett, de összességében a díszesebb, látványosabb keretek között és megnövelt létszámmal valójában ott folytatta, ahol a Nemzetiben abbahagyta. A tánc már a megnyitó estéjén, 1884. szeptember 27-én szerepet kapott: a *Bánk bán* első felvonásában a kar „*festői magyar jelmezekben*”, Coppini kisasszony pedig „*nagy bravourral*” táncolt.⁶⁴

A megnyitás után, 1884-ben, összesen öt balettelőadást tartottak. A táncrészleget továbbra is Campilli Frigyes vezette, az 1884–1885-ös évadban az ő korábbi művei alkották a balettműsor alapját, ezeket vették át gyors egymásutánban a Nemzeti Színházból (*Renaissance, Rococo, Satanella, Naila, Coppélia, Sylvia*). A sajtó ezeknek a felújításoknak igen kevés figyelmet szentelt, mivel a szereposztások nem, vagy alig változtak. A rövid, ténszerű reflexiók így elsősorban az új jelmezekkel, dísz-

⁶⁰ *Budapesti Hírlap*, 1883. március 8–9.

⁶¹ *Vasárnapi Ujság*, 1883. március 11.

⁶² *Pesti Napló*, 1883. március 9., *Budapesti Hírlap*, 1883. március 9.

⁶³ *A százéves Operaház válogatott iratai*. Szerk. DÉS Mihály, Budapest, Magyar Színházi Intézet, 1984, 24. PÓNYAI: i. m. (2004), 52.

⁶⁴ *Vasárnapi Ujság*, 1884. október 5.

letekkel foglalkoztak, ezeket dicsérték. A balett emellett sok kiszolgáló feladatot is ellátott, mert sok operát is balettbetéttel játszottak, amely jelentősen megnövelte Campilli és a táncrészleg feladatait és megosztotta energiáit. A baletteket rendszerezint valamely (akár többfelvonásos) operával együtt tűzték műsorra, és nem volt ritka, hogy egy este egy operával akár két balettet is adtak.⁶⁵

A nyitás évében, 1884-ben az együttes élén az „első magántáncosnő” Coppini Zsófia, a férfi magántáncos Pini Henrik volt. A férfi főszerepeket ő táncolta, míg a többi a táncosnőkre hárult. „Első-másod magántáncosnő” volt Müller Katalin, a „másod magántáncosnők” Ferenczy Paula, Kürthy Hermin, Maruzzi Fanni és Sarkady Mari voltak. A kar létszáma az utóbbi évek szaporodó szerződéseinek és a megnyitáskor belépő új tagoknak köszönhetően már 60 fős volt: a magántáncosnőket harminc quadrille-okba osztott kartáncosnő követte, majd következtek a balettnövendékek (23 ösztöndíjas és 7 ösztöndíj nélküli). Pini Henrik jelenléte nem szüntette meg azt a gyakorlatot, hogy a férfi szerepeket is nők táncolták. Ebben az időben Nyugat-Európában is hasonló volt a helyzet, és az előadásokat (különösen a szerelmi részeket) hiteltelenné tette ez a felállás. A komolyabb mondanivaló hiánya mellett ez is hozzájárulhatott, hogy a balettet – szemben az operával – művészileg nem vették komolyan.⁶⁶

A Nemzeti Színházból áthozott darabok bemutatása mellett 1886 végéig összesen egy valódi operaházi balettpremier volt: a *Bécsi keringő* 1885. május 16-án. A Bécsben hosszabb ideje futó darab, amelynek megvételéről sajtóinformációk szerint már hónapok óta tárgyaltak, nálunk is „zajos” sajtó- és közönség sikert aratott. Ennek a műnek sem volt összefüggő cselekménye, három különálló képből állt, amelyek közül az első egy XVIII. század végi népi mulatságot, a második az 1830-as évekbeli bécsi Apolló termet egy menyegzővel és a harmadik a korabeli bécsi Prátert mutatta, tarka-barka látványosságokkal. Zenéjét Joseph Bayer állította össze, tulajdonképpen egy bécsi keringőegyveleg volt, tele a legkedveltebb dallamokkal. A koreográfiát Joseph Hassreiter nyomán Campilli tanította be, a szólisták Zsuzsanits Emília, Maruzzi Fanni, Kürthy Hermin és maga Campilli voltak. Végül a korábbi évek sikerdarabjai közül 1885. december 12-én az utolsó, a *Sylvia* is bemutatásra került az Operaházban. A főbb szerepeket Coppini Zsófia (Sylvia), Zsuzsanits Emília (Diana), Maruzzi Fanni (Ámor), az örökifjú Campilli (Orion), valamint Müller Katica és Ferenczy Paula (szerecsen rabnők) táncolták. Minthogy a szereposztás a korábbihoz képest itt sem változott, a sajtó érdeklődése és reflexiója most is elsősorban az új, „fényes” díszletekre és a kosztümökre irányult.

Campilli utolsó operaházi munkája az 1886. december 18-án bemutatott *divertissement*, a *májusi ünnepély* volt, Coppini Zsófia, Sarkadi Mari, Zsuzsanics Emília és Maruzzi Fanni főszereplésével. Ezt azonban a sajtó már gyakorlatilag figyelemre se méltatta, mert ekkor már minden híradás a teljes erőbedobással, hatalmas költséggel készülő, új alkotókkal és új felfogással kiállított darabról, az 1887 januárjában színre kerülő *Excelsior*-ról szólt.

⁶⁵ A magyar királyi Operaház 1884–1909. (1909), 33–45.

⁶⁶ Uo., 19–21. GELENCSEI: i. m. (1984), 151–152. PÓNYAI: i. m. (2004), 53–56.

Összegzés

Campilli Frigyes 1887 tavaszán a több évtizedes munkássága elismeréséül kapott aranykereszt átvételével hivatalosan is visszavonult posztjáról. Utolsó éveit Bécsben töltötte, ott is halt meg 1889-ben. Pályája a romantika fénykorában indult, hosszú működése alatt tanúja lehetett a balett több jelentős változásának, nálunk pedig a műfaj hosszan tartó, lassú, de biztos meghonosodásának. Balettegyüttesünket példátlanul hosszú ideig, a Nemzeti Színházban mintegy 37 évig, majd az Operaházban még 3 évig vezette. Mivel kisebb megszakításokkal 40 éven keresztül volt a posztján, feltehetően megfelelt a vezetőség és a közönség vele szemben támasztott igényeinek.

Mint balettmester és koreográfus, többször kapott saját magáról kedvező visszajelzéseket: „*a semmiből használható balettszemélyzetet teremtett*”⁶⁷, vagy „*Campilli úrban ügyes, buzgó balettmestert, s gyakorlott táncost bir a színház*”⁶⁸ és „*Campillit születésnapján ezüst serleggel, asztali terítéssel lepte meg a társulat, a növendékek tanításának buzgalmáért és szeretetért*”⁶⁹. Így nem volt oka kételkedni abban, hogy jó úton jár. Ha volt is benne nagyobb ambíció, úgy tűnik alárendelte az adott pillanatot (kultúr)politikai vagy anyagi lehetőségeinek, különösen azokban az években, amikor divertissement-sorozatok betanításán kívül más nem történt a Nemzeti baletteletében. Bár az 1840-es, 1850-es években a kritika rendre reklamálta a magyar tánc nagyobb arányú színpadra vitelét és önálló tánciskola létesítését, a színházban valószínűleg ezt nem várták el tőle. Ezzel együtt, a közönségigényeknek megfelelően, darabjaiba azért rendszeresen koreografált magyar táncokat (például csárdást).

Balettmesteri működése alatt Campilli egyetlen férfitáncost sem képzett ki. Neves táncosnőink közül Aranyváry Emília sem nála képezte magát és Rotter Mari is Kassán volt növendék, csak később került a keze alá. Az évek során azután több ambícióval és sikerrel tanított: Müller Katica például már nála kezdett táncolni tanulni. Tény, hogy Campilli balettmesterként nem volt könnyű helyzetben, mert érkezése után hosszú évekig nem állt rendelkezésére megfelelően képzett és kellő számú táncos, csak Sárny Fanny és később Aranyváry Emília jelentettek kivételt. Az 1840-es, illetve a kora '50-es évek sajtóvisszhangjai alapján ráadásul nálunk valószínűleg kevés család vélhette leánya (vagy fia) számára kívánatos pályának a balett-táncosi létet. Így kérdés, hogy Campilli eleve hány jelentkező növendékjelölttel dolgozhatott és közülük hány bizonyult egyáltalán színpadra termettnek.

A balettkar létszámának növelését követően azonban – az előadásokról szóló visszajelzések alapján – Campilli a szólistákat és a kart is megfelelően szinten tartotta. Az 1870-es években szerződött tagokkal és az Opera megnyitása körül belépőkkel is feltehetően jó hatásokkal dolgozott, mivel a korábbi elmarasztalás helyett a kritika ekkor már egyértelműen pozitívan értékelte a tánckar munkáját.

⁶⁷ *Hölgyfutár*, 1857. július 29.

⁶⁸ *Színházi Látleírás*, 1863. április 19.

⁶⁹ *Nefelets*, 1863. október 4.

Campilli mint táncos megbízhatóan, jól teljesíthetett, néha elmarasztalta, néha megdicsérte a kritika, de más hasonló képzettségű konkurens férfitáncos hiányában ez ma már nehezen megítélhető. Mindenesetre a sajtóban azt többször is hangsúlyozták, hogy balettmesterként és koreográfusként többet ér, mint táncosként. A színpadot vélhetően még így is nehezen hagyta el, mert még kora sem gátolta meg a fellépésben: negyvenes éveie elején „*ifjú hercegeket*”, „*fiatal festőket*”, hatvan felett az Operaházban még Oriont alakított. Az első érdemleges férfitáncos-konkurenciát 1880-ban kapta Pini Henrik személyében.

Campilli Frigyes nem volt korszakos művésztehetség vagy balettpedagógus, de kétségtelenül sokat koreografált. Sok balettbetétet is készített, legjelentősebb munkáiként pedig a romantikus nagybalettek hazai adaptációit és működésének utolsó éveiben a Delibes-balettek színpadra állítását kell kiemelnünk. Az Operaház megnyitása után az első években az ő korábbi műveiből kezdett kialakulni a balettműsor és repertoár. Ekkor a nagy produkciók kiállításához már minden adott volt, ami a korabeli európai színpadokon modernnek számított, a Nemzetiből átvett baletteket pedig felújított „fényes” kiállítással mutatták be. Campilli Operában színre vitt betanításainál a kritika mindig dicsérte a rendezést és a látványt, így a mester vélhetően tudott élni a megnövelt létszám és a tágas színpadi tér adta kecsegtető lehetőségekkel.

Erényeként kell kiemelni, hogy ellenállva a mindenkori divatáramlatoknak, működésének végéig gondosan megőrizte a Nemzeti Színház és az Opera színpadán is az akadémikus balettstílust. Éberen őrködött is a színvonal felett: 1885 októberében még intendánsi rendreutasításban is részesült, mert a *Bécsi keringő* egyik előadásán egy folytonosan rontó balettnövendéket a nyakánál fogva úgy penderített ki a színpadról, hogy az még két másik lányt is magával sodort. Az igazgatóság fel is kérte az idős mestert, hogy többet ilyet ne tegyen, illetve, hogy úgy tanítsa be a baletteket, hogy ilyen ne fordulhasson elő, s ő maga sem jön akkor ilyen indulatba.⁷⁰

A tárgyalt korszakban a hazai lapok változóan, sokszor kifejezetten ellentétesen vélekedtek a balett, illetve általában a színpadi tánc előadási lehetőségéről, szükségességéről. Az írások hangvételét sokszor befolyásolta az aktuális (kultúr)politikai helyzet. A referensek, főként az 1840-es években, elsősorban a magyar nemzeti táncokat preferálták. A balett vonatkozásában így a művek elemzése helyett inkább a táncosnők személye körüli érdekességekkel, pletykákkal foglalkoztak és csak ritkán tértek ki művészeti kérdésekre. Az 1850-es években azonban a vendégbalerinák és saját „eszményi” táncosnők, Aranyváry Emília művészetének köszönhetően a tánc egyre inkább közügyggyé vált. Ennek megfelelően a lapok ekkor már magától értetődően rendszeresen beszámoltak a vendégjátékokról és tánceseményekről amellet, hogy továbbra is szorgalmazták a nemzeti tánc színpadra vitelét. A kritikusok lelkesedtek a szép balerinákért, bár az élcelődő, gunyoros hangvétel sem volt ritka. A mindennapi reflexiók mellett ekkor már előfordultak részletező, az előadók művészi teljesítményét és a táncműveket elemző írások is. Aranyváry Emília és

⁷⁰ DÉS (szerk.): i. m. (1984), 29.

a külföldi vendégek előadásai alapján mintegy tíz év alatt megszületett az a felismerés, hogy a művészi tánc (és egy balerina is) képes drámai mondanivaló közvetítésére. A magas színvonalú táncprodukciók láttán újra és újra felmerült az igényes, önálló hazai táncosképzés elindításának szükségessége is.

A balett az 1860-as évektől megfigyelhető divertissement-műfajjá alakulása azonban sajnálatosan megakasztotta ezt a folyamatot. A cél a dekorativitás, a minél látványosabb kiállítás lett, a balett beszorult az operabetétek és táncgyvelegek színes-látványos keretei közé. A sajtóból eltűntek a részletesebb elemzések, a táncosnőktől már nem kérték számon a szerepformálást vagy a művészi hatást. Szépségük, formás lábuk, csiszolt technikájuk elegendő volt a sikerhez. Az Operaház megnyitása külsőségek és terjedelem szempontjából lendületet is adott a műfajnak, amely a létszám növelésében és a Delibes-nagybalettek bemutatásában mutatkozott meg. A méltó művészi tartalom megjelenésére azonban még várni kellett.

Campilli távozása sok szempontból ténylegesen lezárt egy korszakot. A romantikus nagybalettek és a divertissement-stílus felett ekkorra már eljárt az idő, a szcenika tovább fejlődött, változtak a témák, a műfaj a megújulás lehetőségeit kereste. A mester távozása utáni első bemutató, a balettműsört később hosszasan uráló *Excelsior* 1887. januári premierje már mutatta ezt az irányt. A következő 15 év mozgalmas, számos kísérlettel teli korszak, amikor a balettmesterei poszton további olasz balettmesterek váltották egymást. Ekkor az operai balett elhagyta romantikus gyökereit, kiteljesedett a látványosságban, az újdonságkeresésben, a furcsa, bizzar vagy allegorikus produkciókban. A „balett” fogalma ismét átalakult, megpróbálta újrafogalmazni önmagát. A lényeg – a Campilli Frigyes által mintegy 40 éven keresztül őrzött akadémikus tradíció – azonban ezekben az években is megmaradt, és ezen az alapon a műfaj folyamatosan készen állt a megújulásra.⁷¹

Felhasznált irodalom

- *A magyar királyi Operaház 1884–1909.* Budapest, A m. kir. Operaház igazgatósága, 1909.
- *A Nemzeti Színház Igazgatójának előterjesztése Lónyai Menyhért gróf m. k. minisiterelnökhöz, a Pesten felállítandó Magyar Dalszínház ügyében.* Pest, Deutsch testvérek, 1872.
- B. EGEY Klára: *Színpadai táncművészetünk fejlődése a reformkorban és a szabadságharc első szakaszában = A magyar balett történetéből.* Szerk. VÁLYI Rózsi, Budapest, Művelt Nép, 1956, 26–76.
- *A százéves Operaház válogatott iratai.* Szerk. DÉS Mihály, Budapest, Magyar Színházi Intézet, 1984.
- F. MOLNÁR Márta – VÁLYI Rózsi: *Balettek könyve.* Budapest, Saxum, 2004.
- GELENCSÉR Ágnes: *Balettművészet az Operaházban 1884–1919 =* STAUD Géza – GELENCSÉR Ágnes – KÖRTVÉLYES Géza: *A budapesti Operaház 100 éve.* Budapest, Zeneműkiadó, 1984, 151–164.
- MAJOR Rita: *A Giselle a régi magyar színpadon = Színháztudományi Szemle,* 1986, 20. sz., 7–2.
- MAJOR Rita: *Romantika és nemzeti tánc történet (1833–1848) = Tánc tudományi Tanulmányok 1986–1987.* Szerk. FUCHS Livia, PESOVÁR Ernő, Budapest, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1987, 25–45.
- MAJOR Rita: *Tánc történet és nemzeti romantika = Magyar Színháztörténet,* 1790–1873. Szerk. KERÉNYI Ferenc, Budapest, Akadémiai kiadó, 1990, 325–336.
- HARRANDT, Andrea: *Campilli (Campigli) Familie = Österreichisches Musiklexikon online.* https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_C/Campilli_Familie.xml (utolsó letöltés: 2018. 04. 19.)

⁷¹ PÓNYAI: i. m. (2004), 58–59.

- KOEGLER, Horst: *Balettlexikon*. Szerk. KÖRTVÉLYES Géza, Budapest, Zeneműkiadó, 1977.
- *Magyar Színművészeti Lexikon*. Szerk. SCHÖPFLIN Aladár, Budapest, Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézet, 1931.
- PÖNYAI Györgyi: *A klasszikus balettművészet magyarországi történetéből. 1. rész*. Budapest, Magyar Táncművészeti Főiskola, 2004.
- RABINOVSKY Mária: *A tánc. Tanulmány egy újrászülető művészetről*. Budapest, Anonymus Irodalmi és Művészeti Kiadó Rt., 1946.
- RÉDEY Tivadar: *A Nemzeti Színház története*. Budapest, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1937.
- SZÉKELY György: *A színészet helyzete az önkényuralom idejében (1849–1861) = Magyar Színház-történet 1790–1873*. Szerk. KERÉNYI Ferenc, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990, 371–398.
- VÁLYI Rózszi: *Nemzeti táncgyománnyaink sorsa a színpadon, a balett az abszolutizmus és a kiegyezés korában = A magyar balett történetéből*. Szerk. VÁLYI Rózszi, Budapest, Művelt Nép, 1956, 92–145.

Újságok, folyóiratok előadásokról szóló beszámolóí, kritikái, színlapok, szereposztások:

Az ország tükre

Budapesti Hírlap

Dívatcsarnok

Egyetértés

Életképek

Hazánk s a Külföld

Honderű

Hölgyfutár

Magyarország és a Nagyvilág

Nefejejts

Pesti Dívatlap

Pesti Napló

Színházi Látcső

Vasárnapi Újság

Entrée: A magyar balettkutatás eszmetörténeti kérdései

Kiadványunkban a magyar balett korai történetének kutatásával, a balett-történet jellegzetességeinek és problematikus pontjainak felvázolásával egy lehetséges jövőbe mutató kutatási vonalat határozunk meg a balett-történeti kutatás számára.

Jelen tanulmány az eszmetörténeti kutatás felől vázol fel új lehetőséget, a hazai táncjátékok történetéről nyújt eszmetörténeti olvasatot. A dolgozat három megközelítést tartalmaz: a magyar baletthagyományban elfogadott műfogalmat és többszörös kezdet eszmetörténeti értelmezését, illetve egy esettanulmányt Erkel baletthez fűződő viszonyáról. A jelen cikk tehát művelődéstudományi horizonton tárgyalja a tánc-, a zene-, az intézmény-, a művelődés- és eszmetörténethez kapcsolódó jelenségeket, és azokat a megszakítottság fókusza körül rendezi el. A tanulmány célja, hogy modellezze a baletttudomány kutatási lehetőségeit. Az alábbi rövid baletttudomány-történeti lottó előjátékként érzékelteti a magyar baletttudomány megszakított hagyományát. Mennyi tudással bírunk a közel kétszáz éves magyar színpadi táncjátéktörténetről?

1. Melyik magyar zeneszerző írta a legtöbb balettet?
2. Ki az a magyar zeneszerző, aki ugyan egyetlen táncjátékot sem írt, műveit mégis a legtöbbszor alkalmazták balettekben?
3. Ki a Bartók előtti korszak legnépszerűbb magyar balettkomponistája?
4. Ki a Kodály utáni korszak legnépszerűbb balettszerzője?
5. Melyik balettmű a magyar táncszínpad legsikeresebb darabja?
6. Melyik balettelőadást tiltották be erkölcsi okokra hivatkozva?
7. Melyik balettművet tiltották be politikai okokból?
8. Mely balettet be sem mutatták ideológiai okból?
9. Melyik magyar táncjáték alkalmaz szavalókórust?
10. Ki írta *Az idő küszöbén* című balett zenéjét?
11. Melyik az első magyar balett, amely teljes értékű szövegkönyvvel és végigkomponált zenei cselekménnyel rendelkezik?
12. Melyik magyar opera tartalmazza a legnépszerűbb magyar balettjelenetet?
13. Végül, melyik a legismertebb magyar színpadi táncpezizód?¹

¹ A válaszok a kérdésekre:

1. Kósa György, 11 balettet írt. Ugyanennyi számú színpadi tánckompozíciót szerzett Pásztai Miklós is, ő néptáncokból alakított ki kisebb-rövidebb táncjátékokat. 2. Liszt Ferenc zenéjét alkalmazták a legtöbbszor balettre, de Milloss Aurél kezdeményezésére Bartók zenéit is kifejezetten sokszor használták fel. 3. Sztrojanovics Jenő. 4. Farkas Ferenc. 5. *A fából faragott királyfi*. 6. *A csodálatos mandarint*. 7. Szabados György: *Szarvassá lett fiúk legendáját*. 8. Lajtha László: *A négy isten ligetét*. 9. Zichy Géza: *Gemma*. 10. Bartók Béla *Concertóját*, amelyet maga is balettnek szánt, Milloss Aurél koreografálta meg e címmel. 11. Szikla Adolf és Nicola Guerra: *A törpe gránátos*. 12. Ránki György: *Pomádé király új ruhája*. 13. Erkel: *Hunyadi László, a Palotás*.

A balettkedvelők könnyűszerrel felelhettek a felsorolt kérdésekre, mivel ahhoz csupán egy lexikont kellett használni. Ha viszont az lett volna a kérdés, hogy a felsorolt művekből melyikhez fűződik személyes élménye, már sokkal kevesebb érdemi feleletet kapnánk. A válaszkérés már csak azért is könnyű lehetett, mert a XX. században 10–15 évenként az aktuális intézettörténetek rendszeresen áttekintették a magyar balett alakulását is. Jemnitz Sándor², Vályi Rózsi³, Kórtvélyes Ágnes⁴, Szenthegyi István⁵, Gelencsér Ágnes⁶, Kórtvélyes Géza⁷, Kaán Éva⁸ és Pónyai Györgyi⁹ kutatásaiból a közönség könnyen tájékozódhatott a balettirodalom tárgyában. Az említett tánctudományi kutatások nyomán azonban esztétikai ív rajzolható, s ha az egyes kutatók ideologikus keretei el is térnek, a baletttörténeti intézmény-, személy- és repertoártörténetét részletesen feltárták. Az egyes balettek részletes zenei megközelítése ugyanakkor csak Bartók esetén történt meg, más darabok értő zeneesztétikai megközelítését legfeljebb egyes kritikák kísérelték meg, de általános ilyen jellegű olvasat nem született.

Enchainement: A hagyomány áramlatai

A magyar balettirodalom műfogalma

A zenei gyakorlatban legkésőbb a XIX. századra honosodott meg az az értelmezés, miszerint a „zenemű” az írott változatot jelöli, míg az előadás csupán értelmezése annak. Az írott változat tartalma ugyanakkor zeneszerzőként mást és mást rögzített, illetve bízott az előadó értelmezésére, ahogy az Liszt Ferenc és Richard Wagner partitúráiban mutatható ki. Wagner zenedrámáit zárt, míg Liszt saját alkotásait nyitott műnek tekintette. Wagner minden komponenst szövegesen vagy egyértelmű jelekkel hangsúlyozott, ráadásul életműve zömében a hangszeres és énekes zenét

² JEMNITZ Sándor: *Operaházunk és a magyar balett* = *A magyar muzsika könyve*. Szerk. MOLNÁR Imre, Budapest, Havas Odön kiadása, 1936, 63–72.

³ VÁLYI Rózsi: *Nemzeti táncgyománnyaink sorsa a színpadon, és a balett az abszolutizmus és a kiegészítés korában* = B. EGEŐ Klára – SZENTHEGYI István – VÁLYI Rózsi – KÓRTVÉLYES Ágnes – TÉRY Tibor – CSIZMADIA György: *A magyar balett történetéből*. Szerk. VÁLYI Rózsi, Budapest, Művelt Nép Könyvkiadó, 1956, 92–145.

⁴ KÓRTVÉLYES Ágnes: *Magyar balettek a XIX. század végén* = B. EGEŐ Klára – SZENTHEGYI István – VÁLYI Rózsi – KÓRTVÉLYES Ágnes – TÉRY Tibor – CSIZMADIA György: *A magyar balett történetéből*. Szerk. VÁLYI Rózsi, Művelt Nép Könyvkiadó, Budapest, 1956, 148–162.

⁵ SZENTHEGYI István: *Vázlatok a magyar balettzenéről* = *Táncstudományi Tanulmányok* 1. Szerk. MORVAY Péter, Budapest, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1958, 18–29.

⁶ GELENCSÉR Ágnes: *Balettművészet az Operaházban (1884–1919)* = *Táncstudományi Tanulmányok* 12. Szerk.: KÓRTVÉLYES Géza, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, Bp., 1983, 9–36.

⁷ KÓRTVÉLYES Géza: „Balettművészetünk az Operaházban (1919–1945)” = *Táncstudományi Tanulmányok* 12. Szerk. KÓRTVÉLYES Géza, Budapest, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1983, 37–78.

⁸ KAÁN Zsuzsa: *Táncművészet Magyarországon a XX. században*. Szerk. KOLLEGA TARSOLY István, Szekszárd, Babits Kiadó, 1996–2000, 529–547.

⁹ PÓNYAI Györgyi: *A klasszikus balettművészet magyarországi történetéből*. Szerk. BOLVÁRI Gábor, Budapest, Planétás Kiadó, 2009.

a konkrét szövegtartalomnak rendelte alá. Wagner vezérkönyvei esetén ezért a karmesternek és a rendezőnek nincs (nem lenne) más dolga, mint követni a partitúra bejegyzéseit. Liszt ezzel szemben élete utolsó szakaszáig szeretett rögtönözni, s előadásain azokat zeneszerzőként értelmezte. Művei lejegyzésében így az feltételezhető, hogy csupán a legszükségesebb elemeket rögzítette, amelyekhez számos komponenst még az előadónak kell hozzátennie. Így egy Liszt-partitúra szó szerinti előadása lefejezi a művet, mert a szerző által kinyitott lehetőségek közül egyet sem visz tovább. Egy Liszt-mű előadójának rendelkeznie kell zeneszerzői vénával és bátor kísérletező kedvvel.

A balett esetén a „műalkotás” (a dantói *art work*) mibenléte még bonyolultabb. Az az állapot, hogy a balett azonos lenne a megadott szövegkönyvre írt partitúrával, csak a XIX. század legvégére rögzült, de nem véglegesen. A balett esetében nem a történet, nem a zene, de nem is az előadás, hanem a koreográfia vált az azonosítás alapjává. A koreográfia azonban csak ritka esetben érhető el lejegyzett alakban, így gyakorlatilag a balettművészet a mai napig nem férhető hozzá szövegekben. Számos kutató felvetette, hogy még egy pontos lejegyzés sem rögzítené azonban a koreográfia alapját: a stílust, amely minden más elemet meghatároz. A kulturális köznyelv balettnak hívja a zenés színpadon megjelenő mindenféle táncos mozgást, kivéve a felismerhető nép- és társastáncot. A kortárs zenetudomány balettnak egy olyan alkalmazott műfajt hív, amely esetében egy táncelemekből álló zenefolyam történetet mond el, és a koreográfus az alapján előadást rendezhet. A táncstudomány viszont a koreográfiát tekinti balettdarabnak, függetlenül annak irodalmi szűzségétől és zenei tartalmától. A betanítások műalkotási keretté válásához az a szokás vezetett, hogy a balett táncait, zenéit, zenekarát és programját az adott lehetőségek közt módosították. Ebből a szempontból érthető az is, hogy *A hatyúk tava* hol másfél, hol harmadfél óra hosszúságú, hogy hol a fehér, hol a fekete hatyú győz, és hol Csajkovszkij muzsikájával adják elő, hol Elton Johnéval.

Az esztétörténeti olvasat a magyar balettirodalomban három modellt különböztet meg a zeneszerzői kompozíciós technika szempontjából:

1. *Eredeti táncjáték*: lazán vezetett cselekményhez igazodó táncsorozat.¹⁰
2. *Pantomimikus zenedráma* (szakirodalomban használt változata még: *szimfonikus pantomimika vagy szimfonikus balett*): szimfonikus költemény igényű, tematikus táncsorozat.¹¹

¹⁰ A fogalmat használja és magyarázza: MAJOR Rita: *Romantika és nemzeti tánc történet (1833–1848) = Táncstudományi Tanulmányok 1986–1987*. Szerk. FUCHS Livia, PESOVÁR Ernő, Budapest, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1987, 29.

¹¹ ÁBRÁNYI Kornél, Id.: *Dárius kincse = Pesti Napló*, 1893, október 05., 1–2.
KERN Aurél: *Dárius kincse = Budapesti Hírlap*, 1893, október 05., 1–2.
KÖRTVÉLYES Géza: *Massine és a szimfonikus balett = Táncstudományi Tanulmányok 1965–1966*. Szerk. DIENES Gedeon, Budapest, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1967, 28.

3. *Potpourri*: a koreográfia különböző, önálló létjogú zenéket alkalmaz. (Ezzel a modellel, mivel nem tartozik a balett zeneirodalmi hagyományába, a tanulmány bővebben nem foglalkozik.)¹²

Az első modell tehát, ahogy arra a bevezető is utalt, dramatizált táncsorozatot jelöl, amelynek hazai kezdete Heinisch József *Haramiabanda* (1834) című darabja. A színháztörténeti kutatások számos párhuzamosan kialakult, a reformkorban hazánkban is népszerű műfajt neveznek meg: némajátékok (arlekinádok, életképek, víg némajátékok, történeti képek).¹³ Ezek azonban gyorsan eltűnnek, s bár hagynak nyomot az elnyomatás korának közönségi elvárásaiban, alapvetően nem befolyásolják az 1890 utáni magyar táncjátékok zeneiségét. A néptánc viszont több mint egy évszázados hagyományra tett szert, mert Heinisch után Rózsavölgyi *Kőrmagyarja* (1842) egyértelműen sikerre vitte a műfajt, majd pedig Sztójánovits Jenő *Csárdásában* (1890), Hubay-Harangozó: *Csárdajelenetében* (1936!), végül Kenessey-Hubay: *Keszenőjében* (1952!) a műfaj – ha megkésett módon is, de – kiteljesedett, nemzetközi színvonalat ért el.¹⁴ Az, hogy az egyes előadás telítődött-e mélyebb tartalommal, érzelmileg, történelmileg vagy néprajzilag hiteles táncsal, a koreográfusoktól függött; az említett Harangozó Gyula esetében például világszínvonalú kompozíció született. A komplex tartalmú, a cselekményt, a zenét és a tánc tudatos, kompozíciós egységét megvalósító táncjátékok csak későn jelentek meg, elsőnek Szikla Adolf zeneszerző és Niccola Guerra koreográfus közös szerzeményét, *A törpe gránátosát* tekinti a szakirodalom.¹⁵

A pantomimikus zenedráma – a korabeli elnevezése is utal rá – a pantomimból nőtt ki, s annak karaktereit sokáig magán viselte. A modell megfigyelhető Szabó Xavér *Dáridus kincse* (1893), Zichy Géza *Gemma* (1901), Dohnányi *Pierrette fátyola* (1909), Bartók *A fából faragott királyfi* (1916), Kósa György *Dávid király* (1937) vagy Veress Sándor *Térszili Katicza* (1943) művében. Amíg az első modellből szabadon kiemelhetők a zenei elemek (tételek), a másodikból csak a zenei cselekményt megszakító módon hagyható el egy-egy tétel. Jelzésértékű, ahogy Bartók a 42 perces *A fából faragottból* egy 10 perces, míg a 32 perces *A csodálatos mandarinból* egy 19 perces zenekari szvitet alakított ki. A már említett *Dávid királyból* pedig csak zenei erőszakkal lehetne kivágni egy részletet.¹⁶

Stilárisan, zenetörténeti receptivitásában is jelentős a különbség a két modell között. Az első a verbunkos élő, poszt- vagy neoirányzatait használja fel a dallamszövéseben (s kreál hozzá stilárisan illő – olykor korszerű – harmóniát). A második

¹² Több esetben, például Milloss Aurél, Harangozó Gyula vagy Eck Imre rendezésében egy szerző, például Liszt, Bartók vagy Kodály műveiből építettek szimfonikus színpadi koreográfiát, amely a zeneműveket lényegileg írta újra.

¹³ MAJOR: *i. m.* (1987), 28–32.

¹⁴ KÖRTVÉLYES: *i. m.* (1983), 61.

¹⁵ GELENCSE: *i. m.* (1983), 23.

¹⁶ KÓSA Gábor, Kósa György fiának írásos válasza a szerzőnek a *Dávid király* újra előadása kapcsán. A digitális levél (2007. május 16.) a szerző tulajdonában.

modell az 1920-as évekig a wagneri zenedráma nyelvezetét írja újra (lásd Szabó Xavér: *Dárius kincse*, Zichy Géza: *Gemma*, Dohnányi: *Pierette*). Bartók: *A fából faragottban* egyértelműen megnyilvánuló Wagner-hatás mellett éppen az 1910-es évtized második felében már a Sztravinszkij-recepciót dolgozza fel, s így *A csodálatos mandarinban* az is tetten érhető. A kései „Kodály-iskola” olyan erőteljes alkotói, mint Szokolay Sándor (például a *Hamlet* balettepizódja, 1968), Szöllősy András (például *Oly korban éltem*, 1963), vagy éppen Petrovics Emil (például *Salome*, 1971) – az őket sokfelől érő hatás közül – Bartókon keresztül Sztravinszkij orosz balettkorszakának recepcióját is újraírták. Bartók és Kodály tanítványai ugyanakkor konkrét népzenei elemekkel is gazdagították nyelvezetüket, vagy a teljes darabot a népzene dramatizálásából teremtették meg. Kósa György *Árva Józsi három csodája* (1930) című műve kapcsán éppen azt emeli ki a szakirodalom, hogy noha a szerző legújabb zenéi irányzatok ismerője, a korszerű szimfonikus irodalom mestere és a kísérletezés fenegyereke, mégis elemi erővel tudta a népzenei ethoszt átemelni abba a táncjátékába, amely más felől *A fából faragott* ifjúkori újraírása.¹⁷

A második modellhez tartozik a mesebalett alfaj, amely viszonylag későn jelent meg a magyar zenetörténetben. A *diótörőhöz* képest közel harmincéves késéssel született meg Máder Rezső *Mályvácska királykisasszony* (1921), Gajáry István *Árgyirus királyfi* (1924) és Kósa említett *Árva Józsi* című darabja, amelyek szép sikert mondhattak maguknak. Az előzmények ellenére a *gyereksbalett* műfaját Szőnyi Erzsébet (*Kerti mese*, 1949; *A tücsök és a hangya*, 1953) életművéhez köti a szakma, akitől tanítványa, Bozay Attila (*Séta Meseországban*, 1956) vette át a kezdeményezést.¹⁸ A műfaj Ránki György egyik utolsó darabjával (*Ökröcskék, ludak, sárkányok*, 1988), Faragó Béla (*A villik*, 1993) munkássága révén tört újra utat magának. A tudatos közönségnevelés jegyében rendelik meg Tallér Zsófia (*Bogármese*, 2006; *Pán Péter és a megtalált fiúk*, 2007; *Gulliver Liliputban*, 2009), Solti Árpád (*Állatmesék*, 2010) és Laczó Zoltán Vince (*Az Óperencián innen*, 2012) darabjait.

A magyar baletthagyomány három kezdete

Jelen tanulmány a magyar balettirodalom három kezdete kapcsán tesz fel hosszú távú, eszmetörténeti alapkérdéseket. A tánctudományi megközelítés kiterjesztése azért indokolt, mert bár 180–200-ra tehető a partitúrával, szövegkönyvvel rendelkező magyar balettdarabok száma, a közönség csupán a Bartók-táncjátékokat ismeri.¹⁹ A többit sem kortárs színházi élményként, sem koncertélményként, sem használati tánc alakjában nem élvezheti, s nem éri el az egy tucatot se a hangfelvételek

¹⁷ SZENTHEGYI: i. m. (1958), 26.

¹⁸ PINTÉR Csilla: *Szőnyi Erzsébet*. Budapest, Mágus, 2003, 11.

¹⁹ Az 1910 utáni legtöbb ismert mű felsorolását ld.: https://info.bmc.hu/index.php?node=compositions&audio_sz=&audio=&cime=&orig=&date=&composerid=&szerezokorhatar=&catid=219&movements=&jel=&duration=&szovegiro=&premiere=&kiadtak=ni©right=&dateexact=&instr=&noof=&premieretext=&remarks=&order=ev

száma. Az eszmetörténeti kutatás azonban feltárja az elfedett műveket, az azokat létrehívó hagyomány művelődési keretét és a recepciómegszakadás okát. A tanulmány kiindulópontja az előző adatok ismeretében az, hogy balettjeinket is jellemzi a magyar művelődés huszadik századi alapjelensége, tudniillik hogy a magyar balettirodalom hagyománya megszakadt. Az eszmetörténeti olvasatban a hagyomány azonban átível megszakíttóságon, így eszmei kánont sugall, abból pedig a művészetágra jellemző autonóm esztétika fakad. A balettirodalom kutatása tehát klasszikus mintázatot rajzol ki az eszmetörténeten át a kulturális emlékezetkutatás számára is.

A hagyományvizsgálat alapján világosan látszik a magyar balettirodalom-történet három kezdete és ezzel együtt három eltérő értelmezése:

1. színháztörténeti kezdet (Heinisch József: *Haramiabanda*, 1834),
2. zenetörténeti kezdet (Sztojanovits Jenő: *Csárdás*, 1890),
3. koreográfiatörténeti kezdet (Harangozó Gyula – Hubay Jenő: *Csárdajelenet*, 1936).

A három kezdet eltérő, bár egymásra támaszkodó (intézményi, műfogalom-értelmezési és részben stilisztikai) hagyományt jelöl. Ma csupán az utolsó él, az előző kettőt politikai és szakmai döntéshozók megszakították, művelését ellehetetlenítették. Egy másik értelmezésben a három kezdet a művészeti ág történeti változásainak felel meg, amennyiben a korban „balettként” elismert műalkotás egyre összetettebbé válik. Így a színháztörténeti kezdet megfeleltethető azzal a mozzanattal, hogy táncegyveleget alkalmaznak színpadra a korabeli szövegkönyvi (némajátékos) program alapján. A zenetörténeti kezdet másként az első, nemzetközi igényű balettenére utal, amelyben a táncételeket szimfonikus szerkesztésmód jellemzi. A koreográfiai kezdet pedig olyan produkciók létrehozását jelöli, amelyekben a drámai jellegű előadás egyetemes igényű zene, cselekmény és tánc egységére épül. Noha így feloldható a három hagyomány egy nagyhagyományban, az is látszik, hogy a fordulatok az egyes balettszerzemények tekintetében nem váltak visszafordíthatatlanná. A fentebb említett hagyományszakadás következtében egyes balettkompozíciós technikák folyamatosan együttéltek, de hagyománya csak az utolsóinak maradt meg, a másik kettő a kései zeneszerzők számára nem vált elérhetővé.

Az előzőkből következik, de csak részben annak következménye, hogy élesen elválik egymástól a baletttánczás hagyománya, a balettirodalom recepciója és művelődési beágyazódása. Noha a kánonelmélet alapján azt várhatnánk, hogy az esztétikai horizont központi alkotását játsszák a legtöbbet és ezáltal ismerik a legtöbb, e feltevésünkben a magyar balettirodalom esetén csalódnunk kell. A kánon, a recepció és a repertoár bár *párbeszédet folytat*, de – főként az intézményvezetői döntések következtében – jelentős mértékben eltér egymástól. Tényként kezelhetjük azt a paradox felismerést, hogy zenetörténetileg *A csodálatos mandarin* a legjelentősebb magyar pantomim, mégis Erkel Ferenc *Palotását* ismerik a legtöbb, látni viszont Kocsák Tibor *Hófehérke és a hét törpe* című balettljét lehet.

Az eszmetörténeti kutatás a műalkotás tárgyát, stílusát, zenéjét, koreográfiáját, fogadtatását és szellemtörténeti kapcsolatrendszerét is vizsgálja. Egy bukás példája

előrevetíti az összetett kutatási szempontokat és módszertant. Szabó Xavér Ferenc *Dárius kincse* (1893) című balettje nem sokkal a bemutató után megbukott, jórészt művelődéstörténeti okok miatt. A zeneszerző egyértelmű Wagner-recepciója oly mértékben írta újra – vagy még inkább felül – a darab keretét adó és a korban divatos székely mitológémt, hogy az jelentős ellenszenvet váltott ki. A korban még Wagner-ellenes hazai közvélemény a német szerzőre emlékeztető zeneműveket idegenséggel fogadta, s csak Richard Strauss és Debussy sikerei után szökhettek szárba egy széles bázisú magyar Wagner-kultusz.²⁰ A korszak legtöbb hazai balettzenéje nem múlta sokban felül Szabó Xavér invencióját, ám mivel a Verdi-, Delibes- vagy éppenséggel Erkel-recepció hozzátartozott a korszak elfogadott baletthangzásához, így az azokból merítők könnyebben kaptak elismerést. Ellenpéldaként állítható Szabados Károly erkeli és delibesi recepcióból induló *Vióra* (1891) című balettje, amely ugyanazt a mitológémt használta, cselekménye sem volt fajsúlyosabb, mégis sikert aratott. Szabados alkalmazkodott a korabeli közönség elvárási horizontjához, s a darab közkedvelt is maradt évtizedekig. *A Dáriusszal szembeni* ellenérzések olyan erősek voltak, hogy noha még a legádázabb kritikusok is elismertek abból több táncjátékot, azok soha nem kerültek előadásra.²¹ A hagyomány – itt szűk értelemben: egy korszak természetesnek vett értelmezése – tehát befolyásolja az egyes művek sorsát. A hagyomány megszakadása után pedig éppen ezen hiány miatt nem kanonizálódott a sikeres és megrendítő *Az iszonyat balladája* (Szokolay Sándor, 1960) sem.²²

A magyar baletttirodalom történetében az is látszik, hogy hasonlóan az operához s a szimfóniához, megrendelésfüggő. Noha van olyan alkotó, aki az asztalfiókjának is megírja a műveit (például Kósa György és Lajtha László), a legtöbb darab konkrét kérésre és koreográfusi koncepcióhoz igazodva íródott. A XX. század előestéjén, amikor a magyar baletttirodalom „hirtelen” megszületett, az Operaház karmesterei kezdték meg a táncműtermények, majd pantomimek komponálását. Sztojanovits Jenő, Szabados Károly, Kerner István vagy Szikla Adolf mind az Andrassy úti zenepalota munkatársaiként sajátították el a színpadszerűség gyakorlatát s hozták létre sikeres darabjaikat. Csak a „Kodály-iskola” szerzői esetében történik majd meg az Operától való leválás, de az ő esetükben is (például Szokolay, Petrovics, Ránki) kimutatható a színpaddal való egyéb közvetlen kapcsolat. Mindez természetes visszavetítve is igaz, így valóban csak akkor tud a magyar baletttirodalom kialakulni, amikor az ahhoz szükséges intézményi feltételek is adottá válnak. A XIX. század második felé-

²⁰ A kérdés összetettségét itt nincs mód bemutatni. A közönség idegenkedése magyarázható többek között a hazai szimfonikus és operakultúra megkésettiségből fakadó ismeret- és élményhiányával, a nem megfelelő színvonalú előadásokkal, illetve a zenedrámákhoz tapadó eszmei tartalmak iránti bizalmatlansággal. Az olaszos irányzat könnyebben nyert polgárjogot a hazai zenés színpadon. A befogadástörténetben Erkelnek magának is újra és újra meg kellett küzdenie stílusa miatt a közönség kegyeiert. A tárgy önálló kifejtést igényelne.

²¹ *Dárius kincse* = *Pesti Hírlap*, 1893. október 5., 86.

²² Szokolay darabját Eck Imre állította színpadra 1960-ban, amelyet több felújításban is előadtak azóta. Noha kulcsmű a magyar baletttirodalomban, a pécsi előadásokon kívül elérhetetlen. Így nem tudta azt a recepcióesztétikai szerepet betölteni, mint *A csodálatos mandarin*.

ben a Nemzeti Színházban a tánckar hosszú évtizedeken keresztül mostoha körülmények között dolgozott, és csak az Operaház átadása teremtette meg a balettkar fejlődése számára az utat. Így az 1884-ben átadott épület, intézmény és szakmai műhely 1889-ben teremtette első gyümölcsét: Sztójánovits Jenő *Új Rómeó* című balettjével, amelynek tapasztalatai alapozták meg a korszak legnépszerűbb magyar táncjátékát: a *Csárdást*. A darab sikeréhez azonban kellett még valami: a kompozit (erősen eltérő jellegű elemeket egybefűző) stílus társadalmi elfogadása. A *Csárdás* sikerének pikantériája, hogy zenéje verdi recepcióra és a reformkorban népszerű dalokra, táncokra és indulókra épül. Az Erkel-recepcióból hozza a verbunkos stilizációt és korszerű hangszerelést, illetve az etnikailag színes táncszvitet: magyar társas, illetve magyar, cigány, szerb és román népi (!) táncok elevenednek meg a harmadik felvonásban. A színrevitel koreográfiája viszont hangsúlyosan olasz jellegű. Így az operettek sokszínűségét, a k. u. k. kultúra többveretűségét képezte le a táncszínpadon is, s mivel minden eleme a kortársak számára minőséginek bizonyult, egyetlen balettnarratívaként élvezték.²³

Esettanulmány: Erkel és a balettkoncepció

Erkel jól ismert előzmények után megteremti a romantikus magyar operairodalmat és kialakítja a romantikus magyar operajátszást. Színházi emberként, majd vezetőként prózával, zenével és táncsal is foglalkozik, még ha legjelentősebb eredményeit zeneszerzőként és karmesterként is aratja. Óriási életművében a balett hiányát keresni értelmetlen, utólagos elvárás lenne. Annak vizsgálata azonban előreviheti a kutatást, hogy zenei koncepciójában milyen szerepet játszottak a táncos műfajok. Az közsímt, hogy Erkel gyakorlatias emberként az adott körülményeket figyelembe véve alkotott, vagy hozott létre új jelenségeket. Így például a Filharmóniai Társaságot ő alapította, de nem a semmiből kellett megszerveznie, hanem egy már működő zenekari közeget épített tovább és segítőkkel – többek között Liszt Ferenc támogatásával – számolhatott. A fentebb említett gyenge tánckar ismeretében egy magyar *A hattyúk tava* koncepciója nem is merülhetett fel benne.

Mindazon korai romantikus magyar táncjáték, amelyet Erkel ismerhetett, az 1. számú táblázatban látható. A korabeli műsorokban sablonos szűzség alapján, a korabeli arlekinádok szellemében, illetve közkedvelt táncelemek (például a *Körmagyar*) köré épített darabokat játszottak.²⁴ Az első önálló zeneiséggel bíró magyar színpadi táncjáték a fentebb már említett Heinisch József: *Haramiabanda* (1834) volt, amely azonban nem aratott sikert. Őt követte a kor egyik kiemelkedő jelentőségű zeneszerző-koreográfus-táncosa, Kaczér Ferenc a *Toborzókjával* (1835), amely modellezi a korabeli táncjátékokat. A közönséget először Rózsavölgyi Márk *Körmagyar* (1842)

²³ A *Csárdással* nem tudott mit kezdeni a balett-történetírás. Sem KÖRTVÉLYES (i. m. [1956], 150–153.), sem GELENCSÉR (i. m. [1983], 15–16.), sem PÓNYAI (i. m. [2009], 69.). Mindhárom szerző kritizálja a darab zeneiségét, és nem vetnek számat a közönség részéről évtizedekig kitartó lelkesedéssel.

²⁴ A jelen bekezdés alapvetően támaszkodik: MAJOR: i. m. (1987), 28–34.

1. táblázat:

A magyar táncjáték kezdetei, válogatás²⁵

Műcím	Zeneszerző	Koreográfus	Bemutató
A véletlen vőlegény	Fray Károly	Farkas József	1829 előtt
Haramiák	Herfurth Károly	Szöllősy Szabó Lajos	1833
Haramiabanda	Heinisch József	Szöllősy Szabó Lajos	1834
Nagyidai lakodalom	Herfurth Károly	Szöllősy Szabó Lajos	1834
Pervonte a Lámpás-szigeten	Ellinger (József?)	Kaczér Ferenc és Campilli Frigyes	1834
A szürke törpe a bűvös hegyekben	Kaczér Ferenc	Kaczér Ferenc	1835
Toborzók, avagy a szüret	Ellinger (József?)	Kaczér Ferenc	1835
Elrabolt hölgy	Heinisch József	Szöllősy Szabó Lajos	1835
A természet növendéke	Kaczér Ferenc	Kaczér Ferenc	1839
Arlekin kalandjai	Kaczér Ferenc	Kolosánszky János	1839
Arlekin mint angol lovagművész	Ellenbogen Adolf	Hasenhut, Leonard	1840
Körmagyar	Rózsavölgyi Márk	Szöllősy Szabó Lajos	1842
Társalgó	Rózsavölgyi Márk	Veszter Sándor	1845
Sobri	Szöllősy Szabó Lajos	Szöllősy Szabó Lajos és Kilényi Lajos	1848
Csata Fehértemplomnál	Szöllősy Szabó Lajos	Szöllősy Szabó Lajos és Kilényi Lajos	1848
Elvéa, a vizitünde	Doppler Károly	id. Köbler Ferenc	1852
Toborzók	Doppler Károly	Aranyváry Emilia	1854
Egy táncos kalandjai	Kaczér Ferenc	Kaczér Ferenc	1854

című táncjátéka tudta hosszabban megszólítani Szöllősy Szabó Lajos koreográfiájával. Az önálló zenéjű táncjátékok a reformkori magyar színházi (vö.: az intézményi feltételek, az elméleti háttér és a közönség kialakulása) folyamat természetes fejleményeként jött létre, és annak hullámában virágzott, majd hunyt ki – jelképesen is – 1854-ben Kaczér Ferenc *Egy táncos kalandjai* című darabjával. A táncjátékok kritikai fogadtatásából nyilvánvaló, hogy a színházi szórakoztatás kategóriájában

²⁵ Több forrás alapján:
 MAJOR: i. m. (1987), 39–43.
 KERÉNYI Ferenc: A reformkori magyar táncjátékról = *Táncstudományi Tanulmányok* 10., 1978–1979. Szerk. DIENES Gedeon, PESOVÁR Ernő, Budapest, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1979, 123–142.

azért váltak e darabok a köztes színházi időt kitöltő eróművész-produkcióknál népszerűbbé, mert volt magyar(os) tartalmuk. Így a hazafias (patrióta) és a nemzeti (XIX. századi: liberális-nemzeti) érzések és eszme együttes megjelenését értékelték a nézők. A kibontakozó nemzeti identitás igazolta az új táncok létjogosultságát, amelyekben a közép-európai korszerűség és a nemzeti karakter együttesen érvényesülhetett. A szabadságharc leverése után a Habsburg-kormányzat a nemzeti, a lakosság a korszerű jelleget utasította el, mindkettő a maga módján. A kormányzat rendeletben tiltotta meg a nemzeti jelleget hordozó műalkotások (például *Rákóczi-induló*) előadását, a közönség pedig a távolmaradásával büntetett. Így adódott, hogy az intézményi mélypont egybeesett a közönség kényszerű ízlésváltozásával és az adminisztratív korlátozásokkal. A nemzeti táncok iránti lelkesedés és annak értékelése a balettban az 1890-es *Csárdás* kiemelkedő sikere esetén válik újra minden korábbi feltételezést elsöpörően nyilvánvalóvá.

Erkel Ferenc, a fiatalon Pestre került hangász (zongorász, karnagy és komponista) ebben a művelődési-társadalmi környezetben hozta létre életművét. A kilenc operát író zeneszerző nyilvánvalóan fogékony volt a tánc iránt, annak színpadi változatát nemcsak vezényelte, de komponálta is. Indulók, fegyvertáncok és takarodók, mások palotások, lengyel táncok és kolók, vagy éppen háremtánc, örülési jelenet és pogány rítus mind megjelentek a palettáján. Mégis kérdés, hogy vajon az operán belüli, hangsúlyosan nem társastánc-stilizálással, hanem balettel miért csak egyszer, a *Bánk bán*-ban kísérletezett. A válasz Erkel kompozíciós módszerében kereshető. Hasonlóan Wagnerhez, minden főhősben önmagát mutatta meg, noha Erkel életrajza a legkevésbé sem olvasható ki a főhősök tragédiáiból. Viszont az igenis követhető, ahogy az operák központi alakja egyre időseodik (István királyfitól István királyig), s az egyre súlyosabb életrajzi drámákhoz maga a zeneszerző is érettebb, tapasztaltabb és meggyőrtöttebb lesz. Szokás Erkel azzal bírálni, hogy lassan írt, s ezt hívei mindig a sok elfoglaltsággal indokolták.²⁶ Lassította az írást az a folyamat is, amíg egy opera központi tragikumát okozó lelki élményt magában ki nem érlelte, vagy a saját életében meg nem élte. Így láthatjuk a fiatal házaspár Erkel félelmeit István királyfi-ban (*Bátori Mária*), és fiatal nemzeti szerzőként művészetét, színházát és nemzetét az erőszakról féltvén (*Hunyadi László*). Tisztán kirajzolódik a szerelmi csalást előbb játékos kalandként (*Erzsébet* – II. felvonás), majd a lét központi drámájaként megélő, magára hagyott férj (*Bánk bán*) szerepében. A rosszul választás terhe nyomasztja álruhás királyként (*Sarolta*), és a félresiklott életút, magányos, el nem ismert hőseként (*Dózsa György*). A gyermekei iránti aggodalom hibás döntésekre sarkallja Lear királyként koldussá válva (*Brankovics György, István király*). Végül névtelen hőssé válva, családját félárvaságra hagyva az égből letekintő apaként bogozza ki az ármányosan összekuszálódott szálatokat (*Névtelen hősök*). Az egyes sorstragédiák következménye és attribútuma egyben, hogy a férfi főhős, hacsak nem a lakodalmán, nem táncol. Nincs oka sem vigadozó táncra, sem balettet nézni, ahogy Bánk sem szemléli meg a királyi udvar táncjátékát és nem járja a *Csárdást* sem. Leginkább

²⁶ LEGÁNY Dezső: *Erkel Ferenc művei és korabeli történetük*. Budapest, Zeneműkiadó, 1975, 52.

fegyvertánra van e főhősöknek kedve, illetve udvari népeiknek néptáncai felett elmélkedni, elmélyedni, imádkozni s végképp győtrődni büntudattól, aggodalomtól, igazságbírástól.

Anna de La Grange és Hollósy Kornélia számára írott különszámai ugyanakkor felhívják a figyelmet arra, hogy a magas művészi kihívást nyújtó lehetőségeket megragadta. Így Campilli Frigyes vagy Aranyváry Emília lehetett volna rá olyan hatással, hogy koreográfiájuk számára zenét írjon. A titokzatos *Sakkjáték* (1853) éppen azzal kecsegtetett az új utakkal kísérletező erkeli életműben, hogy megírja a maga *Sylvíáját*. A mára elveszett partitúra s annak alig datált egykori előadása nem fedi fel, hogy Erkel mit gondolhatott a balettről.²⁷ Az viszont jelzésértékű, hogy a Bánk bán eredeti első felvonásában hosszú balettallegória található. A királyi győzelmet ünneplő táncjátékot Nádasdyék megrövidítve előre tették, illetve az előadások során kihúzták azt teljesen. Erkel szimfonikus műveihez hasonlóan a hangszeres táncjátékokat sem értékelte tehát az utókor.

Ezek fényében érthető, hogy a *Palotás* miért vált olyannyira egységesen elfogadottá, amelyhez legfeljebb a *Dózsa* fegyvertánca tudott népszerűségében felzárkózni. A *Palotás* nemcsak táncdarabként szerencsés minőségű, hanem a népszerű opera rokonszenves főhőséhez kötődik annak násztáncaként. Amint a közönség Hunyadi révén azonosult a magyar nemzeti törekvésekkel, úgy rögzült a tánc a nemzeti identitásban is. A reformkori közönség egyértelműen a bécsi keringő magyar (ellen)párjaként önálló táncidomként értelmezte a palotás táncot. Korabeli meghatározása azonban kiemelte annak szerkesztett, előadási jellegét is: „*a valódi magyar palotás-nóta nem egyéb, mint magyar irányban s külön sajátyszerű stílusban írt »concert-darab«*”²⁸. Erkelnek nagy hatása volt abban, hogy a palotás fogalma mára ne dallam-, hanem táncfajtat jelentsen. Az imént idézett szöveg ugyanis 1858-ban is még a dallamfajtáról értekezik, s abban korunk olvasóját mosolyra ingerelve a következőt jegyzi meg: „*Különben ki ne ismerne Erkel Ferenc remek Hunyady László-ját s az abban előforduló Hattyú-dalt, mely a valódi palotás-notát leginkább megközelíti*”²⁹ (kiemelés: W. Á.). Erkel *Palotása* a kiegyezés korára telítődött vélt és valós elemekkel, de az is a hagyományképzést segítette elő, hogy egy közös ünneplésre mozgósított. A reformkori – utólagosan túlszínezett – eufória hiányzott az elnyomtatás és némileg a dualizmus korában ahhoz, hogy a közben megszülető táncbetétek, táncköltemények beékelődhessenek a nemzeti művelődési kánonba. A *Bánk bán*ban, amelyben a konfliktust értette a közönség, nem nyílt alkalom a táncra, mert aki ott táncolt, az mind a királyi udvar tagja volt, az elégedetlenek pedig nem táncolni akartak, hanem összecsapni. A *Dózsa* és a *Névtelen hősök* fegyvertánca, noha telítődhetett nemzeti érzelmekkel, de a kiegyezés idején már az nem mozgósított, hanem emlékeztette a kései nemzedéket az egykori harcokra. A *Hunyadi Palotása* azonosulásra, beleélésre, sőt részvételre mozgósít, a két idézett fegyvertánc visszanezésre, emlékezésre, kívülről láttatásra hív.

²⁷ LEGÁNY: i. m. (1975), 63.

²⁸ NYÁRY Gyula: *A palotás-nótákról = Divatcsarnok*, 1858. március 02., 133-135.

²⁹ Uo.

Erkel zsúfolt életébe többek között kilenc opera, egy filharmóniai társaság és zeneakadémia alapítása, állandó karmesteri munka, zenekari darabok megírása és gyerekeinek felnevelése fért bele. Életműve a magyar zenetörténet impozáns alapzata, hozzá köthető a nemzeti opera és a nemzetközi szintű magyar nyitányok létreho-

2. táblázat:

Színpadi tánc Erkel műveiben³⁰

Műcím	Műfaj	Táncbetét	Bemutató	Elérhetőség	Koreográfus
Bátori Mária	opera	induló	1840	összkiadás, 2002	Kolosánszky János
Kegyenc	szomorújáték	táncok	1841	ismeretlen	Hasenhut, Leonard
–	kísérőzene	orgiatánc	1842	ismeretlen	Fáncsy Lajos
Hunyadi László	opera	palotás	1844	összkiadás, 2006	Kolosánszky János
Két pisztoly	népszínmű	kanásztánc, bálkeringő	1844	ms.	Kolosánszky János
Zsidó	népszínmű	tánc	1844	ms.	Kolosánszky János
Egy szekrény rejtelvei	népszínmű	zapedato	1845	ms.	Kolosánszky János
Sakk-játék	pantomim	–	1853	ismeretlen	Campilli Frigyes
Csárdás	zenekari szám	–	1853	ismeretlen	?
Bánk bán	opera	balettzene	1860	összkiadás, 2009	Campilli Frigyes
Sarolta	opera	csárdás, fegyvertánc	1861	ms.	Campilli Frigyes
Dózsa György	opera	fegyvertánc	1867	ms.	Campilli Frigyes
Brankovics György	opera	koló, háremtánc	1874	ms.	Campilli Frigyes
Névtelen hősök	opera	torozó, takarodó, lengyel tánc, fegyvertánc, csárdásfinálé	1880	ms.	Campilli Frigyes
István király	opera	élőkép	1885	ms.	Campilli Frigyes

³⁰ Források: LEGÁNY: i. m. (1986), 29, 31, 32, 33, 47, 48, 50, 63, 65, 70, 78, 86, 97, 107, 118. SZACSVAI KIM Katalin: Az Erkel-műhely kezdetei. Közös munka az Erzsébet előtti színpadi zenékben = Zenetudományi Dolgozatok 2009. Szerk. KIS Gábor, Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 2009, 191–243.

zása. Színpadi emberként a palettáján nyilvánvalóan szereplő lehetséges baletthez azonban hiányzott a szikra. A szakirodalom nevesíti is a szikra ki nem pattintóját: Campilli Frigyeszt. Az olasz balettművész iránt kifejezetten megértő Gelencsér így fogalmazott: „*Munkássága során a nyugat-európai romantika számos darabját saját – egyszerűsített – változatában tűzte műsorra, s a jellegzetesen nemzeti balettkultúra kifejllesztésére pedig eleve nem is vállalkozott.*”³¹ Így Erkelnek nem maradt más választása, kései utódaira hagyta a magyar balett megteremtését.

Grand Ballet: A magyar balettirodalom megszületése

Az 1890-ban megszülető magyar balettirodalomnak jelentős szakirodalma van, amelyeket a korszerű történetírás is ismertet.³² A feltételek javulása, tudniillik az Operaház anyagi és szakmai nyitása a balettművészet felé lehetővé tette a nemzeti balett kialakulását (vagy annak mindenesetre életerős kísérletét). A három jelentős balettszerző, Sztojanovits, Máder Rezső és Szikla Adolf mind ismerte a korabeli közönség ízlését, a színpadszerűség elveit és a koreográfiai gyakorlatot. A *Csárdást* (Sztojanovits, 1890), a *Piros cipellőket* (Máder, 1897) és a *Törpe gránátost* (Szikla, 1903) száznál többször játszották egyenként. Az első nemzeti allegóriát ábrázol, a második egy haszid történetet, a harmadik egy egyszerű vásári tréfát. A népszerűséget a tárgy kevéssé magyarázza, de jelzi, hogy színes érdeklődésű, nyitott volt a budapesti közönség. Jellemző a korra, hogy ezt a magas előadásszámot – a vizsgált korszakban – a magyar operák közül csak a *Hunyadi* és a *Bánk bán* érte el, az összes többi messze alatta maradt. A „hirtelen” felbukkanó magyar balett olykor élt nemzeti elemekkel, de sokkal inkább csak alkalmazott nemzetközi sztenderdeket és azokat emelte be a hazai hagyományba. A zeneszerzők karmesteri tapasztalata és tudása mellé még tehetség is adatott számukra invenciózus zene komponálására. Szintén fontos szempont, hogy olyan koreográfus érkezett az Operához, aki képes volt egyre jobb zenékre ösztönözni a komponistákat, a közvetlen munkatársait. Luigi Mazzantini, Cesare Smeraldi és Nicola Guerra három olasz balettmester, akik a maguk képességei szerint alakították a magyar balettjátást. Mindhárman feladatuknak kapták a kinevezésükkor, hogy hozzák létre a nemzeti balettet, s ezt mindhárman komolyan is vették mind a kritika, mind a közönség visszajelzései alapján. Annak eszméletörténeti értékelése, hogy balettjeik vajon magyarok voltak-e, a korabeli közönség lelkesedése alapján tehát könnyedén igennel válaszolhatjuk meg. Ha konkrét stilisztikai elemekkel kellene előbbi állításunkat alátámasztani, akkor mindenképp a már korábban említett nemzeti táncidomok megjelenítését, az ismert magyar dal- és táncdalok beemelését, illetve a hazai közönség számára ismerősnek tűnő nemzetközi recepció alkalmazását említenénk. Mindez azonban már egy másik tanulmány tárgya lesz.

³¹ GELENCSÉR: *i. m.* (1983), 9.

³² Ld: KÖRTVÉLYES: *i. m.* (1956), 148–162. KAÁN: *i. m.* (2000), III: 531. PÓNYAI: *i. m.* (2009), 55–96.

3. táblázat:

A magyar balettirodalom kezdetei³³

Műcím	Zeneszerző	Koreográfus	Színpadon	Előadás
Új Rómeó	Sztojanovits Jenő	Luigi Mazzantini	1889	19
Csárdás	Sztojanovits Jenő	Luigi Mazzantini	1890	több, mint 100
Viora	Szabados Károly	Luigi Mazzantini	1891	50
Nivita	Rieger Alfréd	Luigi Mazzantini	1891	14
Tous les trois	Sztojanovits	Luigi Mazzantini	1892	29
Hazánk	Erkel Sándor	Luigi Mazzantini	1892	5
Dárius kincse	Szabó Xavér Ferenc	Luigi Mazzantini	1893	6
She	Máder Rezső	Grundlah Lajos	1893	57
Északi fény	Poldini Ede	Luigi Mazzantini	1894	18
Nappal és éjjel	Metz Adolf	Cesare Smeraldi	1895	40
Ércember	Kerner István	Cesare Smeraldi	1896	16
Piros cipellők	Máder Rezső	Cesare Smeraldi	1897	109
Zulejka	Stern Ármin	Cesare Smeraldi	1900	18
Szerelmi kaland	Máder Rezső	Cesare Smeraldi	1902	22
A törpe gránátos	Szikla Adolf	Guerra, Nicola	1903	több, mint 100
Gemma	Zichy Géza	Guerra, Nicola	1904	9+
Álom	Szikla Adolf	Guerra, Nicola	1905	25
Magyar táncgyueleg	Szikla Adolf; Liszt Ferenc, Rózsavölgyi Márk	Guerra, Nicola	1907	52
Csodaváza	Hüvös Iván	Guerra, Nicola	1908	34
Pierette fátyola	Dohnányi Ernő	Guerra, Nicola	1910	56
Havasi gyopár	Hüvös Iván	Guerra, Nicola	1911	20

³³ Vö.: TÉRY Tibor: Az Operaház megnyitása utáni 50 évben színrekerült balettek, némajátékok, táncgyueleg-
gek jegyzéke = A magyar balett történetéből. Szerk. VÁLYI Rózsi, Budapest, Művelt Nép, 1956, 230–235.
JEMNITZ: i. m. (1936), 73–74. ALPÁR Ágnes: Az Operaház 100 éves műsora = A Budapesti Operaház
100 éve. Szerk. STAUD Géza, Budapest, Zeneműkiadó, 1984, 441–492.

Zárszóként álljon itt egy 1893-as visszatekintés a hőskor küzdelmeire:

„A Doppler és Szabó [Xavér Ferenc Dárius kincse] balettjei közt eltelt periódusban a reformszellem a lágymnasztikával szövetkező zenét is megcsapta. [...] Nálunk a két Taglioni-nak és Huguét-nek, de első sorban a francia balett-stíl kifejlődésének hatása alatt készült az első számbavehető balettmuzsika. Az ide szakadt érdemes Doppler Ferencet kétségtelen zenei leleménye – bizonyos muzsikáló ösztönszerűsége, – fejlett ritmikai érzéke, a zenekar kezelésében való jártassága (gondoljunk a partitúrában helyenként fölcillanó érdekességekre, nevezetesen a fafúvóknak a franciák által nagy tökélyre vitt alkalmazása körül) eléggé kvalifikálták arra, hogy tetszős balettzenét írjon (így az öt szakaszból álló Szerelmes ördög-öt, egyebek közt a sikerült spanyol ballabile-lal és az odalisk-táncsal). Erkel balett-betéteinek zenéje inkább zamatjándí, mint válogatott szövésénél fogva nem tévesztett hatást.

Nem rajtunk múlik, hogy a magyar balett-zene történetét ilyen nagy vonásokban kell fölírni: a nemzeti dalmű fejlődésének vontatott tempójával tart csigalépést a magyar balett. Egy-két csinosabb klasszisú apróság után és szomszédságában a modern balettzenei tónus Szabados Károly megütötte a Viorá-ban, míg Sztrojanovics Jenő a Csárdás-ban a nemzeti tánc parafrázisát kísérletté meg, és megkísérelte vele azt, hogy 2/4-es ütemben férfozzék közelebb kedélyünkhöz, a mi mindennapos módon elroptott csárdásunkat általadva a balettmester etikett-szabályainak, a cigány vonóját pedig a melodikus sarkantyú-csöngéssel egyetemben az illetendő nagy zenekarnak. Íme – a jelenség egészen nyilvánvaló: – egyrészt a balett-műzene tiszteletreméltó tollvonásai, másrészt a nemzeti elemnek a balettet járó dolmányok társaságában való emancipálása.”³⁴

Felhasznált irodalom

- ÁBRÁNYI Kornél, Id.: *Dárius kincse* = *Pesti Napló*, 1893. október 5., 1–2.
- ALPÁR Ágnes: *Az Operaház 100 éves műsora* = *A Budapesti Operaház 100 éve*. Szerk. STAUD Géza, Budapest, Zeneműkiadó, 1984, 441–492.
- [ANONYM]: *Dárius kincse* = *Pesti Hírlap*, 1893. október 5., 86.
- GELENCSEI Ágnes: *Balettművészet az Operaházban (1884–1919)* = *Táncstudományi Tanulmányok 12*. Szerk. KÖRTVÉLYES Géza, Budapest, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1983, 9–36.
- JEMNITZ Sándor: *Operaházunk és a magyar balett* = *A magyar muzsika könyve*. Szerk. MOLNÁR Imre, Budapest, Havas Odön kiadása, 1936, 63–72.
- KAÁN Zsuzsa: *Táncművészet = Magyarország a XX. században*. Szerk. KOLLEGA TARSOLY István, Szekszárd, Babits Kiadó, 1996–2000, 529–547.
- KERÉNYI Ferenc: *A reformkori magyar táncjátékról* = *Táncstudományi Tanulmányok 10.*, 1978–1979. Szerk. DIENES Gedeon, PESOVÁR Ernő, Budapest, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1979, 123–142.
- KERN Aurél: *Dárius kincse* = *Budapesti Hírlap*, 1893. október 5., 1–2.
- KÖRTVÉLYES Ágnes: *Magyar baettek a XIX. század végén* = B. EGEŐ Klára – SZENTHEGYI István – VÁLYI Rózi – KÖRTVÉLYES Ágnes – TÉRY Tibor – CSIZMADIA György: *A magyar balett történetéből*. Szerk. VÁLYI Rózi, Budapest, Művelt Nép Könyvkiadó, 1956, 148–162.
- KÖRTVÉLYES Géza: *Balettművészetünk az Operaházban (1919–1945)* = *Táncstudományi Tanulmányok 12*. Szerk. KÖRTVÉLYES Géza, Budapest, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1983, 37–78.
- KÖRTVÉLYES Géza: *Massine és a szimfonikus balett* = *Táncstudományi Tanulmányok 1965–1966*. Szerk. DIENES Gedeon, Budapest, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1967, 27–37.

³⁴ Molnár Géza: *Dárius kincse* = *Fővárosi Lapok*, 1893. október 5., 2251.

- LEGÁNY Dezső: *Erkel Ferenc művei és korabeli történetük*. Zeneműkiadó, Budapest, 1975.
- MAJOR Rita: *Romantika és nemzeti tánc történet (1833-1848) = Tánc tudományi Tanulmányok 1986-1987*. Szerk. FUCHS Livia – PESOVÁR Ernő, Budapest, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1987, 25-44.
- MOLNÁR Géza: *Dárus kincse = Fővárosi Lapok*, 1893. október 05., 2251. (sic!)
- NYÁRY Gyula: *A palotás-nótákról = Divatcsarnok*, 1858. március 02., 133-135.
- PINTÉR Csilla: *Szőnyi Erzsébet*. Budapest, Mágus, 2003.
- PÓNYAI Györgyi: *A klasszikus balettművészet magyarországi történetéből*. Szerk. BOLVÁRI Gábor, Budapest, Planétás Kiadó, 2009.
- SZACSVAI KIM Katalin: *Az Erkel-műhely kezdetei. Közös munka az Erzsébet előtti színpadi zenékben = Zenetudományi Dolgozatok 2009*. Szerk. KIS Gábor, Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 2009, 191-243.
- SZENTHEGYI István: *Vázlatok a magyar balettzenéről = Tánc tudományi Tanulmányok 1*. Szerk. MORVAY Péter, Budapest, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1958, 18-29.
- TÉRY Tibor: *Az Operaház megnyitása utáni 50 évben színrekerült baettek, némajátékok, táncgyűlegek jegyzéke = A magyar balett történetéből*. Szerk. VÁLYI Rózi, Budapest, Művelt Nép, 1956, 230-235.
- VÁLYI Rózi: *Nemzeti táncgyűmányaink sorsa a színpadon, és a balett az abszolutizmus és a kiegyezés korában* = B. EGEO Klára – SZENTHEGYI István – VÁLYI Rózi – KÖRTVÉLYES Ágnes – TÉRY Tibor – CSIZMADIA György: *A magyar balett történetéből*. Szerk. VÁLYI Rózi, Budapest, Művelt Nép Könyvkiadó, 1956, 92-145.

Bólya Anna Mária

A test keretek közé szorítása

A balettfegyelem és a test viszonya Richard Shusterman
szómaesztétikai gondolatainak tükrében

Az eddigiekben a romantikus balett jellemzőit és a balettkutatást többféle irányból közelítettük meg. Jelen írás a Richard Shusterman által megalkotott szómaesztétika mentén értelmezi a romantikus balett problematikus pontjait.

Shusterman gondolataiban a test mint a kreatív önformálás helyszíne jelenik meg. Hogyan és miért szorította keretek közé a romantika korától a balettképzés a testet olyannyira, hogy Campilli a fegyelmelés érdekében testi fenytetéshez is folyamodott? Milyen irányba mozdult a fegyelem és a kreativitás egyensúlya a XX. századi szabad táncirányzatok test- és táncmegközelítéseiben? Hogyan gondolkodunk ma a testről, és a reklámpar idealizált testképfomálása hogyan léphető túl a táncos tevékenységben?

87

A szómaesztétika

A *gondolkodó test* című szómaesztétikai könyv előszavában ezt olvashatjuk: „A testi szépség gyönyörei életünk legelső napjaitól gazdagítanak minket. A bennünket szeretettel tápláló és gondozó testek elbűvölő látványa kellemes elegyet alkot azokkal a szép érzésekkel, melyeket a test élvez további érzékszervei és saját belső tapasztalata révén. Úgy gondolom, hogy az esztétika iránti érdeklődésem a sugárzó testi báj és a boldog szomatikus beteljesülés gyermekkori eksztázisából ered, melyik jóval azelőtt elűtette bennem a szépség utáni folytonos vágyakozást, hogy a test és a lélek bármiféle megkülönböztetéséről fogalmam lett volna.”¹

A testnek ilyen pozitív, szinte szeretetteli bemutatása az egyik oka annak, hogy az általa létrehozott szómaesztétika gondolatait társítjuk ahhoz a vizsgálathoz, amely a romantikus balett problematikus kérdéseit járja körbe. A fenti idézet ellentétülaként álljon itt egy tánc történetből közismert Campilli-féle, igen szélsőséges megnyilvánulás, amely minden bizonnyal nem állt egyedül fegyelmelési módszerek tekintetében: Campilli egyszer előadás közben technikai hibáért úgy vágott ki a nyakánál fogva egy balerinát a tánc korból, hogy az több másik táncost is magával sodort. Nyilvánvaló, hogy egy ilyen jelenetnek többféle oka is lehet. Mindazonáltal, ahogy a romantikus formanyelvről szóló bevezető fejezetben láthattuk, a romantikus balettnyelvet végigkíséri a táncosnők igen alacsony presztízse és a testet – első sorban a női testet – kizsigerelő volta. A balett közegének problematikusága

¹ SHUSTERMAN, Richard: *A gondolkodó test*. Szeged, JATEPress, 2015, 4.

a megelőző fejezetekből is kitűnhetett mind a magyarországi, mind a nemzetközi balettművészetet tekintve.²

Richard Shusterman szómaesztétikája túl más filozófiai irányzatokon azért lehet áttekintendő, mert kiemeli a test fontosságát, és széleskörűen foglalkozik a művészet testi percepciójával. Ezért vizsgálódásai érdekesek lehetnek a XIX. századi európai romantikus balett testhez való viszonyának analizálásánál.

„A kortárs filozófia egyik szomorú érdekessége, hogy oly sok kutatást szenteltek a fájdalom ontológiájának és episztemológiájának, de oly keveset pszichoszomatikus irányításának, befolyásolásának és nyugalommá vagy örömmé való átalakításának.”³ Shusterman filozófiájának részévé teszi a testtel foglalkozó gyakorlatokat is, amelyek esetenként előadásainak részét képezik. A filozófia gyakorlati alkalmazása mellett száll síkra.

A szómaesztétika interdiszciplináris terület, amelynek tudományközi kapcsolatai túlmutatnak a humán tudományokon a biológiai, a kognitív és az egészségügyi tudományok felé. Shusterman szómaesztétikáját az különíti el más filozófiai irányzatoktól, hogy túllép a megszokott filozófiai diskurzuson, és gyakorlati szomatikus tréningeket vezet be. Nem véletlen, hogy neve a tánc vizsgálatánál gyakran kerül elő, ellentétben az eszmetörténet más gondolkodóival.⁴

Shusterman nem csupán a tiszta intellektus gyakorlatára korlátozza a filozófia fogalmát, hanem a filozófiát önfejlesztéssel foglalkozó, megfontolt életmódként kívánja alkalmazni. Egy interdiszciplináris hatókörű, testközpontú tudomány koncepcióját vázolja fel. A szómaesztétika a test esztétikai működését vizsgálja, érdeklődésének homlokterében a test és a benne rejlő szépség külső érzékszervek általi és belső megtapasztalása áll.⁵

A testre úgy tekint, mint a kreatív önformálás terepére, de ezzel együtt olyan érzéki médiumnak is látja, „amely ráirányítja a figyelmünket minden egyéb esztétikai tárgyra és olyan dolgokra is, amelyeket általában nem tekintenek esztétikainak”. Olyan különmű gyakorlatok és stratégiák válnak így módon a szómaesztétika kutatási területévé, mint a tánc, a harcművészetek, a testépítés, az aerobic, a jóga stb.⁶

² PÓNYAI Györgyi: *A klasszikus balettművészet magyarországi történetéből*. Szerk. BOLVÁRI Gábor, Budapest, Planétás Kiadó, 2009, 52.

³ GARACZI Imre: *Esztétikai ítélet és a test reprezentációja* = *Világosság*, 2005, 46. évf., 2–3. sz., 75–84.

⁴ SHUSTERMAN, Richard: *A gondolkodó test*, 2015. Szeged, JATEPress, 26. FARKAS Attila: *A tánc filozófiája* = *Az idő küszöbén* (balett-történeti konferencia). Budapest, Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet, 2019.

⁵ SHUSTERMAN: i. m. (2015), 72. BENYOVSZKY Krisztián: *A test esztétikája*. Richard Shusterman pragmatista esztétikájáról = *Prae*, 2004, 20. évf., 1. sz., 78.

⁶ SHUSTERMAN: i. m. (2015), 496.

A balett és a test

„A szómaesztétika a testet úgy tekinti, mint az érzéki-esztétikai élvezet (aiszthésisz) és a kreatív önformálás helyét. Mint az elméletet és a gyakorlatot egyaránt figyelembe vevő diszciplína, nem csupán a testre vonatkozó absztrakt, diszkurzív tudásunk, hanem a megélt szomatikus tapasztalatunk és magatartásunk gazdagítását is célozza; arra törekszik, hogy fokozza mozdulataink megértését, hatékonyságát és szépségét, valamint javítsa azt a környezetet, amelyhez mozdulataink hozzájárulnak, és amelyből nyerik energiájukat és jelentőségüket.”⁷

„A test mint a kreatív önformálás helye”

89

A balett gyökerei arra az időszakra tekintenek vissza, amelynek kulturális folyamatai kivonták a táncot a keresztény liturgia fő helyszínéről, a templomból és vásári komédiások termékévé, majd a hatalom reprezentánsává tették azt. Miután a tánc ebből a szerepből is kiesett az abszolutisztikus királyi kultúra megszűnésével, nem tudott magával mit kezdeni. A romantika bűvös-bájos, némileg félelmetes szellem-lényeinek birodalmába ment át. Művelői pedig a királyi szférából nagyot zuhanva a polgárság lányai, sőt a felemelkedni kívánó nagyon alacsony társadalmi osztályokból való leánykák lesznek. És természetesen fiúk is. A romantikában ugyanakkor a balerina köré épülő szabályos kultusz olyannyira előtérbe helyezi a balerina mindenekfelettségét, hogy szegény férfitáncosok idővel elmenekülnek a romantikus balettszínpadról, a század végére Európában nem marad egy sem.⁸

„A test mint a kreatív önformálás helye”

Mi a kultikus imádat és légies mozdulatok ára? Gyakorlatilag teljesen kihasznált test, amely egy olyan cél felé kell törekedjen, amely embernek nem kivitelezhető: az OG elérése. Egy olyan testtel, amelynek érzékelése, léte mélyen gyökerező kulturális, mentális és mozgásos kódokkal a gravitációs téren alapszik.⁹

A tulajdonképpeni első balerina, Marie Taglioni, „a Szilfid” rendkívüli munkabírársú és céltudatosságú nő, bár imádói sokkal idealizáltabb képet szeretnének látni róla.¹⁰ Maga az új táncnyelv, amelyet édesapja, Filippo Taglioni az ő testére kreál, erősen alakítja testét. A légies nesztelen kecsesség ára sajátos oktatásmethodikái módszer: „meg is ölném a lányomat, ha hallanám a táncát”.¹¹

⁷ SHUSTERMAN: i. m. (2015), 26.

⁸ VÁLYI Rózsai: *A táncművészet története*. Budapest, Zeneműkiadó, 1969. LEE, Carol: *Ballet in Western Culture. A History of its Origins and Evolution*, New York, Routledge, 2002, 171–172.

⁹ SHUSTERMAN: i. m. (2015), 72.

¹⁰ WOODCOCK, Sarah C.: *Margaret Rolfe's Memoirs of Marie Taglioni: Part 1.* = *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 1989, 7. évf., 1. sz., 3–19.

¹¹ VÁLYI: i. m. (1969), 207.

„A test mint a kreatív önformálás helye”

A technika nehézsége és emberfelettsége mellett mégis folyton visszatérő kérdés: miért kellett Campillinek előadás közben nyakon ragadnia a balerinát és kidobni a tánckarból? Miért bánnak így a *táncosnőkkel* a XIX. században?

Maga a táncos tevékenység egyre jobban háttérbe szorul a társadalomban. Hogyan jut odáig a tánc, hogy (a mindennapi mozgásmennyiség visszaszorulásával párhuzamosan) a mai napig egyre kevésbé engedik közel a mindennapi ember életéhez a táncot? Melyek azok a nem feltétlenül csupán negatívként értékelhető folyamatok, amelyek a táncot marginalizált színterekre űzik a társadalomban? Milyen kultúrtörténeti folyamatok állnak ennek a háttérében? Térjünk vissza a táncművészet negatív változásaira: hogyan jut odáig, hogy XIX. századi művelői a műfaj hanyatlásával nő létükre a „balettpatkány” nevet érdemlik ki, akik még meg sem jelenhetnek a színpadon, ha Wagner zenekari próbát tart?¹² Miféle szubkultúrává vált a balett a XIX. századra a balettcipőt megsütő, megevő, már-már szubkulturális rétegnek érzett balettománok körében?¹³ Szomorú süllyedése ez egy olyan jelenségnek, amely egy egészségesen működő (civilizációs betegségekkel nem küzdő) közösségben központi szerepben van: a táncnak. A nyugati kultúrában, ha példaképpen az utóbbi öt évszázadot tekintjük, az általános mozgásmennyiség és az egyéni motoszféra alaposan lecsökken, a táncot – legalábbis azt, amit ma táncnak nevezünk – semmibe vesszük. Komoly ember nem táncol, vagy legfeljebb valamilyen társastáncot, hogy bálokban ne maradjon szégyenben. Esetleg „néptáncot”, amelynek a kortárs kultúrára vonatkoztatott definiálása egy újabb fejezetet tehetne ki. A kiválasztott testalkatúak és akinek egyáltalán van kedve hozzá, az balettozhat, emellett talán szóba jöhet némi kamaszkori táncélmény vagy későbbi táncanfolyam. Ennyi maradt abból a tevékenységből, amelyet Európa keresztény kultúrájának hajnalán külön rendelésre készítettek, koreografáltak egyes zsinatokra.¹⁴

Ez a folyamat természetesen együtt járt a tánc formai, tartalmi és funkcionális változásaival, és azzal a ténnyel, hogy a XIV. századtól kezdődően egy teljesen eltérő kulturális jelenséget tekintünk táncnak, mint azt megelőzően. A közösségi típusú lánctáncok kultúra és a térbeli izoláció felé meginduló pár- és tércserés, valamint páros táncformák két különféle kulturális jelenséget képeznek eltérő terminológiai, beágyazottsági és természetesen formai jegyekkel.¹⁵

¹² VÁLYI: i. m. (1969), 225.

¹³ KERYN Carter: *Consuming the Ballerina: Feet, Fetishism and the Pointe Shoe* = *Australian Feminist Studies*, 2000, 15. évf., 31. sz., 81–90. LEE: i. m. (2002), 144.

¹⁴ LAMOTHE, Kimerer: *Recent Science Supporting „Why We Dance”* = *Psychology Today*. <https://www.psychologytoday.com/blog/what-body-knows/201510/recent-science-supporting-why-we-dance> (utolsó letöltés: 2017. 09. 15.). MULLALY, Robert. *The Carole: A Study of a Medieval Dance*. Farnham, Ashgate, 2011.

¹⁵ ANDRÁSFALVY Bertalan: *A tánc születése = Közösség és identitás*. Szerk. PÓCS Éva, Budapest, L'Harmattan, PTE Néprajz Tanszék, 2002, 79–84. BÓLYA Anna Maria: *The Role of Tactile Characteristics of the Round and Chain Dance Treasure Contemporary Aspects* = *2nd Symposium of the ICTM Study Group on Musics of the Slavic World*.

A táncművészet süllyedésének egyik mélypontja a romantika. Ez az a korszak, amely elhozza – már kimondani is szörnyű – a zene és a tánc szétválásának folyamatát. Mégis a romantikában gyökerezik az az abszurd ellentét, amely az operaház színpadán táncoló kívánságainak rendeli (rendelné) alá a zenekart, alacsonyabb esztétikai minőségre szorítva annak zenéjét. A fő cél: hogy táncolni lehessen rá. Olyan fajta elkorcsosulása ez a táncművészetnek, amelyet a mai napig nem heverték ki a tradicionális balettnak nevezhető stílusok repertoárjai. Igazán elismert zeneszerző egészen Csajkovszkijig nem ír balettet, miközben a romantikus zeneszerzők stilizált (gyakorlati táncról már elvált) repertoárjában hemzsegnek a táncosságok, kifejezett táncok, táncjátékok.

„A test mint a kreatív önformálás helye”

91

A technika nehézsége miatti túlzott szigorúság az, ami Campillit ilyen botrányos cselekedetre ragadtatja? Biztosan nem, hiszen a tett minden határt átlép (jó ízlés, nőtisztelet, színpad és közönség tisztelete, a táncos testének tisztelete). Hogyan süllyedhetett idáig a tánc és a test tisztelete XIX. század folyamán?

Azért, mert a balett valóban nehéz, testet próbáló műfaj, nem lenne szükséges, hogy a XIX. században és a második világháborút követő időszakban a keleti blokk kulturális vonulataiban korrumpálódjon. A tánc ezekben a korszakokban Európában már nem az életerő megnyilvánulása, mint a törzsi kultúráknál, és nem is feltétlenül kiterjedt nonverbális kommunikáció, mint ahogy az a reprezentatív reneszánsz itáliai és barokk francia udvarban még tetten érhető. A romantikában a tánc egyfajta kultikus imádat tárgya az iránt, ami emberfeletti és elérhetetlen.

„A test mint a kreatív önformálás helye”

Ha gondolatban továbblépünk a romantikus balett, vagyis a XIX. század első felének európai kultuszából, az orosz cári birodalomba érkezünk, ahol a balett újra elképesztő technikai fejlődésen megy keresztül. Ez a kemény szigorúsággal továbbnevelt műfaj a kadétiskolában jellemzően otthonra talál. Úgy látszik, hogy a XIX. század mozdulatkultúrájának jellegzetessége a test keretek közé szorítása. Ebben a században kerül sor a militarizált sporttevékenység átesztétizálására is: a testmozgás ebben a korban nemcsak a fizikai teljesítőképesség próbájaként jelenik meg, hanem nézőközönség számára bemutatott látványossággként is.¹⁶ Milyen testi kreativitásról beszélhetünk itt?

Mindemellett az orosz klasszikus tánc valamennyit visszaad az elveszett esztétikai hiányosságokból. Csajkovszkij elismert zeneszerző léteire hajlandó balettenét szerezni, és bár *A hatyúk tava* első koreográfiájának bemutatója után ezt a tettet megbánja, folytatja a balettzeneszerzést.

¹⁶ BENYOVSZKY: i. m. (2004), 79.

„A test mint a kreatív önformálás helye”

A XX. század elején elérkezünk Gyagilevhez. Miért pont egy rendkívül autokratikus, már-már a jellemfejlődést negatív irányba befolyásolni képes, erőteljes személyiség, mint Gyagilev képes a balettművészetet újra élettel telíteni? Mert nem kétséges, hogy Gyagilev gényusa hozta ki koreográfusaiból azt, amit azok megalkottak. Nizsinszkij személyiségét tulajdonképpen ő hozta elő: a cári színházak danseur noble szerepében feszingő Nizsinszkijból egy antik atavisztikus faunt kreál. Olyannyira, hogy „teremténye” a „teremtőrl” való leválással (értsd: házasságkötése miatti együttesből való kirúgással) elveszti minden mentális biztonságát és egységét, hogy élete hátralevő részét különféle elmeegógyintézetekben vagy kezeléseken töltse. És nem ő az egyetlen az együttes koreográfusai közt, aki egy kellemetlen eseményt követően pszichiátriai kezelés alatt áll. Gyagilev rendkívül erőteljes, szélsőségesen autoriter személyisége tehát nyilvánvaló. A kérdés az, hogy miért csak egy ilyen személyiség adhat újra életet a balettnak?¹⁷

A másik út

Más földrajzi, történelmi környezetben egy másik úton, hosszú próbálkozások után kezd a táncművészet újra erőre kapni. Az amerikai és az európai modern táncművészet igyekszik magára találni. Eközben olyan új táncnyelveket alkot meg, amelyek bensőségebb kapcsolatban vannak a személyiséggel, céljuk eleve más kiindulási alapokkal rendelkezik. Ezek a táncmozdulatot nem mint kész keretet akarják ráerőltetni a testre, hanem a test saját autonóm létéből indulnak ki, sőt a táncot egyenesen az egyéniség kifejeződésének tekintik (például Mary Wigman). Itt a test már valóban a kreatív önformálás helye. Hogy a formálás iránya merre visz, csupán az lehet itt kérdéses.¹⁸

A test

Az érzékelés központja és mértéke az ember saját teste. Ezt a szóbeli folklóranyag is alátámasztja. „A világ közepe ott van, ahol én állok.” Érzékelési folyamatainkat is befolyásolják testünk aszimmetriái. Az összehasonlító vallástudomány XXI. századi diskurzusai hangsúlyozzák, hogy érzékelési befogadóképességünk és képi sémáink, amelyek a közösségi tudásrendszereket szabályozzák, alakítják, az emberi testről való elgondolásokon alapulnak. A tudásstruktúrákat alkotó és rendező, emberi vi-

¹⁷ NIZSINSZKIJNÉ PULSZKY Romola: *Nizsinszkij*. Budapest, Nyugat Kiadó és Irodalmi Rt., 1935. BUCKLE, Richard: *Diaghilev*. New York, Atheneum, 1984.

¹⁸ LEE: *i. m.* (2002), 277–335.

selkedést formáló gondolkodási kategóriák elválaszthatatlanul kapcsolódnak az emberi lény testben levéséhez és térben levéséhez.¹⁹

Mozgás és közösség

Civilizációs betegségekkel kevésbé küzdő, archaikus életmódban élő törzsek körében ma is jellemző a táncesemény központi szerepe. Ezeknél a törzseknél általában széles körű taktilis kontaktussal táncolt kör- vagy láncdancokat táncolnak. Ezek a táncok a közösség tagjai közötti *kinetikus érzékelési* tudatosságot ápolják. Egymás mozgásélményének szubtilis érzékelése a tánc mellett más tevékenységekben is megmarad, kialakítva, fenntartva a közösségi *együttműködési* formákat. A tánc úgy alakítja érzékeiket, hogy a testi mozgást a közösség többi tagjával a természeti és szakrális lényekkel való teremtő, egészséges kapcsolatként érzékeljék.²⁰ Shusterman ezt a fajta mozgásos együttműködést és mozgásos minták kialakítását interszomatikus emlékezetnek nevezi. Mindezekkel szembeállíthatjuk a romantika balerináját, aki magányos sztár. A romantikus balerina-sztárkultuszban éppen hogy elszigetelődik az egyén a táncban. Ez a jelenség később talán még szélsőségesebbé fejlődik. „A primák nem járnak falkában.” És nem osztják meg érzéseiket, ahogy olvashatjuk Györfly Ágnes *A kegyetlen tánc* című filmről írt pszichológiai szempontú elemzésében.²¹ Tehát a tánc többé már nem a közösségi élmény mozgásos megnyilatkozása.

Az individuum elszigetelődése a társasági, majd a populáris táncműfajok térformai alakulásában is megfigyelhető. Az európai kultúrában a XIII. századtól kezdődik a táncműformákat tekintve a taktilis kontaktusok visszaszorulása. A formai-mozgásos együttműködésbeli változás a láncdanc felől a térbelileg összefüggően mozgó párok táncán (például quadrille) át a függetlenített pár táncáig (keringő), majd a teljesen szolisztikus formáig (twist, shake stb.) halad. Ez a fajta individuumizáció az európai történelemben egyúttal a táncformák ritualitásának változásával is.²²

Tánc és trauma

A táncos és traumájának viszonyát elemző következő fejezetben világossá válik, hogy a táncos tevékenység önmagában hordozza a trauma lehetőségét. A romanti-

¹⁹ SHUSTERMAN: *i. m.* (2015), 72. ANTONEN, Veikko: *Sacred = Guide to the Study of Religion*. Szerk. BRAUN, Willi - MCCUTCHEON, Russell - TRACEY, Cassell, London, New York, Cassell, 2000, 279. RISTESKI, Ljupco: *Slave: Cultural Topography of Human Body = EthnoAnthroZoom*, 2004, 21. évf., 4. sz., 88–119.

²⁰ LAMOTHE, Kimerer: *Are Humans „Born to Move”? What can we learn from the Hadza hunter gatherers of Tanzania?* = *Psychology Today*, <https://www.psychologytoday.com/blog/what-body-knows/201611/are-humans-born-move> (utolsó letöltés: 2017. 09. 15.)

²¹ GYÖRFFY Ágnes: *Kegyetlen-e a tánc? Gondolatok egy táncos alkotás margójára*. A *Kegyetlen tánc (Flesh and Bone, 2016)* című sorozat pszichológiai szempontú műelemzése. *5th Generation DANCE blog*, <http://5thgenerationdance.hu/kegyetlen-e-a-tanc/> (utolsó letöltés: 2019. 05. 10.)

²² KAPOSI Edit: *Részletek Frances Rust Dance in the Society című könyvéből*. London, 1969 = *Társastánc, versenytánc és formáció külföldön – oktatási segédanyag*. Budapest, Népművelési Intézet, 1982, 116–117.

kus táncnyelv olyan, amely eleve egy földöntúli, súlytalan lény megformálására predesztinálja a balerinát. Ezért sem lehet a balerina saját egyéniségének kifejezője. A test korlátozásának másik okozója lehet a zeneművészethez képest alapos fáziskésésben levő táncművészet hirtelen igyekezete, amellyel a zeneművészethez mérhető táncnyelvezetet kíván létrehozni egy történeti pillanatban.

Az első valódi színpadi technikai nyelvezetnek tekinthető táncszótár szinte egy csapásra, a Taglioni-féle balettromantikával alakul ki. (Természetesen bizonyos előzmények után, amelyek nem régebbre, mint a reneszánsz korra mennek vissza.) Ez az erőltetett tempó hirtelen hoz létre egy magas összetettségű táncnyelvet. A mondotok miatt a romantikus táncnyelv szigorú korlátok közé szorítja a testet. A katonás fegyelem ezért mindig része volt a balettképzésnek. A nehézségek meglátására utal, hogy egy szép pályát befutott, elismert magyar balettművész így nyilatkozik: „Nincs ennél nehezebb szakma a világon.”²³

Test, tánc és személyiség viszonya

A romantikus-klasszikus balettrepertoár létrehozott egy magasan fejlett színpadi táncnyelvezetet.²⁴ Ez a táncnyelv több szempontból eltávolodik attól, ami az ember attribútuma, a közösségi létből, vagyis marginalizálja az egyén alapvető szükségletét, leválasztja a közösségtől, elhatárolja a közösségi létből adódó pozitívumoktól, az örömök és a traumák megosztásának lehetőségétől. Egy sajátos közösségen belül tulajdonképpen izolálja, ezáltal etikai kérdéseket is felvetve. A tánc etikai kérdését más szemszögből Béjart – a XX. század koreográfus-filozófusa – is felveti. Úgy véli, hogy a tánc esztétikai forradalma lejátszódott Gyagilev produkciói által, de nem játszódott le a tánc etikai forradalma. Úgy látszik, hogy erre a forradalomra nem tartotta méltónak az amerikai modern tánc képviselőit sem, akik pedig – a táncot az egész társadalom művészetévé emelve – egyes vélekedések szerint maguknak az amerikaiaknak adtak lelki enyhülést a gazdasági depresszió éveiben.²⁵

A romantikus-klasszikus balett-táncnyelv tehát nem testbarát és nem közösségbarát.²⁶ Társadalmi helyzetét tekintve a romantika fő társadalmi jellemzője, hogy a XIX. század első felének marginalizáltabb csoportjaiból veszi fel táncosait, míg az oroszországi balett első számú jellegzetessége a katonás fegyelemre való törekvés, a balettktatást konkrétan a katonai intézményrendszerbe ágyazza.²⁷

²³ BÖLYA, Anna Mária – KÖVÁGÓ, Zsuzsa: *A Mandarintól Mercuriöig. Beszélgetés Szakály György balettművésszel* = Zempléni Múza, 2018, 18. évf., 2. sz., 43.

²⁴ A magas fejlettségben Béjart kételkedik, szerinte a cári Oroszországban tökélyre vitt balettnyelv dekorációként funkcionált csupán.

²⁵ ZHANG, Yan-Jie: *Dance Is the Hidden Language of the Soul. On Spiritual Homeland of American Modern Dance* = *Studies in Culture & Art*, 2009, 5. évf., 4. sz., 12–25.

²⁶ Romantikus és klasszikus balett alatt a XIX. század első felének európai repertoárját és a XIX. század második felének oroszországi, elsősorban Petipa és Ivanov nevéhez fűződő repertoárját értem.

²⁷ LEE: *i. m.* (2002), 184–187. VÁLYI: *i. m.* (1969), 217–222.

A balett mint művészet problematikusságának van még egy vetülete, ez pedig a kereszténységtől mint az európai kultúra főáramlatát képező kulturális közegétől való eltávolodás. Ez a jelenség a XII. századi Európában detektált, mára pedig odáig fajult, hogy tánc és egyház fogalma gyakorlatilag csak nagy ellenállás leküzdésével említhető egy kontextusban annak ellenére, hogy ez más művészeti ágakkal nem így van. Ez – több más ok mellett – azért alakult így, mert a XV. századtól széles körben teret nyert páros táncforma (amely a középkorban óriási népszerűségnek örvendő kör- és lánc tánckultúrát fokozatosan kiszorítja, mára már a balkáni reliktum tánckultúra terepeire szorítva azt) már nem tud rituális jelentést felvenni, tulajdonképpen nem is ugyanaz a kulturális jelenség. Igaz, hogy ma egyaránt táncnak nevezzük a lánc táncokat és a páros táncokat is, de a balkáni nyelvek, a német nyelv és más nyelvek is sokáig megtartották a két kultúra közötti distinkciót. A különbségtétel a folklóranyagban is látható. A magyar folklór karikázója nagybőjtben táncolható, nem esik tiltás alá, szemben a páros táncokkal. 2013-ban a macedón tradicionális lánc táncba nem állhat be a család tagja közeli családi haláleset miatt, de a diszkóban eszébe sem jut a tánc tiltás. Sorolhatnánk a példákat, amelyek azt mutatják, hogy a kör- és lánc tánckultúra egy teljesen más kulturális jelenség, mint a később divatba jött táncformák, annak ellenére, hogy ma terminológiai egy kategóriában szerepelnek, legalábbis az alapvető tánc történeti és folklórisztikai szakirodalomban.²⁸

A balett gyökereit hordozó reneszánsz itáliai tánckultúra már elkezdi távolodni a kereszténység általánosan elfogadott vonalától: a neoplatonista tánc mesterek privilegizált, reprezentatív műfaja lesz.²⁹

A harmadik probléma a dionüszoszi és az apollói rend *együttes* jelenlétének szűkességése, amely a táncművészet esetében kifejezetten explicit módon mutatkozik meg. A táncművészet elementáris és extatikus erejének gyengülése, a dekoratív funkciók és a stilizáltsági fok erősödése gyakorlatilag minden esetben a táncművészet népszerűségvesztését okozza a tánc történet folyamán. A táncnyelvi stilizálódás, amely a reneszánsz-barokk-romantikus-klasszikus repertoár sajátosan jellemző folyamata, egy extatikuság szempontjából erőtlen és dekoratív műfajt hoz létre, amely az abszolutisztikus rend arisztokráciájának, vagyis utolsó felvevő közegének megszűnésével teljesen szellemi háttér nélkül marad és balettként kérdéses népszerűségű műfajjá válik a XIX. és XX. század fordulóján.

A táncművészet eme mélyrepülésének megszüntetése, egyáltalán magának a művészi rangnak a visszaadása többféle próbálkozás útján születik meg. A tánc dionüszoszi, extatikus vonásának újbóli felélesztése jellemzően az afroamerikai folklórból kapja fő impulzusait, amely az amerikai tánc történeti diskurzusban nem kellően elismert jelenség, és főként a jazz táncra és Alvin Ailey művészetére korlátozódik.

²⁸ BÓLYA, Anna Mária: *Táncformák és közösségiség a kör- és lánc tánckultúra nézőpontjából* = *A szabadság jegyében. Fiatal filozófusok konferenciája 7. konferenciakötet*, Pécs-Budapest, PTE FDI – MMA MMKI, 2019. BÓLYA, Anna Mária: *Tánc a macedón szakrális hagyományban*. Doktori értekezés, Debrecen, Debreceni Egyetem, 2015, 203. ANDRÁSFALVY: i. m. (2002), 79–84.

²⁹ LEE: i. m. (2002), 26–32.

Az afroamerikai jegyek ismét elhozzák az elementáris erőt, amely nélkül a táncművészet nem tud táncművészet lenni.³⁰

Új táncnyelvek kialakulása a XX. században

A Gyagilev-féle reform fő pontja Nizsinszkij két fontos koreográfiája, az *Egy faun délutánja* és a *Sacre*. A klasszikus balettet már nem lehetett használni adekvát táncnyelvként (és konkrétan Gyagilev is utasította Nizsinszkijt a balettnyelv elhagyására). Nizsinszkij géniuszára jellemzően néhány külső forrásból táplálkozva (folklórelemek, európai szabad tánc) teljesen a szövegkönyv és a művészi jelentés céljára alkot meg egy sajátos táncnyelvet csak az adott műre érvényesen. Így tehát kiforrott, használható új táncnyelvről itt nem beszélhetünk. A másik az amerikai-európai út. Az európai szabad tánc (Lábán Rudolf, Kurt Jooss, Mary Wigman) a táncot az egyéniség kifejezésének tekinti, illetve azzá teszi. Itt tehát az egyéniség szabadsága fogalmazódik meg, az etikai kérdésről itt nem esik szó, mint ahogyan konkrét tánctechnika kifejtése sem történik meg. Az amerikai modern tánc már kifejezett táncnyelvalkotó vonásokkal rendelkezik. Ebben rendkívüli szerepet kap a fekete afrikai folklór, amely elsősorban jamaikai és nyugat-afrikai (Asadata Dafora, Katherine Dunham, Pearl Primus) folklóranyaggal kerül a táncművelés áramába. A frissülés tehát törzsi folklóranyag implementálása révén valósul meg. A létrejövő új táncnyelvezetek a Horton-technika és Alvin Ailey táncszínházának fehérek által nehezen reprodukálható virtuóz táncnyelvezete. Több más amerikai modern táncgyéniség mellett meg kell említeni Martha Grahamet, aki egy – igen hosszú – élet alatt a balett táncnyelvi fejlődését lejátssza, és egy azzal egyenrangú, mégis más alapokon nyugvó táncnyelvet alkot meg és fejleszt ki tanítási gyakorlata során. Keménységben, szigorban nem marad el a klasszikus balett oktatásának miliőjétől. Táncnyelve azonban tudatosan gazdagodik olyan elemekkel, amelyek az egykori balettnyelv céljaival szemben állnak. Ezek az elemek egy jellegzetes „térbeli” jellemző köré csoportosulnak. Ezt úgy lehet a legjobban megfogalmazni, hogy amíg a romantikus balett le akarja győzni a gravitációt, el akarja hagyni az anyaföldet, addig a Graham-technika hangsúlyosan elfogadja a gravitációt és tudatosan törekszik a talajjal, a földdel való kapcsolat restaurálására. Csak néhány példát említsünk ezekből. Nincs többé spiccipő, a láb legtöbbször közvetlenül érintkezik a talajjal, a táncosok mezítláb táncolnak. A balettet a reneszánsz óta uraló művi-művészi lábfejkiforgatás megszűnik, helyét a lábfej természetes pozíciója foglalja el. (További kérdés a későbbi modern tánctechnikák már-már a balett dogmatizmusához hasonlóan és görcsösen erőltetett parallel pozíciója. Jó néhány XX-XXI. századi kortárs koreográfiában láthatunk ilyen parallel kényszerességet, amelyről a dogmatikussá merevedett liberalizmus juthat eszünkbe.) A Graham-technika bevezeti a talajgyakorlatot, amely technikai hozadé-

³⁰ Vö.: FOULKES, Julia Lawrence: *Modern Bodies: Dance and American Modernism from Martha Graham to Alvin Ailey*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2002, valamint BÉJART, Maurice: *Életem: a Tánc*. Budapest, Gondolat Kiadó, 2009, 117.

ka mellett a földdel való kapcsolatot szélesíti, és a valóságpercepciót is alapvetően megváltoztatja.³¹

A Graham-technika legfontosabb újítása (Isadora Duncan nyomán) talán mégis az, hogy a táncmozdulati világ dinamikus komplexitását egy testközpont köré rendezi el. A Graham-technika egyik alaptétele, hogy a mozdulatok a has magasságában elhelyezkedő testközpontból erednek, azokat ez a központ fogja össze. Ez a *legfontosabb különbség* a balett technikájához képest. A tánctechnika tehát *megerősíti* az egyén saját testébe vetett bizalmát, ahelyett, hogy külsődleges, nem humánus technikát szeretne ráerőltetni. A technika talán nem könnyebb, mint a baletté. A fontos különbség azonban az, hogy mi elsődleges. A balettben a technika az elsődleges és az emberi test csak a második (vagy sokadik) helyre szorul. A Graham-technikában a test az elsődleges, azon belül is a test belső biztonságának megerősítése, és a mozdulati biztonság létrejöttével együtt a technikai biztonság kidolgozása. Maga a technika itt tehát másodlagos a test biztonságának megalapozása után.

A már említett Alvin Ailey valójában létrehoz egy olyan táncszínházat, amely az afroamerikai sorsot művészi formában, egyetemesen dolgozza fel. Színházának, formanyelvének jellegzetessége – amely a ma is létező Alvin Ailey American Dance Theatre-nek és iskolájának sajátossága –, hogy szinte mindenféle, európai (orosz) és amerikai formanyelvben képzett, magas színvonalú táncosai vannak. Jellemzően feketékből álló együttese fogadta a nem fekete táncosokat is, ha azok tudták teljesíteni a magas követelményeket. Maga Ailey – az amerikai modern tánc második világháború utáni kortárs csoportjaira nem jellemzően – balettben is képzett volt. Horton-tanítványként sajátos nyelvezetet alakított ki, amelyet ma jobb kifejezés híján jazznek hívunk, és amely nem rendelkezik jól körülhatárolható definícióval. Ami biztos e technikában, az a polimetria és poliritmia jelenléte, valamint a virtuóz tempójú testrész-izolációk, a magas technikai felkészültség és a testmozgás lenyűgöző összefogottsága (ld. Graham-technika) annak ellenére, hogy a technika akár különféle módokon, egymástól függetlenül mozgatja a test egyes részeit. Nem nehéz ebben felismerni a különféle fekete-afrikai törzsi táncok virtuóz jellegzetességeinek nyomait.

A dionüszoszi elem nagy részben az afroamerikai tánc kultúra integrációjával talált vissza a tánchoz. Ennek érzékeltetésére Maurice Béjart *Tűzmadárjának* főszerepét interpretáló Alvin Ailey talán a legjobb példa. A magasan képzett tánctechnika és a tánc elementáris ereje egyaránt része előadásának.

Ezzel elérkezünk a dionüszoszi elem kérdését feszegető európai koreográfushoz, Maurice Béjarthoz. Béjart célja a tánc ritualitásának visszaadása volt. Ezt az európai kultúrán kívüli tánc-test-ember viszonyok integrálására való próbálkozások tették egyedivé.

Béjart úgy vélte, hogy a „Nyugat” táncának újjászületése csupán akkor következett be, amikor Európa figyelmet kezdett tanúsítani más kontinensek művészetére, különösképpen pedig a feketék kultúrája iránt.³²

³¹ FOULKES, Julia Lawrence: *Modern Bodies: Dance and American Modernism from Martha Graham to Alvin Ailey*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2002. SHUSTERMAN: i. m. (2015), 72–74.

³² BÉJART, Maurice: *Életem: a Tánc*. Budapest, Gondolat Kiadó, 2009, 117.

El kell fogadnunk Béjart elméletét más kontinensek kultúrájának tiszteletéről és befogadásáról. A táncművészet megújódását azonban nem a szinkretikus vagy new-age típusú kultúrakeveredés adja. Ehelyett az egyes rituális vonatkozású tánc- és mozdulati anyagok mélyebb, kontextusba ágyazott megismerése és művészi integrációja adhat megújulást a művészi tánc fogalmának Európában és a mainstream globális kultúrában. A globális kultúra mára már kitermelt egy kortárs táncnak (is) nevezhető táncnyelvet, amelyben szinkretikus uniformizált változatban, ugyanakkor egységesen jelen vannak a régi balett-technika nyomai egyfajta bizzarr elemeket sem nélkülöző és a XX. század technikáit is beépítő táncnyelvezetben. Ez a táncnyelvezet rugalmasan képes felvenni különféle, akár Európán kívüli táncnyelveket, és így végül is plasztikus módon tud alakulni. Ennek problémája az uniformizáltság, ugyanakkor el kell ismerni, hogy kialakít egyedi változatokat. Ezek az egyedi változatok mindig függenek valamely koreográfus személyiségétől. A romantika előadóközpontúsága (balerína) és a dekoratív funkció már nincs jelen. Ugyanakkor a kortárs kultúrában megtaláljuk a dekoratív funkció tömegkultúra-változatát, ez a néptáncshow (Igor Mojszejev, Michael Flatley). Ezek a produkciók művészi értékükben kevésbé erősek, mint széles körű fogyaszthatóságukban. A kortárs táncművészeti életre jellemző, hogy a két műfaj a testet nem kezeli *nagyon* különbözőképpen. A kortárs tánctechnikák integratívak és multifunkcionális megközelítésűek, míg a néptánc színpadi változatai inkább egy táncnyelv korlátozottabb térbeli használatai köré épülnek. Ugyanakkor egyikben sem elsődleges a test, mint az előadás médiumának megbecsültsége, holott nyilván az utóbbi műfaj erősebben predesztinálná ezt. Meg kell itt említeni, hogy a kortárs néptánc színpadi feldolgozási stílusok (anélkül, hogy a XXI. században terméketlen autenticitásvitába szállnánk) és ebben különösen a magyar néptánc széles körű improvizatív keretet biztosít az egyéniség kifejezésére egy táncnyelven belül. Ugyanitt említendő, hogy XX. század második felében a néptáncfeldolgozás magas szintű művészi módját adta az úgynevezett Magyar Iskola.³³

Nem tiszte e terjedelemnek a XX. század szerteágazó táncirányzatainak ismertetése. Csupán néhány jellegzetes pont alapján vizsgáltuk meg a tánc-táncoló-test viszonyt, amely a romantika-klasszika óta többé vagy kevésbé közelít a szómapszükhé viszony szorosabbá tételéhez. Még említés szintjén sem foglalkoztunk a nem professzionális táncéletben reneszánszát élő, a szívárvány minden színében pompázó széles körű táncnyelvezeti diverzitással.

Vegyük szemügyre, hogy az egyes táncnyelvek esetében reflektív vagy reflektálatlan észlelésről van-e szó. A romantikus balett esetében a begyakorolt mozdulatok bizonyos értelemben reflektálatlanok, hiszen azok mintegy öntudatlan begyakorlottsággal mennek. Ugyanakkor a táncosnak folyamatos önmegfigyelésre van szüksége

³³ BÓLYA Anna Mária: *Táncnyelvi crossover és bartóki egység. A délszláv folklóranyag táncszínházi feldolgozási tipológiája Kricsovics Antal életművében = Az idő küszöbén (balett-történeti konferencia)*. Budapest, Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet, 2019. JAKABNÉ ZORÁNDI Mária: A „Magyar Iskola”. DLA-disszertáció. Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2009.

mozdulatainak tökéletesítéséhez. Az igazi művészetnek, így a táncművészetnek is van egy olyan dimenziója, amikor a biztos technikai tudás fölényében a művész átadja magát a művészetnek, esetünkben a táncnak. Enélkül minden műben egyfajta görcsösség figyelhető meg. A reflexió a romantikában tökéletesítésre sarkall, és mindezt nem elsősorban a test megközelítésében, hanem technikai megközelítésben teszi. A XX. századi irányzatok többféle megközelítéssel élnek. Nizsinszkij *Tavaszi áldozat* koreográfiájának esetében folyamatos reflexióról van szó a ritmika tekintetében. Graham táncosai folyamatosan reflektálnak mozdulataikra, ugyanakkor a korrekció iránya esetünkben nem szűken értelmezett technikai, hanem a testtudatosságon (központhasználat, légzés fontossága) keresztül irányulnak a technikai tökéletesítésre. A reflexiót tekintve a romantikus balett legfontosabb sajátossága, hogy folyamatosan egyre nagyobb erőfeszítésre sarkall egy olyan cél irányába, amely tulajdonképpen elérhetetlen. Ehhez társul a színpadi táncművészetnek a XIX. századra egyfajta esztétikai narratívamegszakítottaságon való átesése, amelyből majd csak a XX. század elején látszik kilábalni.³⁴

A tárgyalt korszak, vagyis a romantika óta a tánc és a trauma összefüggenek. Hogyan befolyásolja ez a táncolót? Az implicit izomemlékezet egyik fajtája a traumatikus emlékezet. A test implicit módon emlékezik a fájdalomra, és ez kivétel a jövőbeli viselkedési attitűdökre.³⁵ A táncos és a trauma viszonyáról pszichológiai megközelítésben a következő fejezetben lesz szó.

A XIX. század romantikus és orosz klasszikus balettnyelvezetei a táncos testének táncnyelv általi formálását, a test dresszírozását tették előtérbe. Ezeket követően a XX. század elején indulnak el olyan folyamatok Európában (Lábán Rudolf, Kurt Jooss) és Amerikában (Isadora Duncan, Martha Graham, Merce Cunningham), amelyek a tánc megformálását, a táncmozdulat megalkotását és a test tréningjét egészen más irányból közelítik meg. Az úgynevezett „szabad tánc irányzatok” eleve a XX. század elejére már korrumpálódott balett formális kötöttségei alól kívánják felszabadítani a testet. A már említett Graham-technika a test igényeit figyelembe veszi, a kortárs tánc létrehozójának tekintett Merce Cunningham pedig egyenesen a kreativitást teszi a táncos „tréning” alapjává, teljesen egyenrangúvá téve a táncművészetet más társművészetekkel. Ez nem jelenti azt, hogy táncosai ne kaptak volna komoly technikai képzést, a táncolást mégis az individuum felől közelítette meg. A táncművészet XX. századi felfrissülése egy másik jellemző irányból érkezik. Az Egyesült Államok afroamerikai kultúrája vitalitással töltötte meg a kiüresedett színpadi táncművészetét. A gyűjtések nyomán fekete-afrikai jegyeket is viselő jazz-táncművészet tulajdonképp megtermékenyítő hatással volt minden amerikai modern irányzatra, egységes művészi produkciókba pedig Alvin Ailey emelte be. Ailey táncszínháza nem zárta ki a fehér táncosokat soraiból, de követelményeiket elsősorban feketék tudták teljesíteni. Európában a német Mary Wigman a táncoktatás fő céljaként az egyéniség kifejezését nevezi meg. Az ő nyomdokain is halad Pina Bausch,

³⁴ SHUSTERMAN: *i. m.* (2015), 54. Vö. Windhager Ákos írásával.

³⁵ Uo., 67.

akinek műveiben az egyes táncosok egyéniségek mozdulati kifejeződésének költői példáit láthatjuk. Saját bevallása szerint próbatáncokon nem *táncosokat* keresett, hanem olyan *egyénségeket*, akik *táncolni* is tudnak.

A XX. század tehát visszaadja a táncos-test-egyénség kapcsolat tiszteletét a modern és kísérletező irányzatokat tekintve. Másfelől a táncnyelvi fejlődés csúcsára ért petipai/ivanovi klasszikus balettnyelvezet újragondolása is elindul, a balett keveredik különféle koreográfusi elképzelésekkel, stílusokkal, formanyelvekkel (George Balanchine, Frederick Ashton, Maurice Béjart, Kenneth MacMillan stb.). A XXI. századra elérkezünk a táncnyelvi keveredés kiteljesedéséhez. A ma kortárs táncnak nevezett formanyelv tulajdonképpen felhasználja vagy felhasználhatja a különböző táncnyelvezeteket, megtartva a balett eredményeit is.

Kreatív önformálás helye-e a táncban?

Hogyan gondolkodunk ma a testről, és a fogyasztói idealizált testkép formálása hogyan léphető túl a táncos tevékenységben?

A tánc kultúra szerepet játszhat a környezethez való adaptációban, a kommunikációban.³⁶ A tánc ereje kognitív-szenzomotoros és esztétikai képességeiben rejlik. A táncnak van egy olyan potenciálja, amellyel nagyobb hatást tud gyakorolni, mint az audiovizuális média.³⁷ A tánc kapacitása a keresztmodális (cross-modal) agyi folyamatokhoz a szimbolizáció viszonylagosan korlátlan kiterjesztését engedi meg. Ez a multiszenzoriális érzékelés teszi lehetővé az elvonatkoztatást és az információáramlást a különböző érzékelési módok között. Ki tudja-e használni a XXI. századi ember a táncnak ezt a képességét?³⁸

Milyen irányban jut el Shusterman a táncos tevékenység pozitív olvasatáig? Milyen folyamatok fedezhetők fel a XX. századi táncművészet ez irányú fejlődésében? Shusterman az Európán és Amerikán kívüli kontinens kultúráját hívja segítségül szömaesztétikájában. A tánc és a mozdulat lehetséges újraolvasatát adja a japán nōszínház tánc- és mozdulatoktatási módszereit elemezve a stílus alapját lefektető, XIV. és XV. században élt Zeami Motokiyo nōszínész és esztéta (1363–1443) értekezései szerint. Ebben a táncolónak olyan készségeket kell kifejlesztenie, mint a test ritmikus összehangolásán alapuló „öntudatos mozgás készsége”, a folyamatos ön-reflexiót alkalmazó „tudaton túli mozgás készsége”. Utóbbiban az előadó folyamatos reflektív figyelmet fordít saját szomatikus viselkedésére és ezzel párhuzamosan a vélt közönség által látott képre is. Azt a művészideált célozza meg, aki sok gya-

³⁶ LAMOTHE, Kimerer: *Why We Dance. A Philosophy of Bodily Becoming*. New York, Columbia University Press, 2015, 1–16. LYNNE HANNA, Judith: *To Dance is Human. A Theory of Nonverbal Communication*. Chicago, London, The University of Chicago Press, 1979, 59.

³⁷ LYNNE HANNA: *i. m.* (1979), 64.

³⁸ Uo., 67.

korlás által kifejlesztett magas fokú kinetikus tudatosságot tudhat magáénak, és fő ismertetőjegye az önmegértésen alapuló önkontroll.³⁹

E komplex technikákhoz hasonlítva a romantikus balettnyelv és ezáltal a balerina egy végtelenül leegyszerűsített ideálkép kiszolgálója, és kiszolgáló marad egészen a balettromantika végéig. Némely kiemelkedő balerina túllép ezen a szerepen, de a balettkar, a háttérben táncolók örök kiszolgálók maradnak. Később az orosz klasszikában pedig a balettománok kiszolgálója a balerina.

Hogyan igyekeznek mindezt átlépni a XX. századi koreográfusok, táncstílus- és táncnyelvezet-alkotók? Shustermanhoz hasonlóan más kontinensek művészete felé fordulnak. Ezt a törekvést Bėjart gondolati és gyakorlati síkon is összegzi. Maga Bėjart afrikai, arab és más rituális táncok mozdulati képeit és szimbolikáját integrálja koreográfiáiba. A könyvében leírt, más kontinensek kultúrája iránti tiszteletet megvalósította életművében.⁴⁰ A XX. század koreográfusai jellemzően igyekeznek frissíteni mozdulatnyelvüket a „nyugati kultúrán” kívül eső szimbolikai és mozdulati tartalmakkal. Pearl Primus afrikai gyűjtésekre alapozza tánctechnikáját, Martha Graham az amerikai őslakos rítusokkal is megismerkedik, Merce Cunningham a zen buddhizmussal foglalkozik, Jiří Kylián japán és ausztráliai témát és táncműveleket dolgoz fel. A kortárs táncművészet integrálja a japán kortárs táncot, a butoh-t, amely magán viseli a tradicionális japán technikák és a XX. századi expresszionizmus jegyeit. A teljesség igénye nélkül kiragadott példák mutatják azt a törekvést, amely az európai táncművészetet újra értelemmel és tudatossággal kívánja megtölteni. Ezek a törekvések általában részsikerekkel járnak: Graham technikája elindul az „öntudatos mozgás” készsége felé, Cunningham a kortárs táncot megalapozó tánc-test-táncos viszonyt alkot meg, Bausch táncszínháza egyértelműen az „önmegértés” felé irányul stb.

Sajátos irányvonalat képvisel Gyagilev Orosz Balettje: a cári balett talaján és azon továbblépve új formanyelveket is létrehoz egy-egy pillanatra, de a szolgai szerepből táncosait, sőt koreográfusait sem szabadítja fel. Új élményt ad nekik lenyűgöző művészi ötletei, tehetségeket felismerő intuíciója révén, de nem hozza ki a táncost régi ketrecéből. Ezért lehet érvényes Bėjart fentebb idézett megállapítása a tánc elmaradt etikai forradalmáról.

Nyilvánvaló, hogy a XXI. század modern technikákon és a balett eredményein is alapuló, ezeket kreatívan továbbgondoló, integratív szemléletű kortárs irányzatai és amatőr táncélete adhatja meg a továbblépést. A XXI. században a romantikus/klasszikus/szovjet irányokon kifejlődött balettnyelv más formanyelvektől lehatárolt, önálló műfajként való erőltetése nem releváns művészi lehetőség. Az oktatásban és a táncéletben való merev jelenléte sokat ront a táncművészet és a tánc általános megítélésén. A magas színvonalú színpadi táncművészet jellemzője, hogy a vázolt tánc történeti folyamatokkal kialakult táncnyelvek, technikák eredményeit igyekszik

³⁹ SHUSTERMAN: *i. m.* (2015), 150–152.

⁴⁰ Bėjart-t idézi BÓLYA Anna Mária: *Interdiszciplináris kitekintések a táncról*. Tanjegyzet. Budapest, Magyar Táncművészeti Egyetem, 2018.

beépíteni és XXI. századi módokon felhasználni azokat. A kortárs táncnyelvezetek többféle stílust, táncszótárt elsajátító koreográfusok által formálódnak. Az európai/amerikai tánc eszköztárába végérvényesen beépültek más kontinensek táncainak megközelítései és a jó koreográfusok integratív módon alkalmazzák azokat.

Vajon lehet-e a táncnak szerepe a kortárs fogyasztói társadalmainkban?

Ha valóban a Max Weber által leírt lélektelen bürokraták és szívtelen hivatalnokok vagyunk, az államgépezet fogaskerekei, akik a fogyasztói társadalom által elének állított elérhetetlen, idealizált testképet próbáljuk a folyamatosan gerjesztett állandó vágyakozással elérni, akkor életünk nem sokkal gazdagabb az átlagos romantikus balerina keretek közé szorított személyiségénél.⁴¹ Ha van ilyen vetülete társadalmunknak, akkor hogyan lehet ebből kilépni? A kérdés megválaszolása nyilvánvalóan nem a jelen munka körébe tartozik. Ugyanakkor van két fontos tényező, amely közelebb vihet minket az emberibb életformához. Nyugat-európai gyökereink egyértelműen a kereszténységhez kapcsolnak minket, ezért kereszténységünk elfogadása mindenképpen az egyik tényező. Ahogy Christopher Dawson javasolja, az első és legfontosabb a kereszténységnek az oktatásba való hatékony és releváns integrációja.⁴² A másik kifejezetten kortárs probléma az emberi kapcsolatok virtualizálódása. A valós idejű emberi kapcsolatok kibővítése tehát a másik tényező. A konkrét világtapasztalat előnyben részesítésére, a konkrét pillanatban, az „itt és most”-ban való létezés élményének a megélésére van szükségünk (a virtuális élmények helyett). Ehhez segíthet hozzá bármely táncos tevékenység, amelyet néz és ezért átél, vagy pedig cselekszik az ember. A táncos tevékenység az „itt és most”-ba helyez minket, kiszakít a pillanatból és az örök jelenbe helyez.⁴³

Nem lehet véletlen, hogy az európai kultúrában bottom-up jelenségeként gombamód szaporodnak a legkülönbözőbb tánctanfolyamok és táncklubok. A tánc szinte reneszánszát éli az európai társadalmakban. Olyan igény megtestesítője ez, amely minden bizonnyal régen nem jutott már jogaihoz.

A tánc a közösségi élmény elősegítője is egyben. Sajátos jelenség a „körtáncklubok” és a paraliturgikus körtánc megjelenése, amelyek akár etnikai kötődés nélkül hozzák újra divatba a taktilis kontaktusokkal járó és a közösségiség élményét adó táncformát, a kör- és lánctáncot.⁴⁴ A táncolás élményének újra vágyása lehet az európai ember saját magához és közösségiséghez való visszatalálásának másik kulcsa.

⁴¹ GARACZI Imre: *Esztétikai ítélet és a test reprezentációja* = *Világosság*, 2005, 46. évf, 2-3., szám, 75-84.

⁴² PETŐ Zoltán: *Vallás és kultúra kapcsolata T. S. Eliot, Christopher Dawson és Russell Kirk filozófiájában = Túl posztakon és izmusokon: művészetelméleti tanulmányok*. Szerk. FALUSI Márton, Budapest, MMA MMKI, L'Harmattan, MMA Ösztöndíjas tanulmányok 1., 2015.

⁴³ SHEETS-JOHNSTONE, Maxine: *The Primacy of Movement*. Amsterdam, John Benjamins Publishing, Philadelphia, 2011, 421. BERGSON, Henri: „Of the Survival of Images”. *Memory and Mind. Matter and Memory*. Szerk. ALLEN, George, UNVIN, George, London, 1911, 170-231.

⁴⁴ BÓLYA: *i. m.* (2019).

A fenti fejtegetések után úgy tűnhet, hogy a romantikus-klasszikus balettművészetet valamiféle alacsonyrendű műfajként kívánjuk bemutatni. Célunk e fejezettel semmiképpen sem ennek állítása. Azt próbáltuk körbejárni, hogy a mai balettművészetben is jelen levő problémás területek miképpen gyökereznek a történeti múltban. Mindemellett nem kétséges, hogy a táncban a klasszikus balett – Boros Jánosnak, könyvünk recenziójának bevezetőjét idézve – a táncművészet high-tech találmánya. A bevezető és a jelen fejezet közötti esetleges ellentmondásokat nem kívántuk összefésülni, hiszen éppen a táncművészetről való termékeny, többféle nézőpontú és a dolgok mögé tekintő gondolkodást szeretnénk ösztönözni, új táncművészetről gondolkodó diskurzusokat nyitni.

Felhasznált irodalom

- ANDRÁSFALVY Bertalan: *A tánc születése = Közösség és identitás*. Szerk. PÓCS Éva, Budapest, L'Harmattan, PTE Néprajz Tanszék, 79–84.
- ANTTONEN, Veikko: *Sacred = Guide to the Study of Religion*, Szerk. BRAUN, Willi – MCCUTCHEON, Russell – TRACEY, Cassell, London, New York, 2000, 279.
- BARTHA Elek: *Néphit, népi vallásosság = A magyar folklór*. Szerk. VOIGT Vilmos, Budapest, Osiris Kiadó, 1998, 470–504.
- BERGSON, Henri: *„Of the Survival of Images”. Memory and Mind. Matter and Memory*. Szerk. ALLEN, George, UNVIN, George, London, 1911, 170–231.
- BÉJART, Maurice: *Életem: a Tánc*. Budapest, Gondolat Kiadó, 2009.
- BENYOVSZKY Krisztián: *A test esztétikája. Richard Shusterman Pragmatista esztétikájáról = Prae*, 2004, 20. évf., 1. sz.
- BÓLYA, Anna Mária: *Tánc a macedón szakrális hagyományban*. Doktori értekezés, Debrecen, Debreceni Egyetem, 2015.
- BÓLYA, Anna Mária – KÖVÁGÓ, Zsuzsa: *A Mandarintól Mercutióig. Beszélgetés Szakály György balettművésszel = Zempléni Múza*, 2018, 18. évf., 2. sz., 43.
- BÓLYA Anna Mária: *Táncnyelvű crossover és bartóki egység. A délszláv folklóranyag táncszínházi feldolgozási tipológiája Kricsovics Antal életművében = Az idő küszöbén (balett-történeti konferencia)*. Budapest, Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet, 2019.
- BÓLYA Anna Mária: *Interdiszciplináris kitekintések a táncról*. Tanjegyzet. Budapest, Magyar Táncművészeti Egyetem, 2018.
- BÓLYA, Anna Mária: *Táncformák és közösségiség a kör- és lánc tánc kultúra nézőpontjából = A szabadság jegyében. Ifjalt filozófusok konferenciája 7. konferenciakötet*, Budapest, PTE FDI – MMA MMKI, 2019.
- BUCKLE, Richard: *Diaghilev*, New York, Atheneum, 1984.
- FOULKES, Julia Lawrence: *Modern Bodies: Dance and American Modernism from Martha Graham to Alvin Ailey*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2002.
- GARACZI Imre: *Esztétikai ítélet és a test reprezentációja = Világosság*, 2005, 46. évf., 2–3. sz., 75–84.
- JAKABNÉ ZORÁNDI Mária: *A „Magyar Iskola” – DLA-disszertáció*. Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2009.
- KAPOSI Edit: *Részletek Frances Rust Dance in the Society című könyvéből*, London 1969 = *Társastánc, versenytánc és formáció külföldön – oktatási segédanyag*. Budapest, Népművelési Intézet, 1982, 110–122.
- KERYN Carter: *Consuming the Ballerina: Feet, Fetishism and the Pointe Shoe = Australian Feminist Studies*, 2000, 15. évf., 31. sz., 81–90.
- LAMOTHE, Kimerer: *Why We Dance. A Philosophy of Bodily Becoming*. New York, Columbia University Press, 2015, 1–16.
- LAMOTHE, Kimerer: *Are Humans „Born to Move”? What can we learn from the Hadza hunter gatherers of Tanzania? = Psychology Today*, <https://www.psychologytoday.com/blog/what-body-knows/201611/are-humans-born-move> (utolsó letöltés: 2017. 09. 15.)
- LAMOTHE, Kimerer: *Recent Science Supporting „Why We Dance” = Psychology Today*, <https://www.psychologytoday.com/blog/what-body-knows/201510/recent-science-supporting-why-we-dance> (utolsó letöltés: 2017. 09. 15.)
- LEE, Carol: *Ballet in Western Culture. A History of its Origins and Evolution*, New York, Routledge, 2002.
- LYNNE HANNA, Judith: *To Dance is Human. A Theory of Nonverbal Communication*. Chicago, London, The University of Chicago Press, 1979.

- MULLALY, Robert. *The Carole: A Study of a Medieval Dance*. Farnham, Ashgate, 2011.
- NIZSINSZKIJNÉ PULSZKY Romola: *Nizsinszkij*. Budapest, Nyugat Kiadó és Irodalmi Rt., 1935.
- PETŐ Zoltán: *Vallás és kultúra kapcsolata T. S. Eliot, Christopher Dawson és Russell Kirk filozófiájában = Túl posztokon és izmusokon: művészetelméleti tanulmányok*. Szerk. FALUSI Márton MMA MMKI, Budapest, L'Harmattan, MMA Ösztöndíjas tanulmányok 1., 2015.
- PÖNYAI Györgyi: *A klasszikus balettművészet magyarországi történetéből*. Szerk. BOLVÁRI Gábor, Budapest, Planétás Kiadó, 2009.
- RISTESKI, Ljupco Slave: *Cultural Topography of Human Body = EthnoAnthropoZoom*, 2004, 21. évf., 4. sz., 88–119.
- SHEETS-JOHNSTONE, Maxine: *The Primacy of Movement*. Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing, 2011.
- SHUSTERMAN, Richard: *A gondolkodó test*. Szeged, JATEPress, 2015.
- VÁLYI Rózi: *A táncművészet története*. Budapest, Zeneműkiadó, 1969.
- WOODCOCK, Sarah C.: *Margaret Rolfe's Memoirs of Marie Taglioni: Part 1. = Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 1989, 7. évf., 1. sz., 3–19.
- ZHANG, Yan-Jie: *Dance Is the Hidden Language of the Soul. On Spiritual Homeland of American Modern Dance = Studies in Culture & Art*, 2009, 5. évf., 4. sz., 12–25.

Györffy Ágnes

A táncos traumája, a trauma tánca

Az eddigiekben már körvonalazódott, hogy a táncművészet sajátos traumák lehetőségét hordozza magában. Melyek lehetnek ezek a traumák és melyek a feldolgozási lehetőségek? Ezek a kérdések minden táncosképzéssel, illetve táncosok coachingjával foglalkozó intézmény számára fontosak lehetnek. A vázolt problematikus jelenségekre, a táncoktatás és a táncosképzés területén felmerülő problémákra hogyan reflektál a kortárs pszichológia? A megoldások keresésére ezeket a kérdésköröket az alábbiakban a pszichoterapeuta szakember szemével tekintjük át.

A trauma fogalma a pszichoterápiában mindig is kiemelt jelentőséggel bírt, meghatározó mivolta – akár az élettartam egészére – vitathatatlan. Nyomait otthagyja testi, lelki és szellemi szinten egyaránt. Krystal¹ Furst alapján a következőkben határozza meg fogalmát: „A pszichikus trauma olyan jelenség, mely túlterheli a normál szabályzó és integratív pszichés működést, ennek hatására a személyiségre jellemző összerendezettség elvész, regresszió, valamint kóros pszichés jelenségek jelentkezhetnek.” A személyes életút és fejlődés során a traumákkal való találkozás, azok átélése természetes jelenség, feldolgozásuk, feldolgozottságuk mértéke azonban egyéni színezetet mutat. Megfelelő kreatív feldolgozás esetén akár a fejlődés motorjává is válhat, nem megfelelő feldolgozás mellett pedig annak gátjává.

A táncosok munkájukba önmagukat teszik bele, testüket és lelküket annak teljességében. Egyetlen mozdulatban ott egy teljes történet és a teljesség ígérete. A művész teljes valójában benne van az előadásban. Ha a pszichés működésében elakadás van, az táncán is látható. Lesz olyan szerep, darab, amely nem megy, vagy nem úgy megy, vagy egyszerűen nem olyan. Sok esetben szavakba sem önthető, érthetetlen, hogy miért. Ez a traumatizáció természetéből is fakad, a test, a lélek védekezik az élménnyel szemben. Janet² ezt így fogalmazza meg: „a betegséget okozó részt éppen úgy nem érzékelheti a laikus szem, ahogy a fertőzést okozó baktériumokat sem lát-hatja és rendszerezheti”. Szerinte a traumából való gyógyulás szakaszai a következők:

- stabilizációs szakasz,
- a traumatikus emlék azonosításának szakasza, és a
- reintegrációs szakasz.

Ez a modell elsősorban a tünetekre koncentrál, a traumatikus emlékek újraértelmezésére. Úgy tartotta, hogy: „a traumás neurózist események emlékei, és nem maguk az események idézik elő. Az emlékek patogén titkok, amelyek rejtett képzetekből és rejtett késztetésekből állnak. Az orvosnak mind a titkokhoz, mind ezek értelméhez/jelentéséhez privilegizált hozzáférése van.”³ Ez komoly felelősséggel is jár a terapeuta

¹ KRYSTAL, Henry: *Trauma and affects = The Psychoanalytic Study of the Child*, 1978, 33. sz., 81–116.

² VAN DER KOLK, Bessel: *Pierre Janet on post-traumatic stress = Journal of Traumatic Stress*, 1989, 4. sz., 365–378.

³ LEE, Carol: *Ballet in Western Culture. A History of its Origins and Evolution*. New York, Routledge, 2002, 140–141.

számára, ugyanakkor könnyen előfordulhat, hogy mindezt a táncoktató és/vagy a koreográfus észleli, s muszáj a táncost facilitálnia a trauma feldolgozása irányába. Egy-egy szerepnek, koreográfiának lehet akár katartikus ereje is, ha megoldja a táncos, ha azonosul a szereppel, a hőssel, átlép saját határain és oldja saját gátjait, blokkjait, amely a szerepet magát is plusz lendülettel töltheti fel. Ugyanakkor figyelmet érdemel, hogy a táncos érzékenysége szükséges, hiszen ez adja azonosulása, átlényegülése alapját is a szerepben, de egyfajta sérülékenységet is ad, amely figyelmet és támogatást igényel. Nagyobb terhelés estén nagyobb a pszichés borulás esélye is. Fontos a táncosok mélyebb ismerete: ki, mikor, milyen szerepet, koreográfiát bír el, belebukik vagy megdicsőül általa.

Hermann és Horowitz ismert traumateóriái is hasonlóak Janetéhoz. Judith Hermann⁴ a következőkben állapítja meg ennek szakaszait, fázisait:

- első szakasz a biztonság (támogató környezet) megteremtése,
- a második a trauma történetének részletekbe menő rekonstrukciója, és a
- harmadik lépésben a túlélők, az átéltők és a közösségük közötti kapcsolat helyreállítása, a mindennapi életbe történő visszakapcsolódása zajlik.

Horowitz⁵ öt fázissal dolgozik:

- a sokk (megdöbbenés, sírás),
- a tagadás (elkerülő viselkedés),
- az oszcilláció (ingadozás),
- az átmenet és az
- integráció.

Az első modell láthatóan a feldolgozásra, a második pedig az érzelmek megélésére helyezi a hangsúlyt. Mindkettő egyfajta vezérfonalat adhat a táncoshoz is. Ha azt látjuk, hogy a munka során az érzelmek lassan elcsitulnak és egyre kisebb amplitúdóval jelentkeznek, akkor a rendeződés irányában indult el, s a sikerességet biztosító kontroll kialakult.

A kontroll kiemelkedő jelentőséggel bír a táncosok életében, minden mozdulat, izom, a végsőig kontrollált, a tökéletes mozgás és kivitelezés érdekében. Ennek tudatossága is szinte annak határáig vitt. Volt olyan táncos, aki ilyen gondolatokat fogalmazott meg már gyermekként is: „A hajam vajon én vagyok-e, s ha igen, miért nem tudom szálanként mozgatni?” Az oktatók elemi mozgásra építenek, amely szinte újrastruktúrálja az egyént. Gyermekként megtanult mozogni, táncosként pedig újra kell tanulnia a mozgást, a mozdulatot. Kérdésként merül fel, hogy ebben a tanulási folyamatban a kontrollt erősítve mennyire veszhet el a spontaneitás, a mozgás önkifejező személyes jellege. A kontroll gyakorlása és átadása pedig mintegy magában hordozza a traumatizáció lehetőségét.

Meddig tart a személyes kontroll, felülírható-e? Ha igen, a mozdulatok szintjén mi rögzül, milyen, ha más avatkozik be egy mélyen személyes mozdulatba, gyakran érintéssel társítva ezt a beavatkozást? Lehetnek tehát akár magának a képzésnek

⁴ HERMANN, Judith: *Trauma és gyógyulás*. Budapest, Háttér Kiadó, 2011.

⁵ HOROWITZ, Mardi Jon: *Stress response syndromes*. New York, Jason Aronson, 1976.

is traumatizáló elemei. Ugyanez elmondható a versenysportra és a katonai kiképzésre is. Mindegyik helyzetben a testi élmény szintjén kísérelnek meg alapszintű működést befolyásolni, felülírni.

A tánc és a tánctanulás kötelező eleme és törvényszerű velejárója a fegyelem. A test megfeszített használata ráadásul olyan életkortól kezdődik, ahol a normál fejlődési ütemmel lassan kialakuló kontrollfunkciók még nem biztos, hogy kiépültek. Mennyire lehet egy ilyen helyzetben elvinni az egyént a határaiig, szinte ívben feszítve azt? Ha ehhez bármilyen személyes élmény társul, amely kisebb vagy nagyobb mértékben terhelő, az traumatizálhat, s a kumulatív, összeadódó jelleg révén nagyobb hatást vált ki, mint önmagában. Az oktató vagy a koreográfus ezt azonnal észleli a tanulási folyamatban. Ezért ennek kezelésében óriási szerepe lehet, különösen, ha figyelembe vesszük a tánc kifejező erejét és a táncos színpadi tevékenységének mély érzelmi intenzitását.

A táncos esetében a saját testhez való viszony folyamatosan előtérben van tudatos és/vagy tudattalan jelleggel. A testséma, a nem tudatos önkifejező viselkedés a táncsal megváltozik, kontrollált lesz, hiszen a test ebben az esetben művészi kifejezés eszköze is. A testhez való viszony, a testről kialakított belső kép a legmélyebb intim tapasztalás. Ha ebben a viszonyban változás vagy zavar jelenik meg, az a kontrollt és az összerendezettséget is felborítja. A táncosnak törekednie kell arra, hogy ezt önmaga észlelje és rendezze, az oktátónak vagy koreográfusnak pedig messze-menően segítenie kell ebben.

Összegezve, tehát a táncos és a trauma kapcsolata a táncban összefonódik. Néha csak lassú, távoli, néha mélyen átélt, belső és együttes mozgásuk személyes. A trauma ott lehet a személyes élettörténet szintjén, megjelenhet a színpadra vitt produkcióban, s ott lehet a képzésben, a felkészülésben is. Ha szép ez a tánc, akkor abból a táncos és környezete egyaránt profitál, s nem zavar, hanem trauma utáni növekedés következhet.

Felhasznált irodalom

- HERMANN, Judith: *Trauma és gyógyulás*. Budapest, Háttér Kiadó, 2011.
- HOROWITZ, Mardi Jon: *Stress response syndromes*. New York, Jason Aronson, 1976.
- KRYSTAL, Henry: *Trauma and affects = The Psychoanalytic Study of the Child*, 1978, 33. sz., 81–116.
- LEE, Carol: *Ballet in Western Culture. A History of its Origins and Evolution*. New York, Routledge, 2002.
- VAN DER KOLK, Bessel: *Pierre Janet on post-traumatic stress = Journal of traumatic stress*, 1989, 4. sz., 365–378.

A magyar sztárbalerina – Aranyváry Emília képe

Pónyai Györgyi

Romantikus balerinák a Nemzeti Színházban az 1840–1850-es években

Rajongás, sztárkultusz és sajtóreflexiók

Az előző fejezetek Campilli Frigyes személyének kapcsán többféle megközelítést kínáltak a balett-történet olvasatára. Aranyváry Emília a magyar balettélet első valódi és nemzetközi szinten is magas színvonalú táncosnője. Külön érdekesség, hogy ő egyben az első koreográfusnő is a magyar táncéletben. Életútja azonban igen rejtélyes, még a kutatási projekt végén is sok fehér folttal rendelkezik. A következőkben a romantika korának táncosnőit övező sztárkultuszt elevenítjük fel a Nemzeti Színházban vendégeskedő balerinák és Aranyváry Emília alakjának megidézésével, a korabeli sajtóreflexiók és kutatási eredményeink tükrében.

A Nemzeti Színház táncműsorát az 1840–1850-es években „eszményi” balett terén a korabeli romantikus repertoárt jól ismerő és hitelesen előadó, jellemzően Bécsből érkező külföldi táncművészek vendégjátékai élénkítették. Az első primabalerinánkhoz, Aranyváry Emíliához köthető néhány éves aranykort kivéve, magasan képzett hazai táncszemélyzet híján ők biztosították a balett megfelelő jelenlétét a repertoáron. Fellépéseik – az élénk érdeklődés miatt – a Nemzeti Színháznak látogatottságot, jelentős bevételt és hírverést is biztosítottak. A vendégek által bemutatott műsorokban jellemzően kettősök, rövidebb táncszámok, balettrészletek vagy egyvelegek szerepeltek, de néhányan – saját szólista szerepük mellett, a Nemzeti kis tánckarának bevonásával – megpróbálkoztak hosszabb darabok betanításával is. Ilyen esetekben általában szükség volt a kar korrepetálására, de Campilli Frigyes, a színház balettmesterének közreműködését ilyenkor inkább mellőzték.¹

A táncművészet történetében a romantika kora az egyik olyan periódus, amikor az előadó személye, sőt személyisége rendkívül nagy jelentőséggel bírt, a sikert alapvetően meghatározta. Ez kedvezett a rajongás, a sztárkultuszok kialakulásának. A spicctánc megjelenése, a komoly erőfeszítéssel megszerzett, ugyanakkor előadva könnyednek tűnő technikai tudás, légiés előadásmód tovább növelte a táncosnők presztízsét.² Érdekes ellentmondás, de tény, hogy miközben a színpadon sorra alakították a törekeny, éteri nőalakokat, a mindennapi életben sokan közülük önállóan utaztak, ügyeiket intézték, tárgyaltak és szerződéseket kötöttek, és a korban ritka

¹ VÁLYI Rózsai: *Nemzeti tánc hagyományaink sorsa a színpadon, a balett az abszolutizmus és a kiegyezés korában = A magyar balett történetéből.* Szerk. VÁLYI Rózsai, Budapest, Művelt Nép, 1956, 100–104. MAJOR Rita: *Romantika és nemzeti tánc történet (1833–1848) = Tánc tudományi Tanulmányok 1986–1987.* Szerk. FUCHS Livia, PESOVÁR Ernő, Budapest, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1987, 37–38. PÓNYAI Györgyi: *A klasszikus balettművészet magyarországi történetéből. 1. rész.* Budapest, Magyar Táncművészeti Főiskola, 2004, 26–40.

² VÁLYI Rózsai: *A táncművészet története.* Budapest, Zeneműkiadó, 1969, 202–204. BALCAR J., Alexander: *Das Ballet.* München, Winkler Verlag, 1957, 37–42. FUCHS Livia: *A romantikus balett a Szilfid és a Giselle tükrében = Tánc tudományi Tanulmányok 1978–1979.* Szerk. DIENES Gedeon, PESOVÁR Ernő, Budapest, Magyar Táncművészet Szövetsége Tudományos Tagozata, 1979, 189–237. KIRSTEIN, Lincoln: *Four centuries of ballet.* New York, Dover Publications Inc., 1984, 146–151. AU, Susan: *Ballet and modern dance.* London, Thames and Hudson, 2002, 45–49.

független életmódot folytattak. Alakjukat talán ezért is övezte csodálkozás, nagyfokú ámulat vagy éppen irigység. A róluk szóló sajtóbeszámolókat, híreket olvasva sokszor érezhetjük, hogy „nincs új a nap alatt”, ügyesen elhelyezett, figyelemfelkeltő „reklámok”, sztárszeszéyek és allűrök, valamint szélsőséges rajongói megnyilvánulások már akkoriban is léteztek. Ez utóbbiak megítélése azonban nálunk a nyugat-európai példákhoz képest inkább racionálisabb, józanabb volt, egy-egy táncosnő mértéken felüli bálványozását a sajtó olyan túlzásnak, „idegenmajmolásnak” tartotta, amely a hazai ízléstől távol áll.

A tárgyalt, közel húszéves periódusban a Nemzetiben fellépő és a balettet a nagy-közönséggel megismertető, sőt megszerettető külföldi táncosok között találunk a korban népszerű, sőt körülrajongott, de mára már inkább elfeledett művészeket, és olyanokat is, akik a mai napig megőrizték európai, sőt világhírüket.

Az előbbiek közül az első vendégek a Mannheimból érkező Beauval testvérek (Alfréd, Amália és Lujza) voltak, akik 1840. július-augusztusban a klasszikus táncokat tartalmazó *Orpheus és Euridice* című némajátékkal és *A mádi szüret* című karaktertáncokkal dúsított népies életképpel léptek fel. Vendégjátékuk olyan sikeres volt, hogy a tervezeteken felül is kellett előadásokat tartaniuk. Bécsből érkezett Leopoldina Brussi, a sajtó által magyar származásúnak mondott táncosnő 1845 tavaszán, és partnere, Antonio Guerra által készített cselekményes balettel, a *Makandallal*, valamint több „komoly kettőssel”, magyar és egyéb karakterkettősökkel vendégszerepelt a Nemzetiben. A sajtóvisszhangok magas színvonalú produkciókra utalnak: „A Makandal című kis némajáték G. úr ügyes compositiói tehetségéről tön tanulságot. [...] folyton tartó tapshuzam közt végzők gyönyörű tánczaikat ő és derék tanítványa Brussi k.a., ki az európai dicsőségpályának máris küszöbén áll.”³ „Guerra úr a’ most élő mű-táncosok legünnepelebb bajnoka, [...] ezen kedves Sylphid mindössze is most harmadszor lépe fel közönség előtt, szerényen hódító kellemes arcz, nagy fekete varázsszemek, tökélyes arányban kifejlett sugár termet, légszerű könnyedség minden mozdulatban, erőtetlen hajlékonyság s a kezdőknél rendesen hiányzó művészi nyugalom és biztosság. [...] Most ő még egy bimbó, mely fényes jövőnek maguát viseli keblében, [...] mellynek csak idő és gyakorlat kell, hogy Terpsichorének műkertében csodateljességre fejlődhessék” – dicsérte a párost az *Életképek*.⁴ Érdekes, hogy amikor Leopoldina Brussi 1847-ben visszatért a Nemzeti színpadára, az a Campilli Frigyes partnerolta, aki később a Nemzetibe szerződött táncos és balettmesteri feladatokra. Campilli Brussi oldalán debütált a színházban, nem épp a legnagyobb sikerrel.

Színvonalas, színes műsorral érkezett 1846. július-augusztusban Paulus Mari, a stockholmi Királyi Színház első táncosnője és partnere, Alexandre úr, a bécsi Kärntner Theater első táncosa. Ők változatos táncgyvelegekben szép, romantikus kettősöket, magyar és egyéb karaktertáncokat és két rövidebb némajátékot mutattak be, és táncaikat „zajos tapsokra ismételniök kellett”. Bécsi volt „az udvari színház első táncosnőjeként” turnézó Yella kisasszony is, aki 1853 áprilisában jeleneteket adott elő *A szerelmes ördög*, a *Yelva* és a *Báléj* című balettekből. Emellett mint tánc-

³ Honderű, 1845, 3. évf., 38. sz.

⁴ *Életképek*, 1845. április 19.

alkotó saját koreográfiájával, a *Légyott* című vidám egyfelvonásossal is bemutatkozott. Legnagyobb sikerét azonban *A festő álmoképe* című darabban aratta, amelyben a *Hölgyfutár* szerint „azokat is elragadta, akik Grahn Lucilet látták”⁵, sőt „műértők” szerint „Elsler Fanny óta hasonló művésznő nem lépett föl”.⁶ „A nagy számmal összegyűlt közönség zajongva nyilatkoztatta tetszését Yella kisasszony művészetére” – tudósított a *Divatcsarnok*.⁷ A „sok taps és általános méltánylat” tükrében a sajtó óhajtott volna, hogy Yella kisasszony a Nemzeti Színház tagja legyen, de a hírek szerint a balerina végül Londonba szerződött.

Nehezen tudott kilépni neves nagynénjének árnyékából az ifjabb Marie Taglioni, aki 1853 novemberében Pesten a „berlini királyi színház első táncosnőjeként” Müller Károlyval lépett fel. Bár a *Yelva* című „melodramában” Taglioni természetes mimikáját, „kerekded plasztikáját” és „szende” egyéniségéhez illő alakítását nagyra értékelte a sajtó, a *Satanella* című balettből a „nagy komoly kettős tánc” és a *La Sequidilla* már kisebb sikert aratott: „Taglioniék táncolnak a szemnek, de nem a szívnek is. [...] Mennyi ügyesség! milly bámulandó tanulmány! S minő életnélküli haszontalanság! [...] Müller úr táncában annyi tűz, kellem és ügyesség nyilatkozott, mennyi férfi táncosban mindenesetre ritka. Taglioni k. a.-ban csak a legutolsó, az ügyesség volt meg, csak neve, de nem lelke van a táncra hivatva” – vonta meg a mérleget a *Hölgyfutár*.⁸ „Rendkívülit, soha nem látottat ő nem nyújt – értékelt a *Divatcsarnok* is, bár – [...] lebegései kellemteljesek, táncza szabályos, attitűdjei bájosak.” A nézők mégis elégedettek lehettek, hiszen „a tánczok a szép számmal egybegyűlt közönség hosszantartó tap-sokban nyilatkozó közkivánatára ismételtettek”.⁹ Bemutatott magyar táncuk viszont fellelkesítette a referenst, mert „oly büszke magatartással, oly nemes tűzzel, természetes, s nem mesterkélt hajlékonysággal s ügyességgel” táncolták, „minő csak olyanokban lehet, kik a magyar táncz jellemét egész a kicsin részletekig felfogni tudják. [...] A ház fulladásig zsúfolva volt”.¹⁰ Utolsó fellépésük a „legtömöttebb ház előtt, taps és virághullás közt ment véghez”, a színház látogatottsága pedig felülmúlta a legjobb reményeket is.¹¹

A kor szokásainak és jellemző közönségreakcióinak megfelelően e hozzánk látogató, magasan képzett táncművésznők, illetve táncospárok sem szűkölködtek a közönség szimpátiájának megnyilvánulásaiban (sajtószuperlatívuszok, virágdobálás, zsúfolt nézőterek, függöny elé hívások, táncszámok ismételtetése, ráadás-előadások kérése), de az igazán nagy lelkesedés – sokszor túlzó rajongással fűszerezve – már akkor is a „sztárokat”, az európai, illetve világhírű balerínákat övezte. Közülük elsőként, 1844 júniusában, az éppen nemzetközi karrierjének csúcán járó Fanny Elssler lépett a Nemzeti deszkáira.

⁵ *Hölgyfutár*, 1853. május 6.

⁶ *Divatcsarnok*, 1853. április 22.

⁷ *Divatcsarnok*, 1853. május 15.

⁸ *Hölgyfutár*, 1853. november 26.

⁹ *Divatcsarnok*, 1853. november 27.

¹⁰ *Divatcsarnok*, 1853. december 8.

¹¹ PÓNYAI: i. m. (2004), 36.

Fanny Elssler (1810–1884) Bécsben tanult, 12 évesen lett a Kärntnerthor Theater szólistája. 1830-ban Berlinben, majd 1833-ban Londonban debütált, 1834-ben meghódította Párizst és Marie Taglioni legfőbb konkurense lett. Kettejük vetélkedése volt az alapja az úgynevezett „balerinaharcnak”, amely a XIX. század első felének jellemző sztárkultusza volt. Legnagyobb sikerét 1836-ban *A santa ördög* balettből a *cachucha*-val aratta, ez a karaktertánc összeforrt a személyével, szinte védjegyévé vált. Mint a korszak leggyakrabban megörökített táncosnőjét litográfiákon, sőt porcelánfiguraként is ebben a szerepében ábrázolták. 1840-ben kétéves amerikai turnéra utazott, ahol óriási lelkesedéssel ünnepelték, fellépéseivel hatalmas összegeket keresett. 1842-től visszatért Európába, számos nagyvárosban táncolt és bár 1844-es olasz vendégjátéka során a milánói Scalában az osztrákellenes hangulat miatt csak mérsékelt sikert aratott, júniusban Pesten óriási ovációval fogadták. Az 1840-es évek végén kétszer szerepelt Oroszországban: Szentpéterváron és Moszkvában hatalmas ünneplésben volt része. Az 1850-es évek elején vonult vissza, Bécsben telepedett le és haláláig itt élt jómódban, nagy társasági életet élve.¹²

Fanny Elssler elsőpró sikereket arató nemzetközi művészként – legalábbis hírből – ekkor már a magyar közönség is ismerhette. Várható pesti megjelenése élénk érdeklődést, sőt felbolydulást váltott ki. A *Honderű* előre bejelentette érkezését: „A kegyistennők bájoló kegyencze Fanny a mai vagy holnapi gőzössel fog városunkba érkezni. [...] A kedves táncosné igen sajnálja, hogy jóval előbb kötött egyezkedései nem engedik ezuttal gyakrabban föllépni nemzeti színpadunkon.”¹³ A táncosnőt a Duna-parton óriási tömeg fogadta, bankettek rendeztek és szerenádokat is adtak tiszteletére. A balerina a „tündércsarnokhoz” hasonlító, 92 virágfüzérrel dúsan feldíszített, zsúfolásig megtelt Nemzetiben 1844. június 2-án délben lépett fel. Az óriási érdeklődést jellemzi, hogy még az állóhelyek is 10, a páholyok pedig 16 forintért keltek el. Egy vígjáték szünetében táncolt egy kettőst a *Gizella* című balettből, majd bemutatta a híres *cachuchát*. A siker óriási volt, hulltak a „virágcsók”, a tapsvihar pedig „*roppant vala és valóban megérdemlett*”. Fanny hozzá lehetett szokva az ilyen szélsőséges reakciókhoz, hiszen máshol is gyakran előfordult, hogy előadásait akár meg is kellett szakítania, hogy a színpadra dobált virághegyeket, ékszereket és egyéb ajándékokat közben össze lehessen szedni.

Talán éppen e hatalmas közönségsiker dacára a hazai sajtó vegyesen reagált. A *Honderű* jellemzően lelkesedett: „*Elsler Fanny maga a megtestesült táncköltészet. [...] Valódi bámulóit azonban inkább a műveltek sorában, mint a nagy tömegben kell keresni. [...] Tánczának általában annyi kegye, annyi bája, hogy lehetetlen őt a nagy Taglioniinak melléje nem emelnünk, sőt némely dolgokban tán föléje is nem tennünk. [...] Hát még ama classicus jellemtánczai! [...] nem mind megannyi gyönyörű költemények-e azok lábbal, kézzel, szemmel és szellemmel eltánczolnák?*”¹⁴

¹² BALCAR J.: i. m. (1957), 39. KOEGLER, Horst: *Ballettlexikon*. Szerk. KÖRTVÉLYES Géza, Budapest, Zene-műkiadó, 1977, 233–234. AU: i. m. (2002), 50–55.

¹³ *Honderű*, 1844. 2. évf., 21. sz.

¹⁴ *Honderű*, 1844. 2. évf., 22. sz.

A kevésbé elfogult, a „Fanny-maniá”-t józanabban megítélő írások azonban fel-
említették Elssler különféle „szeszélyeit”, állítólagos pénzéhségét és azt is, hogy míg
a német színházban többször is, a Nemzetiben csak egy rendkívüli, ráadásul déli
előadáson lépett fel. *„Kegyéért rimánkodni, s ha végre, szeszélyének engedve, a nem-
zeti intézetet is méltatja kis figyelemre, még fejedelmileg dicsőítő ünnepélyt rendezni
számára – mindenesetre gyöngeség”* – írta az *Életképek*.¹⁵

E kiváló táncosnő produkciója és személye körül kialakult sajtópolemia, a széles
körű, változatos társaságbeli reflexiók kapcsán szokássá vált a mindennapokban is
a táncról, mint önálló művészeti ágról beszélni. Bár a lapokban nagyon sarkos, el-
ítélő vélemények is napvilágot láttak, azt azonban senki sem tagadhatta, hogy Fanny
kiváló technikája és szenvedélyes előadásmódja indokoltan ragadta magával a köz-
önséget. Ellentmondásosan értékelt személye és az aktuális politikai háttér azon-
ban a kor embere számára nehezen volt elválasztható a műfaj megítélésétől.

Mai szemmel már szinte meglepő, hogy az *Életképek* 1844 nyarán mennyire
élénken foglalkozott a témával: két nagyobb terjedelmű cikkben is hosszan elemezte
a színpadi tánc kérdéskörét. Igaz, a vélemény erről általában véve nem volt pozitív.
A némajáték és szintáncz művészeti becséről című írásban például egyenesen a szín-
padi tánc és a némajátékok létjogosultságát kérdőjelezték meg, azt alacsony színvo-
nalú szórakoztatásnak tartva. Kiemelték és részletesen indokolták, hogy a szintánc
*„még kevésbé alkalmas jellemzetes cselekvések előadására”. „Bátor vagyok e’ kérdésre:
van-e a’ némajáték és szintáncznak szépművészeti becse? nem-el felelni és állítóso-
mat okokkal megerősíteni. [...] Ha a’ tagjátékot a’ szavalás, az élőszó nem támogatja,
nemcsak némi érthetlenséget, hanem fölösleges mesterkéltiséget is foglal az magá-
ban, [...] a puszta tagjáték a’ szemlélő előtt érthetetlen, ’s elméjét a’ színmű jellemére
nézve fel nem világítja. [...] méltán hisszük megróhatni az ugynevezett szintánczot
(pantomimische Ballet)”,* hiszen erőltetett, mesterkelt és megbotrántoztató, amint
*„a nő lábát annyira emeli, hogy teste egészével egyenes szöget képez, ’s illy torzított
alakban lábujján kering, [...] bizony, illy mutatvány által a szintáncz kötéljáró-féle
mesterséggé aljasul.”*¹⁶

A másik cikk (*Elsler Fanny és Pest*) írója sem tekintette a színpadi táncot önálló
művészetnek, de azt azért kénytelen volt elismerni, hogy Fanny *„lábujjhegyen sylph
gyanánt lebeg”, „alakja minden mozdulatán grációszerű kellem ömlik el”, „lebbenéseit
festői báj jellemzi”* és *„mosolyában utánozhatatlan kecs sugárzik”*.¹⁷ A cikkíró ugyan-
akkor csatlakozott az „Elssler-lázban” csak idegenmajmolást látókhoz, kijelentve:
*„egy táncosnő istenítése bűnös bálványozás, s az elfajulásnak gyászos hirnöke, vagy
éppen vészhozó magzata!”* A városzerte dúló „Fanny-mánia” és a virághegyekre ki-
adott hatalmas összegek ismeretében, sőt egyes elvakult rajongók eladósodásának,
a zálogházak élénkülő forgalmának hírére ugyanakkor joggal vetette fel: *„Ha csak
ennyit, mennyit e táncművész nő jutalmazására adtatok, egyenként s összesen
összeraknátok: milly szép alapja lenne az egy honi művészképző tanodának!”*.

¹⁵ *Életképek*, 1844, 1. kötet, 12. sz.

¹⁶ *Életképek*, 1844, 2. kötet, 2. sz.

¹⁷ *Életképek*, 1844, 1. kötet, 12. sz.

Legfrappánsabban a *Honderű* cikkírójának sikerült összefoglalnia a vendégjáték tanulságát: „*Elsler Fanny tánczainak eredménye ez: 8 nap alatt 9 ízben tánczola, magával vitt mintegy 5 vagy 6000 pengőt, a nemzetinek pedig egyszeri föllépte által 12 száz pengő forintnyi tiszta hasznot jövedelmezett, a virágokat szerfölött megdrágította, a kerteket zsebeinkkel együtt kipusztította, és végre az ember fiainak efölött még az eszét is elvette.*”¹⁸

Fanny Elssler pesti fellépése összességében nagyon jól tett a színpadi táncnak, hiszen közbeszéd tárgyává tette és ezzel fel is hívta a figyelmet a műfajra. Fanny kiváló technikája, elragadó előadásmódja minőségi követelményt állított fel a későbbi érkezőknek, és óhatatlanul is jó irányba formálta a közönségízlést és -igényt. A lapok még évekkel pesti vendégszereplése után is cikkeztek róla: fellépéseinek, később visszavonulásának és bécsi életének, civil anyagi ügyei alakulásának, palotavásárlásának is szenteltek beszámolókat, tudósításokat. Néhány évvel később, a romantikus balettkorszak letűntével pedig a kritikusok már hajdani nagy művészként, példaképként állították a hazai, illetve vendégtáncosnók elé, számonkérve rajtuk az „*elszleri gratiát*”.

Mintegy két évvel Fanny Elssler után, 1846 októberében Fanny Cerrito és férje, Arthur Saint-Léon vendégszerepelt a Nemzeti Színházban. Érkezésük előtt már jött is a színes hír: „*Cerito Fanny még ugyan nincs itt, de Párisból küldött 24 pár cipője már itt van, s piczinségök iszonyu csodálatot gerjeszt azokban, kik szerencsések valóának azokat közelebből megsemmélni*” – írta a jól értesült *Pesti Divatlap*.¹⁹

Fanny Cerrito (1817–1909) a nápolyi királyi színház balettkiskolájában tanult, itt is debütált. Korán kitűnt szép alkatával, kiváló technikájával, feltűnő szépségével, mozgásának könnyedségével, élenkségével és előadásmódja természetességével. Számos akkori nagy balettközpontban lépett fel sikerrel (Róma, Bécs, Milánó, London, Párizs, Szentpétervár, Moszkva). Londonban maga a fiatal Viktória királynő is elismerően szólt róla. Ő is részévé vált a „balerinaharcnak”: 1842–1843-ban a milánói Scalában Marie Taglionival egyidejűleg lépett fel, amelynek hatására kitört a „háború” a „taglionisták” és a „cerritisták” között. Legnagyobb sikerét Perrot balettjében, az *Ondine*, a *hableány* főszerepével aratta: a darabban Cerrito hableányként fölmerül a tenger mélyéből, egy nápolyi halászt szívéből, esztől megfosztva meghódít, a halász hűtlenné lesz jegyeséhez, a hableány végül a tengerbe csalja őt. A darab legfontosabb jelenete volt az *árnytánc*, amelyben Cerrito saját árnyékával táncolt: ez hasonlóan „védjegye” volt, mint Elsslernek a *cachucha*. 1845-ben feleségül ment Saint-Léonhoz, aki korábban már évekig partnere volt. Az 1850-es években Madridban, majd Szentpéterváron vendégszerepelt. Pályafutása során egyes balettekben koreográfusként is közreműködött. A nagy romantikus balerinák közül ő élt legtovább, 1857-ben vonult vissza és 1909 májusában hunyt el.²⁰

¹⁸ *Honderű*, 1844, 23. sz.

¹⁹ *Pesti Divatlap*, 1846, 41. sz.

²⁰ KOEGLER: i. m. (1977), 156. KIRSTEIN: i. m. (1984), 158–159 AU: i. m. (1957), 54.

A táncospár által színre vitt balettek közül A *markotányosnő és postalegény* című vidám divertissement nyitotta a sort. A darabban azonban nem volt magyar tánc, amely egyébként nálunk a közönség és a sajtó részéről is általános elvárás volt. Talán ez is magyarázza, hogy az egyébként Európa-szerte sikerrel játszott darab iránt most „az elragadtatás nem ment túl ugyan minden határokon, de azért elég nagy és zajos volt”.²¹ Mivel azonban az előadás magas színvonala nyilvánvaló volt, a vendégek „nagy tetszésben részesültek”, így a „virág-ostromok” sem hiányoztak, és „számos virágkoszorúk és bokréták szórátának a sylphlábakhoz”. Mint ahogy a *Pesti Divatlap* írója részletesen kifejtette, a pár az eszményi és a karaktertáncban is jeleskedett: „A nagy négyes táncz fénypontja volt az egésznek. Itt Cerrito és Saint-Leon a magasabb nemű ballet tetőpontján lebegtek, repülni látszóttak”, Cerrito „minden mozdulatán gráciák lebegnek, [...] nincs ő rajta semmi erőltetett, affectalt, [...] lejtésében a nemes egyszerűség művészi tökélyvel párosul. [...] Saint-Leon leginkább a grottesk-tánczokban tünteti ki magát, [...] főleg a magasabb szokellések és forgásokban”.²² A Honderű referense is elismerte: „Cerrito táncosnő, szélkönnyű táncával, magas művészetével és kellemős külsejével elbájolja nézőit”.²³ Az *Életképek*ből pedig megtudjuk, hogy a „zajos megtapsolás és sűrű virághintés ezuttal sem hiányzott”.²⁴

Cerrito emblematicus sikere, az *Ondine*, a *hableány* is színre került a két vendég főszereplésével, de a kar táncait – a hazai viszonyok ismeretében – valószínűleg leegyszerűsítve. Bemutatása azonban még így is nagy jelentőségű volt, mert ez volt az első igazi „ábrándos” nagybalett a Nemzeti Színház színpadán. A művet az újdonság varázsa lengte körül, és a kiváló szólisták, valamint a vendégek által korrepetált, javuló teljesítményű kar miatt is elsőpró lelkesedés fogadta. A mű tartalmát és leírását – különös tekintettel az „eszmében és kivetelben elragadó bűvohatalmú árnyéktáncra” – a Honderű és a *Pesti Divatlap* is részletesen ismertette. A „mámorító árnyéktánc” a korban technikai és előadóművészi bravúrnak számított: „Cerrito önmagával – azaz saját árnyával *pas de deux*-t tánczol, s a legélesebb kritikus is nehezen fogná elhatározhatni, melyikök tánca könnyebb, légszerűbb, bájosb, gyöngédebb, odaleheltebb, övé-e vagy árnyáé” – állapította meg a Honderű kritika, majd így folytatja az értékelést: „művészien tökéletesbet már képzelni nem is lehet, mint Cerritonak e balletbeni tánca s mimikája. A művészet legtisztább költészeté van itt magasítva minden mozdulat, minden lebbenet. [...] Cerrito felől nem mondhatok egyebet, mint hogy ő tökéletes táncművésznő!”²⁵ A *Pesti Divatlap* is megállapította, hogy „e balletre mindenki gyönyörrel s elragadtatással fog emlékezni” – és kiemelte a közönség élénk reakcióját: „Cerritot a rá hajigált roppant koszorúk és bokrétákkal majd hogy le nem ütötték lábáról”.²⁶ A baletteken kívül azonban az egyik estén bemutatott csárdással

²¹ *Életképek*, 1946. október 21.

²² *Pesti Divatlap*, 1846, 43. sz.

²³ Honderű, 1846, 4. évf., 16. sz.

²⁴ *Életképek*, 1846. október 31.

²⁵ Honderű, 1846, 4. évf., 18. sz.

²⁶ *Pesti Divatlap*, 1846, 44. sz.

kapcsolatban (amelyet Cerrito kiengedett, szalagos hajjal, sarkantyút viselve, kusza lépésanyaggal táncolt), már kritikusabb hangot ütöttek meg: „*Minden hazafiságos buzgalmunk mellett is: soha nem láttam Cerritot oly törpének, mint midőn a csárdás-magyart táncolá*” – írta a *Pesti Divatlap* hasábjain Vahot Imre, a magyar tánc elkötelezett pártfogója.²⁷ A vendégjáték azonban ennek ellenére is nagy sikerrel zárult, a táncospár elutazása előtt még a szokások szerint szerenádöt is kapott. Elsőrangú produkcióik tükrében, valamint amiatt, hogy a hazai kar magától nem volt képes a megfelelő színvonalon beállni az előadásaikba, ismételten megjelentek a bírálótok a lapokban. Ez volt az a vendégjáték, amelynek az egyik hosszú távú hatásaként nem sokkal később, 1847-ben szerződtek Bécsből a táncrészleget utána még majd negyven évig vezető Campilli Frigyes.²⁸

A bécsi Kärthnerthor Színház tagjaként érkezett vendégszereplésre 1847 júniusában Augusta Maywood amerikai táncosnő és partnere, Pasquale Borri. Már ők sem voltak ismeretlenek a hazai közönség előtt, hiszen a táncospár külföldi sikereinek híre a sajtó útján Pestre is eljutott. „*A hír, melly a két művészt megelőzte, rendkívüli mű-élvezetek reményére jogosít*” – vélte már jó előre a *Honderű*.²⁹ Sőt, a táncos produkciókért általában nem nagyon rajongó *Életképek* is egy héttel előre bejelentette a vendégek felléptét.

Augusta Maywood (1825–1876) Philadelphiában tanult és debütált, 1838-ban ugyanitt már *A szilfid* főszerepét táncolta. Ezután Párizsba ment, ahol Joseph Mazilier-nél és Jean Corallinnál tanult, majd 1839-ben nagy sikert aratott az Operánál. Később Lisszabonban táncolt, majd 1845-ben Bécsben debütált mint Giselle, és három évig volt a Kärthnerthor Theater tagja. 1848-ban a milánói Scalához szerződött, ahol Fanny Elsslerrel osztozott a főszerepeken és az ünneplésben, táncstudását pedig Carlo Blasisnál fejlesztette. Később maga is iskolát nyitott Bécsben, utolsó éveit a Comói-tó mellett töltötte.³⁰

Maywoodék vendégszerepléséhez egy igen fontos balett-történeti momentum kötődik: a párizsi ősbemutató után hat évvel a *Giselle*-t (*Gizella, avagy a villik* címen) ők mutatták be a Nemzeti Színházban 1847. június 12-én. A főszerepeket maguk táncolták, a darabot Borri állította be.³¹ Ez a korszakos balett, amely akkorra már meghódította Európát, nálunk igen hűvös fogadtatásban részesült, a kritikusok hiányolták Maywoodból a „*cerritói és elszleri gratiát*”: „*A ballet [...] meglehetősen vala kiállítva, legalább megvolt a ballet formája, a közönség egy egész összefüggő tánczkölteményt kapott. [...] M. asszony ha nem is Elszler második kiadása is, de művészetének méltó képviselője, főelőnyei meglepő hajlékonyság bámulatos tánczkészség, ezekhez járul*

²⁷ *Pesti Divatlap*, 1846, 46. sz.

²⁸ B. EGEY Klára: *Színpadai táncművészetünk fejlődése a reformkorban és a szabadságharc első szakaszában = A magyar balett történetéből*. Szerk. VÁLYI Rózsi, Budapest, Művelt Nép, 1956, 58–61. PÖNYAI: i. m. (2004), 30–32.

²⁹ *Honderű*, 1947, 5. évf., 23. sz.

³⁰ KOEGLER: i. m. (1977), 472.

³¹ MAJOR Rita: *A Giselle a régi magyar színpadon = Színháztudományi Szemle*, 1986, 20. sz., 7–24, 11–15.

nem mindennapi tőkély a plasticában, [...] látunk mértani szigorral leírt figurákat, de melyek csupán üres figurák”. Borri teljesítményét azonban elismerték: „Méltólag áll mellette Borri úr, ki az eddig láttuk choreographok legelsőinek egyike.”³² Maywood más romantikus balerínához hasonlóan koreográfusként is bemutatkozott a *Légyott az álarcosbálban* című vígbalettel. „Maywood asszony, s Borri Pasquale úr, táncművészetét kellemes mérték (eurythmia), belső szépség és csín (elegance), plastikai erő, szabályos összhangzat, minél fogva a test rythmusos mozgása a lélek belső állapotaival is egyezésben áll, [...] bélyegzi” – jellemezte az előadókat a *Pesti Divatlapban* Vahot Imre.³³

Maywood és Borri elutazása után – részben már Campilli 1847-es szerződte-se, részben a szabadságharc miatt is – négy évig nem járt külföldi táncművész a Nemzetiben. 1851 júniusában azonban ismét egy nagy európai sztár, a dán Lucile Grahn érkezett vendéjátékra.

Lucile Grahn (1819–1907) 1834-ben debütált a Dán Királyi Balettnél, 1836-ban ő volt az első dán Szilfid. A korabeli leírások szerint magas, vékony, de arányos termetű volt, előadásmódját könnyedség és elegancia jellemezte. A kezdeti támogatás után Bournonville mellőzte, ezért Párizsba ment, és 1838-tól Fanny Elssler riválisa lett. Elsősorban A *Szilfid*-ben aratott óriási sikereket, de megtanulta a cachuchát is, és 1839-ben Dániában bemutatta. Szentpéterváron, Londonban, itáliai nagyvárosokban, Brüsszelben és Németországban is szerepelt. Az 1850-es évek végétől balettmesterként dolgozott Lipcsében és a müncheni operaházban is.³⁴

Pesten a Nemzetiben Lucile Grahn mint „a londoni olasz opera első magánytánczosnője” Ambrogio úrral „a drezdai kir. udvari színház első magánytáncosával” vendég szerepelt. A többi sztárhoz hasonlóan őket is megelőzte hírük: „Grahn Lucile táncosnő e hónapban meg fog érkezni, és új ingert nyújtand a színházlátogatóknak”, „Grahn Lucile táncosnőt legközelebb Prágában egy este összesen huszonnyolcszor tapsolták ki. Ezen kiméletlen bánásmódra nálunk is biztosan számolhat.”, „Grahn Lucile arcképéből alig van már példány az itteni műdrusoknál, meg vagyunk azonban győződve, hogy első fellépte után mind e mellett is arcképét több szívből, mint rámában lehet majd föllelni” – harangozta be lelkesen a vendéjátékot a *Hölgyfutár*.³⁵

A megemelt helyárák mellett is „minden zugában tömött” házakkal zajló vendéjáték első előadása június 11-én A *festő álomképe* című Pugni-balett volt, amelyet maga Lucile Grahn rendezett. A bemutató nagy sikert aratott: „Grahn Lucile tegnapi fölléptéről még nem szólunk, [...] most még annyira uralkodik rajtunk a bűvös hatás, hogy legfőlebb csak verset írhatnánk”, „első felléptekor minden zugában tömve volt színházunk. [...] Kellem és könnyűség ennyi szabatos pontossággal összekötve a legszigorúbb műitést is kielégithetné. Az olasz és spanyol táncot illy eleven tüzzel még

³² Honderű, 1847, 5. évf., 25. sz.

³³ *Pesti Divatlap*, 1847, 26. sz.

³⁴ BALCAR J.: i. m. (1957), 41. KOEGLER: i. m. (1977), 295–296. KIRSTEIN: i. m. (1984), 158–159. AU: i. m. (2002), 54.

³⁵ *Hölgyfutár*, 1851. május 2., május 30., június 11.

alig láttuk szinpadunkon.”³⁶ Színre került két nagyobb balett is, „egészen új színi elrendezéssel” a *Gizella*, majd a *Peri, vagy: egy keleti álom* című egyfelvonásos „mimikai ábrázolat”. A sajtó és a közönség egészen el volt ragadtatva: „*Peri táncjátékban Ambrogioval együtt elragadó bájt fejte ki a tisztelt művésznő. [...] Siessenek e rendkívüli élvezetben részesülni, kik azt eddig elmulasztották*”, „a közönség nem tudott megválni e csodával határos látványtól, és mindent ismételtetni ohajtott, [...] Grahn Lucile minden mozdulatában tanusítá ismét, hogy ő a művészetnek azon magas fokán áll, honnan emelkedni többé nem lehet”, „ha Elszler Fannit »istenik« címmel merte fölruházni az egész világ időszaki sajtója, ugy mindenesetre Grahn Luciletől sem tagadhatni meg a „mennyei származást.”³⁷

A negyedik darab, a *Katarina, a bandita leánya* című balett koreográfiája már a főpróbán is a legnagyobb elismerést aratta: „Ehhez képest mindeddig még semmit sem láttunk. Nagyszerű csoportozatok, meglepő ábrázolatok, kifejlések oly gyorsan, oly vakító fénnel követik egymást. [...] Grahn [...] néma és mégis oly kifejezősűsű já-téka. [...] Szóval ezen új balett az, melyben a leghidegebb szemlélő is kénytelen leendő bevallani, hogy e nemből ily kitűnőt nem látott.”³⁸ A változatos táncokat tartalmazó mű igen meleg fogadtatásban részesült: a „rendkívül nagyszámú közönség virágfüzérekkel árasztotta el” a főszereplőket. A táncos pár itt-tartózkodásuk alatt – csak úgy, mint korábban Fanny Elssler – hamar és tartósan központi beszédtemává vált Pesten: „Grahn Lucile azon pont, mely körül kizárólag működik most fővárosunkban a társalgás, minden lépését lesik, minden szavát ismétlik, terjesztik” – tudósított a *Hölgyfutár*.³⁹

A korszak egyik legellentmondásosabb sztárja, Pepita de Oliva, a „madridi Királyi Színház első táncosnője” 1853 őszén vendégszerepelt először Pesten. Pepita sikereket és botrányokat halmozva végigturnéztta Európát, óriási gázsikat kérve fellépéseiért. Az ő allűrjei és kultusza már a romantika hanyatlásának nyitánya volt. Pesti tartózkodása idejére saját fogatot bocsátottak rendelkezésére, és egy előadásáért 300 forintot kapott.⁴⁰

Már két hónappal érkezése előtt hozták a lapok a tudósításokat a Bécsben éppen tomboló „Pepita-őrületről”. Szó esett a róla írt versekről, a táncosnő szemérmetlen öltözködéséről és arról, hogy a jegyeket ott is mind elkapkodták (a zártszékek 25 forintért keltek el!). A mértéktelen koszorú- és bokrétaaszórás a virágok jelentős drágulását eredményezte. A hazai olvasók értesülhettek, hogy a bécsi közönség azon vendéglő előtt táborozik, ahol Pepita megszállt, valamint hogy „rendőröknek kelle utat nyitni, hogy kocsijába léphessen”. A bécsi események előrevetítették a pesti hisztériát, és híre ment, hogy a Nemzeti Színház „minden áron megszerzi Pepitát”. A *Hölgy-*

³⁶ *Hölgyfutár*, 1851. június 12., június 13.

³⁷ *Hölgyfutár*, 1851. június 23., június 25., június 27.

³⁸ *Hölgyfutár*, 1851. július 4.

³⁹ *Hölgyfutár*, 1851. június 16.

⁴⁰ SZÉKELY György: *A színészet helyzete az önkényuralom idejében (1849–1861) = Magyar Színháztörténet 1790–1873*. Szerk. KERÉNYI Ferenc, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990, 387. PÖNYAI: i. m. (2004), 34–35.

futár kivételesen már előre leköszölte a táncosnő teljes alakos képét.⁴¹ „Bécsben most már Pepita-bálokat és Pepita estélyeket adnak”, „mostmár Pepita nadrágokat is árulnak, melyek posztó szövetébe Pepita arcképe van szöve” – írták. Szeptember 3-án pedig egy „Pepita-dühönc” bálványához írt naplóját is közzölték. Nem maradt el a hírverésben július 28-án az egyébként szolidabb *Divatcsarnok* sem: Bécsben „*pepita szivarok, pepita kalapok, pepita-czipők egyre járják*”. A kereskedők is gyorsan reagáltak: megérkezett Bécsből és jó pénzért kapható volt a Pepita táncszámait tartalmazó album és mindenfelé Pepita-szivarokat, „opernguckereket”, -kalapokat és -cipőket árultak.⁴²

Az így felvezetett és várva-várt táncosnő végül szeptember 10-én lépett fel először a „fulladásig” zsúfolt Nemzeti Színházban, érdekes módon „*a pestvárosi szegények javára*”. A *Hölgyfutár* közölte a műsort, amelyben spanyol táncok szerepeltek. A produkció visszaigazolta a szinte hisztérikus várakozást, a beszámolók szerint a nézőtér hosszas virágdobálással, számtalan függöny elé hívással, szünni nem akaró éljenzéssel ünnepelte Pepitát. A sajtó azonban hasonlóan Elssler Fanny esetéhez, nagyon megosztott volt. A *Hölgyfutár* referense teljesen Pepita hatása alá került: „*Szépsége, tánc, egész megjelenése: meleg, forró mint a déli nap, [...] szépsége nem színpadi szépség, [...] szépsége a déli szépség leghűbb kinyomata. [...] Büszke, merész, szenvedélyes kifejezésű arc, [...] fekete szemek, a legsötétebb hullámzó haj, mely tánc közben körülfolyna deli termetét, [...] tánc spanyol nemzeti tánc, teli érzelem, szenvedély, s életmelegséggel. [...] Benne a leggyermetegebb kacérság, önmagávalteli tetszelgés, ártatlan enyelgés, a legmerészebb szenvedély, kihívó dac, büszkeség, [...] szenvedéllyel telt, de [...] nem féktelen, nem vad. A castagnettek kettős erővel pattognak, a szenvedély szilajsága nőttön nő, egy rohanó hegyi patak...az érzelmek hullámsását kifejező mozdulatok daemoni vetülete. [...] Pepita de Oliváról is elmondhatni, hogy megaranyozza az érzékiséget.*”⁴³ Ehhez képest a *Divatcsarnok* cikkírója teljesen másképp látta a produkciót: „*bizonyos határon túl, egészen megszűnik művészet lenni, [...] mondjuk ki magyarán, botrányos kifejezésévé fájul a testi kéjnek. Valóságos orgiátáncz, [...] ha nemzeti színpadunkat a „művészet oltárának” akarjuk nevezni s azul megtartani: kár volt P. asszonyt azon fölléptetni.*”⁴⁴ A továbbiakban e lap igen szűkszavúan nyilatkozott róla („*későbbi előadásai csak megerősítettek róla mondott véleményünkben*”), pedig Pepita többször is jótékony célból lépett fel.

Ez a markáns véleménykülönbség azonban nem befolyásolta a szünni nem akaró közönségikert, a táncosnő a legnagyobb ováció közepette folytatta előadásait, utolsó fellépése is telt ház előtt zajlott, és utána 15-ször hívták a függöny elé. A „szép Pepita” kiválóan promotálta magát, a *Hölgyfutár*ban idézett nyilatkozata szerint ő „*leginkább a karzat vagyis a nép tapsainak örvendett*”, mert az ő tánca is – úgymond – „*a népe*” volt.⁴⁵ Elutazása után a lap a rajongás hangján még rendszeresen tudó-

⁴¹ *Hölgyfutár*, 1853. július 30.

⁴² *Divatcsarnok*, 1853. július 28.

⁴³ *Hölgyfutár*, 1853. szeptember 14.

⁴⁴ *Divatcsarnok*, 1853. szeptember 15.

⁴⁵ *Hölgyfutár*, 1853. szeptember 16.

sított prágai, brünni, bécsi, párizsi, berlini sikereiről és a Pesten divatba jött Pepita-nadrágokról, amelyektől „*álarcos bálba képzeltük magunkat*”, sőt 1854 őszén még Pepita „*Emlékiratait*” is közölték. Már ekkor felröppent, „*miszerint Pepita jövő farsangban okvetlenül eljövend. Némely Pepita-dühöncök lakszobájok egy részét növényházzá alakították át, hogy meg ne legyen akadva koszorúk dolgában*” – írta a hírre reflektálva a *Divatcsarnok*.⁴⁶

A táncosnő 1855-ben hat alkalommal telt házak előtt ismét fellépett a Nemzeti Színházban, de már korántsem akkora sikerrel, mint két évvel korábban, bámulói ugyanis ekkor már „elfelejtették megkoszorúzni”. Ebben valószínűleg igen nagy szerepet játszott, hogy Aranyváry Emília, a hazai közízlésnek (és erkölcsi felfogásnak) sokkal inkább megfelelő és emellett kiváló technikájú és elragadó személyiségű ballerínánk ekkor már hazajárt fellépni a Nemzetibe, és jelentős rajongótáborral is rendelkezett. Az ő szelíd, bájos karaktere, izléses előadásmódja fényében Pepitát nem véletlenül már „*legújabb, lemult tünemény*”-ként említették, és nem bálványozták.

A táncosnő pesti pályafutását végképp lezárandó, a *Divatcsarnok* négyoldalas *Pepita de Oliva* című cikkében mondott véleményt a jelenségről és spanyol tánc helyett szorgalmazta a csárdás színpadra emelését: „*nem tudtuk, miben ütközzünk meg inkább: abban-e, hogy ilyesmi jelenhet meg a nemzeti színpadon? Vagy abban, hogy ilyesmi föllépni mer?, vagy végre abban, hogy ilyesmi nemcsak zsúfolt-telt házat bír szerezni, de tapsot is aratni?! [...] nézzük bármilyen oldalról is Pepita tánczeit, részünkről nem látunk azokban egyebet, mint a művészet, illedelem, és női szendesség példátlan gúnyát! [...] Ha a nemzeti tánczot a síkról a színpadra akarjuk vinni: akkor [...] a magyar csárdás [...] az egyetlen „nemzeti táncz” mely saját eredeti formájában a síkról egyenesen fölmehet a színpadra!*”⁴⁷

A botrányosnak ítélt produkciók láttán érzékelhető a felháborodás: „*Lehet-e mást látni Pepitában, mint oly táncosnőt, ki [...] felizgatja az eltompult idegeket, s fölláztatja a fajtalanságot: de ki fölött elpirul a szende ártatlanság és a tiszta érzékiség!*” Távozására reagálva nem marasztalták, és nem is invitálták vissza nemzeti színpadunkra: „*Pepita eltávozott! – Isten vele! – Arasson, ha tud máshol dicsőséget, nem irigyeljük, de honunkban többé ne követeljen koszorút!*” E sorok tükrében talán nem is véletlen, hogy a tüzes spanyol táncosnő tényleg nem tért vissza többé Pestre. Hatása azonban – Ellsler Fannyéhoz hasonlóan – évekig megmaradt. Előadásainak megítélése ugyan nagyon ellentmondásos volt, de a spanyol temperamentum fogalma ettől kezdve hosszú időre az ő nevével fonódott össze. A róla elnevezett szövetminta pedig a mai napig is őrzi sikerei emlékét.

A Nemzeti Színházban 1854–1859 között működő Aranyváry Emíliának köszönhetően ezekben az években nem volt szükség vendégstárookra, mert hazai primaballerínánk kiválóan táncolta a főszerepeket. Campilli rá koreografálta bemutatott darabjait és balettbetéiteit. Ekkoriban csak egyszer, 1858 augusztusában hívtak meg

⁴⁶ *Divatcsarnok*, 1854. november 30.

⁴⁷ *Divatcsarnok*, 1855. május 20.

külföldi táncművészeket.⁴⁸ A Szentpétervárról érkező Bogdanov testvérpár („a szentpétervári császári színház első táncosnője és ugyanazon színház első táncosa”) Jules Perrot koreográfiájában adta elő a *Giselle*-t. A címszerepet Nagyeczda, az „északi sylphid”, a „repülő rózsza”, a „negyedik grácia” táncolta, magyar közreműködő Rotter Mari (villikirálynő) volt. A vendégművészek „plasztikai alakításai”, kifejező gesztusaik és arcjátékuk, légiességük és technikai biztonságuk nagy elismerést váltott ki. A kritika szerint ebben a *Giselle*-előadásban szinte csak a zene volt régi, minden más új, „teli szépséggel, bájjal, költészettel”.

„Megléheténk győződve, hogy Bogdanoff Nadejda körülbelöl elmondhatja magáról: „la danse c'est moi”. [...] Táncra termett szép alak, jelbeszédessé arccal, gyönyörű növés-sel, és a legszebb idomú lábakkal [...] mintha a szellők szárnyain járna, [...] táncait tökéletesen kiképzett némajátékával gyámolítja, s e játék mellett a libretto egészen fölöslegessé válik” – dicsért a *Hölgyfutár*, és kiemelte: „A színház – a fölemelt árak mellett is – egészen megtelt, s a kitörő zajos tapsokban a Bogdanoff-láz első jelei mutatkoztak.”⁴⁹ „Bogdanoff k. a. arca nem ígésző, de megnyerő, kedves. Termete kö-zépszerű, s ehhez alkatrészei arányosak” – elemezte a *Divatcsarnok*.⁵⁰ „Nézzék meg Nadejddát, mint Gizellát, [...] ő nem szól, mégis oly érthetően beszél sze-relméről, fájdalomiról. Midőn meghalt, szinte megsirattuk őt” – számolt be az elő-adásról a *Szépirodalmi Közlöny*.⁵¹

Az augusztus 28-án színre kerülő kétfelvonásos „tündér ballet”, A *szilfid* (amely-ben hazai szólistaként Rotter Mari táncolta Effie-t) zajos tetszésnyilvánításokat aratott, a közönség virágcsokrokat és koszorúkat dobált a vendégek lábaihoz. A sajtó is egyöntetűen a legnagyobb elismeréssel szólt produkciójukról: Bogdanoff Nadejda „arcjátéka erődús s kifejezéstartalmas annyira, hogy ezzel a ballet meséjét a közönséggel tökéletesen megérteti. [...] Plasztikai alakításai rendkívül szépek. [...] Fivére Miklós, ki meglepő ügyes groteszk táncos s rapid könnyűséggel táncol”.⁵² „Bogdanoff Nadejda megtestesült sylphid, ki a címszerepre egészen rászületett. Könnyű, mint a lehelet, röpke, játszi, ígésző [...] táncai a művészet minden bravourjával birtak, de némajátékra ezuttal kevés tere volt, pedig az ő művészetének ez a legjellemzőbb része, nem pedig a tánc. [...] A „rózsatánc”-ban legköltőibb volt. [...] Alakzatai mindig bizonyos benső állapotot fejeznek ki, s ezért minden lépésében élet és szellem van”.⁵³ A balerina tech-nikai virtuozítására utalt, hogy „lábainak fürgeségét a legrohanóbb zene sem bírja követni”, művészi kvalitásaira pedig az a szinte példa nélküli elismerés, hogy Bog-danoff Nadejda „a balletet a művészet alsóbb lépcsőzetéről csaknem a dráma ma-

⁴⁸ VÁLYI Rózsai: *Nemzeti táncchagyományaink sorsa a színpadon, a balett az abszolutizmus és a kiegyezés korában* = *A magyar balett történetéből*. Szerk. VÁLYI Rózsai, Budapest, Művelt Nép, 1956, 113–114. MAJOR: i. m. (1986), 19–20. PÓNYAI: i. m. (2004), 36–37.

⁴⁹ *Hölgyfutár*, 1858. augusztus 21.

⁵⁰ *Divatcsarnok*, 1858. augusztus 31.

⁵¹ *Szépirodalmi Közlöny*, 1858, 2234.

⁵² *Divatcsarnok*, 1858. augusztus 31.

⁵³ *Hölgyfutár*, 1858. augusztus 30.

gasságáig emelte!”⁵⁴ Távozásakor az orosz balerina szintén rengeteg virágkoszorút kapott és ráadásnak egy fehér galambot is.

Az 1840-es években már széles körben ismert, sőt körülrajongott balettművészet hazánkban a sokszor változó és jellemzően szűkös feltételek mellett a romantikus korszakot bőven túllépve, csak nagyon lassan, évtizedek alatt tudott a színházi repertoár stabil részévé válni. Emblematikus alkotásai hosszú ideig csupán vendégművészek révén, és sokszor csak részletekben kerültek a közönség elé. A Nemzeti Színházban a technikailag és művészileg is képzetlen és nagyobb lélegzetű művek előadására alkalmatlan, a kis létszámú „balett”-társulat nem tudta közvetíteni a műfaj szépségeit, és annak megítélését a politikai helyzet is rontotta. Erényeit így sem a közönség, sem a kritika nem értékelhette valós módon. Campilli szerződötetésével, a tánckar állapotának javulásával és Aranyváry Emília mint primabalerina jelenlétében a helyzet javult, de a fejlődés lassú volt.

Ebben a helyzetben éppen az európai, sőt világhírű vendégtáncosnők színvonalas előadásai kezdték meggyőzni a kritikusokat és a közönséget, hogy a balett valódi művészi élményt nyújthat. A sajtó is részt vett e folyamatban, hiszen állandóan beszámolt az előadásokról és a táncosnők különféle személyes ügyeiről is. A turnékat – különösen a nevesebb táncosokét – jó előre beharangozták, a várt művészeiről személyes érdekességeket, korábbi külföldi fellépések híreit is megosztva. Figyelemmel kísérték az egyes előadásokat, rövidebb-hosszabb (akár egész oldalas) beszámolókat is szentelve egy-egy sztár fellépéseinek. Az értékelés pedig nem merült ki a láttottak tárgyalásában, sokszor magára a táncműfajra, annak jelenére-jövőjére, illetve művelőire általában véve is kiterjedt. Ennek során szinte észrevétlenül a korabeli lapok (*Honderű*, *Pesti Divatlap*, *Életképek*, *Hölgyfutár*, *Divatcsarnok*) kritikái is fokozatosan árnyalódni kezdtek, és végül eljutottak a balett mint művészet elfogadásáig és az előadások igényes elemzéséig.

A tárgyalt korszak romantikus balerinái nemcsak technikai és színészi kvalitásaikkal, de öltözködésükkel, hajviseletükkel és életstílusukkal is divatot, nőideált teremtettek. A korban elég szokatlan, sőt úttörő dolog volt, hogy nő létükre alkotóként is bemutatkoztak, hiszen sokan közülük koreografáltak is. Szabadon utaztak európai nagyvárosok, sőt kontinensek között is, hírük rendre megelőzte őket. A balerinák és a közönség kapcsolatának alapvető eleme volt a rajongás. Az évek során kultuszok alakultak köréjük, de éppen ezek révén vált lehetővé, hogy a „romantikus balett” és a „balerina” mint fogalmak egy korszak stílusjegyévé váljanak. A nagy romantikus balerinák személyiségének és előadásainak emléke a kollektív emlékezetben alig halványult, hatása tulajdonképpen a mai napig is meghatározza a műfaj megítélését.

⁵⁴ *Hölgyfutár*, 1858. szeptember 4.

Felhasznált irodalom

- AU Susan: *Ballet and modern dance*. London, Thames and Hudson, 2002.
- BALCAR J., Alexander: *Das Ballet*. München, Winkler Verlag, 1957.
- B. EGEY Klára: *Színházi táncművészetünk fejlődése a reformkorban és a szabadságharc első szakaszában = A magyar balett történetéből*. Szerk. VÁLYI Rózsi, Budapest, Művelt Nép, 1956, 27–76.
- FUCHS Livia: *A romantikus balett a Szilfid és a Giselle tükrében = Táncstudományi Tanulmányok, 1978–1979*. Szerk. DIENES Gedeon, PESOVÁR Ernő, Budapest, Magyar Táncművészeti Szövetsége Tudományos Tagozata, 1979, 189–237.
- KIRSTEIN Lincoln: *Four centuries of ballet*. New York, Dover Publications Inc., 1984.
- KOEGLER, Horst: *Balettlexikon*. Szerk. KÖRTVÉLYES Géza, Budapest, Zeneműkiadó, 1977.
- LEMMER J., Klaus: *Primaballerinen*. Berlin-Zehlendorf, Rembrand Verlag, 1961.
- MAJOR Rita: *A Giselle a régi magyar színpadon = Színházstudományi Szeme*, 1986, 20. sz., 7–24.
- MAJOR Rita: *Romantika és nemzeti táncművészet (1833–1848) = Táncstudományi Tanulmányok 1986–1987*. Szerk. FUCHS Livia, PESOVÁR Ernő, Budapest, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1987, 25–45.
- PÓNYAI Györgyi: *A klasszikus balettművészet magyarországi történetéből 1. rész*. Budapest, Magyar Táncművészeti Főiskola, 2004.
- SZÉKELY György: *A színház helyzete az önkényuralom idejében (1849–1861) = Magyar Színház-történet 1790–1873*. Szerk. KERÉNYI Ferenc, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990, 371–398.
- VÁLYI Rózsi: *Nemzeti táncművészetünk sorsa a színpadon, a balett az abszolutizmus és a kiegyezés korbán = A magyar balett történetéből*. Szerk. VÁLYI Rózsi, Budapest, Művelt Nép, 1956, 92–145.
- VÁLYI Rózsi: *A táncművészet története*. Budapest, Zeneműkiadó, 1969.

Újságok, folyóiratok előadásokról szóló beszámolóí, kritikái, színlapok, szereposztások:

Divatcsarnok

Életképek

Honderű

Hölgyfutár

Pesti Divatlap

Szépirodalmi Közlöny

Pónyai Györgyi

Aranyváry Emília, az első magyar primabalerina és koreográfusnő működése és művészete a korabeli sajtó tükrében

Az 1840–1860 közötti időszakban számos nemzetközi hírű táncosnő és balerina vendégszerepelt Pesten a Nemzeti Színházban, köztük világnagyságok (Fanny Elssler, Fanny Cerrito, Lucile Grahn).¹ A színház balettegyüttesét 1847-től a Bécsből szerződtetett Campilli Frigyes vezette, aki az aktuális kultúrpolitikai irányvonalnak megfelelően a bécsi színvonal elérését tűzte ki célul. Szervezett hazai táncosképzés és megfelelő pedagógusok azonban nálunk nem voltak. Saját táncosnőink képzettsége messze elmaradt a vendégektől, így azok fellépései során a karban statisztáltak az aktuális sztár mellett. Az 1850-es évek második felében volt azonban egy magyar balerina, aki nemzetközi viszonylatban is megállta helyét és felvehetette a versenyt a legnagyobb külföldi sztárokkal is mind technika, mind kifejezés terén.

Aranyváry (Aranyvári) Emília (1838/39[?] – 1870 után) első tanára François Crombé, a pesti Német Színház francia balettmestere volt. A kis balerina még nagyon fiatalon, 1848 májusában felvonásközben lépett fel először a Nemzeti Színházban, szép sikert aratva. Jómódú családja Bécsben és Párizsban taníttatta, 1850 körül már a párizsi Theatre Lyrique első táncosnője és Saint-Léon növendéke volt, akinek nagyon jó véleménye volt róla.²

Korai fellépéseinek sikerén fellelkesülve és Aranyváryban a tehetséget látva a hazai sajtó élénk figyelemmel kísérte a táncosnő pesti tanulóéveit, első bécsi sikereit és párizsi tartózkodását. A honleánynak kijáró kötelező preferencián túl nem vádolhatjuk a kritikusokat elfogultsággal vagy hozzá nem értéssel, hiszen a külföldi balerinavendégek produkciói egyértelműen jelezték, hogy mi számít magas színvo-

¹ Aranyváry Emília életrajzi kutatásában Vass Johanna, az MMA MMKI könyvtárának vezetője és Bólya Anna Mária projektvezető is részt vett, bizonyos adatok megtalálása az ő munkájuk érdeme.

Aranyváry Emília születési dátumát pontosan nem ismerjük. Bár fellelhető egy keresztelési bejegyzés egy Aranyváry Amália Mária nevű gyermekről 1838. június 14-ről, sehol nem találunk arra vonatkozó adatot, hogy családja, vagy ő maga valaha is változtatott volna keresztnévén. Vö.: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:939J-FPGY-V?cc=1743180>

Már kislányként is Emíliaként szerepelt, amikor 1848 májusában először fellépett a Nemzetiben. Így, bár nem bizonyos, elképzelhető, hogy ez a keresztelési adat nem rá, hanem egy testvérére vonatkozik. (Egy évvel korábban [1837. június 13.] azonos szülőpárostól, József nevű gyermek keresztelési adata is fellelhető, a gyakori gyermekszületés akkoriban nem volt ritkaság. Vö.: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:939J-FPG8-X?cc=1743180&personUrl=%2Fark%3A%2F61903%2F1%3A1%3AXCBP-2NT> Abból kiindulva, hogy 1848-as bemutatkozása nagyon fiatalon történt, csupán felvonásközi rövid fellépésre szorítkozott, valamint hogy ezután még hosszú évekre Bécsbe, Párizsba ment tanulni, és ebben az időben a balerínák 14–15 évesen már komoly szerepekben debütáltak, valószínűsíthetjük, hogy 1848-ban 9–10 évesnél nem lehetett idősebb. Így lehetséges az 1839-es születési időpont (esetleg 1840-es is), ennél későbbi azonban már nem valószínű. Hasonló gondolatmeneten haladva, a legkorábbi időpontként teoretikusan 1836 jön szóba (Pónyai Gy.).

² PÓNYAI Györgyi: *A klasszikus balettművészet magyarországi történetéből 1. rész*. Budapest, Magyar Táncművészeti Főiskola, 2004, 21–26. VÁLYI Rózi: *Nemzeti táncgyománysaink sorsa a színpadon, a balett az abszolutizmus és a kiegyezés korában = A magyar balett történetéből*. Szerk. VÁLYI Rózi, Budapest, Művelt Nép, 1956, 106–114. KOEGLER, Horst: *Balettlexikon*. Szerk. KÖRTVÉLYES Géza, Budapest, Zeneműkiadó, 1977, 42. SZÉKELY György (főszerk.): *Magyar Színházművészeti Lexikon*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1994, 31–32. RÉDEY Tivadar: *A Nemzeti Színház története*. Budapest, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1937, 268. SCHÖPFLIN Aladár (szerk.): *Magyar Színházművészeti Lexikon*. Budapest, Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézet, 1931, 1. kötet, 65.

nalnak a balettben, Aranyváry Emília pedig már fiatalon is ennek megfelelő ritka tehetséget mutatott. „Mint Terpsychore egyik kitűnő kegyencét említjük meg Aranyváry Emília kisasszonyt, pesti szeszgyártulajdonos Aranyváry József úr tehetségdús leányát, ki itt szülőhelyén Crombe úr által a tánczművészetben első képzést nyervén, s nálunk a n. színpadon párszor nagy tetszéssel műkedvelőleg föllépven Bécsben a híres Carey vezérlete alatt oly ügyességet s kellemet fejtett ki, hogy ott az idei olasz opera igazgatóságáról sőt már Londonból is, kedvező ajánlatot kapott. Azonban szülői kívánságára, mielőtt ily díszes meghívásokat elfogadna, további öntökélyesítése végett még jeles mestere körül marand egy ideig.”³ „Aranyváry k. a. [...] mult héten bécsi elsőrangú tánczművészek tanácsára [...] Párisba utazott, hol teljes kiképzéséig maradand.”⁴ „Mi magyarok sohasem tudjuk méltányolni a magunkéit, s aztán a másokét tapsolgatjuk, milly derék lenne már most, ha e [...] magyar művésznőt színházunk tagjaiként bírnók.”⁵ „Mint mondják, Aranyváry k. a. már jövő october elején föllépnd a párisi nagy ballet színházban, s hogy St.Leon [...] igen kedvezőleg nyilatkozott felőle. Az ilyeneknek csak örülnünk lehet”⁶ – szölktek a hírek.

Aranyváry a párizsi, londoni és bécsi továbbképzések és vendégszereplések után 1854-ben visszatért Pestre a Nemzeti Színházhoz, és 1859-ig táncolt itt kisebb-nagyobb megszakításokkal. Ez az ő nevével fémjelzett hat év lett a magyar balett-művészet első fénykora. Ebben az időben ő képviselte egy személyben a Nemzeti Színházban a magas színvonalú „eszményi” (azaz romantikus) balettet, Campilli koreográfiái – baettek és operabetétek – évekig az ő főszereplésével kerültek színpadra.

Amint a balerina 1854 tavaszán Pestre készült, a sajtó máris hírül adta: „Aranyváry kisasszony hazánk leánya, jövő hétfőn fog föllépni egy új balettben.”⁷ A Nemzeti-ben díjazás nélkül, még mint a párizsi „Theatre Lyrique első táncosnője”, május 4-én az *Apaátok* című balettben táncolt először, komoly kettőst, tiroli táncot és magyar kettőst előadva. Maga a balett igen gyenge alkotás lehetett, egyetlen értékelhető momentumát Aranyváry táncja jelenthette: „Az új balett furcsa egy compositio! No de ki nézne balettben még a compositiora is? Elég, az ha ott volt az apa, aki gesticulált, meg az átok, mi táblára írva a színpadon függött [...] Aranyváry Emília k. a. [...] lebegett, forgott, lábujjhegyezett, annyi kellem, szabatosság s ügyességgel, mi egy fiatal balett táncosnőben nálunknál melegebb balettkevelőket melegebb dícséretekre is indíthat. Többszöri kihívás s tapsokkal fogadá a közönség.”⁸ A *Divatcsarnok* referense a nagy ünneplést, a virág- és koszorúdobálást korainak tartotta, és emlékeztetett arra, hogy Aranyváry Emília még „csak tanítványa és nem avatott papnője a művészetnek”⁹. De a nem sokkal korábban, 1853 őszén Pesten fellépő, érzéki, spanyol

³ *Divatcsarnok*, 1853. április 3.

⁴ *Divatcsarnok*, 1853. május 22.

⁵ *Hölgyfutár*, 1853. augusztus 1.

⁶ *Divatcsarnok*, 1853. augusztus 4.

⁷ *Hölgyfutár*, 1854. április 29.

⁸ *Hölgyfutár*, 1854. május 6.

⁹ *Divatcsarnok*, 1854. május 10.

táncosdíva, Pepita de Oliva iránt érzett ellenszenvét nem titkolva örömmel ismerte el, hogy technikája mellett Aranyváry Emília bájos külseje és szerény, visszafogott viselkedése is megfelel a kor ideáljainak: „Kellemes szende arcza, dúsgazdagságu hajzata, piczi lábai s termete által, mely a világ első szobrásza remek művének beillenek, meglepi és elbájolja a nézőt. Táncza avatott mester tanulmányozására mutat, lejtései könnyűek, mint a szellő fuvalma és sok bravourral birnak a nélkül, hogy rajuk azon vad, [...] érzéki ingerlő kihívás látszanék, melytől az aesthetikus ízlés undorral fordul el, s melylyel az új divat táncsnői elragadni igyekeznek a tömeget.”¹⁰ Hasonló elvek mentén ítélte a Hölgyfutár is: „Aranyváry Kisasszony, [...] ki ha visszatér Párisba, még igen sokra viheti, [...] zajos tapsokkal, baráti koszorúkkal tisztelték meg a fiatal művésznőt, ki nemcsak félreismerhetetlen talentuma, hanem szép szerény magaviselete által is megnyeri a szíveket.”¹¹ A további előadások csak megerősítették az első kedvező tapasztalatokat: „referens újólag meggyőződött ma az ő alapos tanulmányairól, melyekből következtetve kellő haladás mellett, a művészet e pályáján ő még egykor fényes jövőre számíthat.”¹²

Kevéssé közismert, hogy Aranyváry Emília személyében nemcsak az első magyar primabalerinát, de első női koreográfusunkat is tisztelhetjük: 1854 júniusában mutatták be a számos népi alakot felvonultató *Toborzók* című művét (zene: Doppler Ferenc). A kétfelvonásos, „Frankhonban” játszódó darabban („szerette és színre alkalmazta Aranyvári Emília”) kettős és „magántánc”, valamint karaktértáncok (polka, stiriai, markotányosnőtánc) is szerepeltek. A főszerepeket maga Aranyváry és „Schreiter ur mint vendég” táncolta. A balett „szegény balletviszonyaink folytán általában nem jelenhetett meg úgy, mint szerzőnője eszméjében fogamzék. [...] A táncművésznő Aranyváry k. a. azonban [...] ki is tünteté magát, köztetszést idézván elő. Schreiter úr nem minden ügyesség nélkül működött. A színház telve” – írta a bemutató után a táncsnőt dicsérve, a művet az adott körülmények ismeretében megítélve a Hölgyfutár.¹³ A közfigyelmet jelzi, hogy a *Divatcsarnok* amellett, hogy röviden közölte a cselekményt, Aranyváry kiváló teljesítményéről és az élénk érdeklődésről is tudósított: „Egyszerű kis ballet. Tárgya: katonának elfogott s végtére ismét kiszabadult bizonyos szerelmes sorsa körül forog. Aranyváry Emilia k. a., ki ma ismét minden díj nélkül sziveskedett föllépni, elég ügyesen szőtte be a ballet tánczdarabokat, melyek másodikát és utolsóját legtöbb kecscsel s legtöbb nehézség leküzdésével tánczoló. Mimikája is élvezetes volt. Közönség nagy számmal.”¹⁴

A *Toborzók* bemutatója és sikere után a balerina visszatért Párizsba. „Csupa új hírekkel szerelnők betölteni rovatunkat, de a napi események folyójában szomorúság is merül föl. A bájos Aranyváry k. a. további képzése végett Párisba utazandván, a nemz. színházban jövő héten utószor lép föl” – jelentette a Hölgyfutár.¹⁵ Elutazása előtt nem

¹⁰ Uo.

¹¹ Hölgyfutár, 1854. május 11.

¹² Divatcsarnok, 1854. május 20.

¹³ Hölgyfutár, 1854. június 30.

¹⁴ Divatcsarnok, 1854. június 30.

¹⁵ Hölgyfutár, 1854. július 1.

sokkal, 1854. július 31-én jutalomjátékaként került színre az *Annita, az elrabolt ara* című balett „2 felvonásban, táncokkal, csoportozatokkal, kifejelésekkel és viadalokkal”¹⁶. Maga a darab a számos nemzet táncát tarka összevisszaságban felvonultató, „bábeli zűrzavarú” történet nem aratott sikert: „Nászmenet, lakodalomba szótt táncok, s végre a rablók csatája néhány vitéz pandurral, nagy bűz, egy kis görög tűz, fegyverropogás, [...] volt magyar tánc, polka, kozák tánc, tót és oláh tánc, spanyol tánc, melyet a jutalmazott Aranyváry E. k. a. oly szeliden járt el, hogy nem csoda, ha dühös tapsok nem követték.”¹⁷ A balerina ezen hosszabb, 1854-es vendégszereplésén utolsó fellépéseire augusztus 3-án és 5-én ismét a *Toborzókban* került sor és – a többi hazai közreműködő gyenge teljesítménye dacára – az ő kedvéért ismét megtelt a színház: „Aranyváry k. a. gyönyörűen táncolt, de annál botrányosabban járta környezete. Nagy közönség” – tudósított a *Divatcsarnok*.¹⁸ Elutazásakor a mielőbbi viszontlátásban bízva a lapok elérzékenyülten búcsúztatták: „Mint a nap, mikor eltávozik, kedves vendégünk is a bucsu perceiben áraszt el bennünket művészete legszebb fényével. [...] Táncában a báját, a kifejező hajlékonyságot, könnyűséget s kedélyt, arcjátékában a beszédes elevenséget, játszi naivságot még egyszer nem láttuk oly szép, oly nagy arányban, mint most.”¹⁹ „Koszorúk és virágokkal többször áraszták el a kedves művésznőt, kit – szeretjük hinni – ha talán most nem is, de egy kis időköz után színházunk rendes tagjaként leszünk szerencsések újra üdvözölni.”²⁰ „Aranyváry k. a. már elutazott Párisba, s e szerint balletünk reformáltatása körül táplált reményeinkkel alább hagyhatunk.”²¹ „Vezérelje őt utjában mindenütt a művészet génusza, hogy egykor ihletetten térjen ismét vissza körünkbe.”²²

Sajtóhírek szerint Aranyváry 1854 szeptemberében Bécsben az Operában szerepelt nagy sikerrel. Egy évvel később, 1855-ben szintén a *Divatcsarnok* közölte, hogy a táncosnő ismét Pestre készül. Ekkor november 19-én lépett fel először a Nemzetiben. A közönség zsúfolásig megtöltötte a színházat, a sajtó is örömmel üdvözölte visszatérését. Ebben talán az is szerepet játszott, hogy addig az évben balett alig szerepelt a műsoron, és csak Pepita de Oliva tavaszi turnéja ment eseményszámba. Aranyváry visszatérve még felül is múlta korábbi önmagát: „referens ezúttal látta őt először, s örömmel kész üdvözölni benne az első magyar ballet-táncosnőt, ki e névre érdemes.”²³ „Szép tánczában ma is újabb tanúságát láttuk a mindinkább fejlődött ritka tehetségnek. A színház tömve.”²⁴ „A színház minden helyiségei egészen megteltek, a nagyszámú közönség tetszését több ízben zajosan nyilvánítá, [...] a ballet közönségünkre nézve kedves multság.”²⁵

¹⁶ *Hölgyfutár*, 1854. augusztus 2.

¹⁷ Uo.

¹⁸ *Divatcsarnok*, 1854. augusztus 5.

¹⁹ *Hölgyfutár*, 1854. augusztus 5.

²⁰ *Hölgyfutár*, 1854. augusztus 7.

²¹ *Hölgyfutár*, 1854. augusztus 9.

²² *Divatcsarnok*, 1854. augusztus 10.

²³ *Divatcsarnok*, 1855. november 25.

²⁴ *Divatcsarnok*, 1855. november 30.

²⁵ *Divatcsarnok*, 1855. december 5.

Az 1855. év végi sikerek után a balerina 1856 elején is többször vendégszerepelt a Nemzetiben, amely előadásokról a *Divatcsarnok* ugyan szűkszavúan, de rendszeresen elismerően szólt: „Jó előadás, középszámú közönség”, „Kedves táncza legtöbb érdeket adott a már jól ismert tréfáknak”, „valódi kis tündér, bájos szökdeléseivel és szellemszerű keringéseivel”, „gyönyörű arcjátéka által is mindenkit elragadott”, „a színház szépen megtelt.” Végül 1856. március 30-án adta hírül a lap, hogy a Nemzeti Színház szerződtette Aranyváry Emíliát.

A szerződését követő első balettbemutató a Cesare Pugni zenéjével, Campilli betanításában színre kerülő *Esmeralda* volt (premier: 1856. május 30.). A nézőtér elsősorban Aranyvárynak tapsolt „százféle bájos szökkenése, művészi alakzatai, villámsebes átváltozásai miatt”.²⁶ A darab a továbbiakban is sokszor volt műsoron, fő vonzerejét Aranyváry elragadó táncja jelentette: „Aranyvári k. a. mint *Esmeralda* – a legkedvesebb színi alakok egyike. Fialat bájos arca, szép termete [...] már előre megnyerik a nézőt, mielőtt még lebegő és szabatos lejtéseit elkezdené. Táncának leginkább a kecs (*grace*) ad művészi érdeket, [...] ő azon jólszámító művésznők közé tartozik, kik nem tárnák ki egy előadásban mindazt, amit tudnak, s így vonzerejüket folytonosan fokozni tudják. [...] Aranyvári Emília k. a. [...] a szelid örömteli, pajzán érzelmeket sokkal határozottabban fejezi ki, mint a megrázó indulatokat. [...] Szerelmében tud angyal lenni, de gyűlöletében nem démon. [...] Ma legnagyobb hatással a Campillivel nagy kettőst táncolta, melyben gyönyörű alakzatai szilaj fordulatai, s hullámos hajlongásai zajos tapsokra ragadták a közönséget.”²⁷ A darab hosszabb ideig műsoron maradt, a közönség nagy örömmel nézte Aranyváry táncát még a sokadik előadáson is: „A színház egészen megtelt, s a bájos művésznőt zajos tapsokkal fogadták. Kettős nyilatkozata a közönség általános szeretetének, melylyel Aranyvári k.a. iránt viseltetik. E tapsok több ízben zajosan megújultak, a művésznő magán és kettős táncai közben. [...] Könnyűdebben, szabadosabban, s erőteljesebben alig láttuk táncolni. Merész szökkenései, kecses lejtései, villámsebes fordulatai mindazon bájjal és kifejezéssel bírtak, mikkel csak *Terpsichore* kiváló kegyenceinél találkozunk. Harmadik felvonásbali *pas de deux*-je legnagyobb hatást tett, s kivált a *tambourin* fölötti merész *pirouette*-jét igen nagy tetszéssel fogadták.”²⁸ „Aranyvári Emília k. a. [...] az ő szép és kecseli táncja némileg feledtetni látszik mindazon hiányt, mi különben táncjátéki előadásainknál kétszeresen kirívó lenne. Ilyenek: a szertelenül elkopott diszitmények, az elavult rosz jelmezek, [...] a hanyag rendezés, nem is említve a zene hiányait. Aranyvári Emília k. a. ma kitűnő kellemmel táncolt Lejtéseiben sok erő, szabatosság és könnyűség volt, a *pas de deux* változó alakzataiban pedig anyi kifejezést fejtett ki, mintha a legszebb szobrokat tanulmányozta volna.”²⁹ „A *pas de deux* e ballet fényjelenete, mely ma is kitűnően sikerült. Aranyvári k.a. szembetűnőleg halad a formák szabatosságában és a kifejezésben, mi ha kevésbé hatásos is, de mindenesetre művészibb tulajdon, mint

²⁶ *Hölgyfutár*, 1856. május 31.

²⁷ *Hölgyfutár*, 1857. március 3.

²⁸ *Hölgyfutár*, 1856. július 22.

²⁹ *Hölgyfutár*, 1858. január 8.

a ballonadeok, vagy a tambourin fölötti pirouette, melylyel a bájos művész nő ma is igen zajos tapsokat és tetszést nyert.”³⁰

Közben Campilli a balerina tánc tudását kellő keretben prezentálva sok operabetéket koreografált. Ezek közül az első az 1856. október 7-én bemutatott *Négy évszak* volt, Aranyvári Emília ebben az Őszt táncolta. A kritika dicsérte a látványos kiállítását és a balerina produkcióját: „A ballet koszoruja – természetesen – ezúttal is Aranyvári Emília kisasszonyt illeti. Mellette azonban a tavasz kedves képviselőjét Rotter Marit is meg kell említenünk, ki kis magán táncát oly szabatos könnyűden keringé el.”³¹ „A ballet csillaga pedig Aranyvári Emília k. a. volt, ki minden előadásnál újabb és újabb virágokat szed elő művésze bőségszarujából.”³²

A prímabalerina más operabetékekben is remekelt, a színház műsoráról szóló napi beszámolókból rendre olvashatunk róla néhány elismerő szót: „Az előadás egyik legfényesebb része volt ma mindenesetre Aranyvári Emília k. a. bűbájos tánca, Zulimát a török pasa legkecsesebb odaliszkjét személyesíté, s Campillivel együtt egy pas de deux-t táncolt. [...] Aranyvári Emília k. a. tánca most ez elbájoló varázssal bírt: a vidám kacérság, a boldog könnyelműség tánca volt ez, melyben a fiatal művész nő villámsebesen forgott, mint a villik, pajzán szökéseket tón, mint a nyadok, s mosolygó grace-al lebegett el előttünk, mint a keleti bayaderek. Az utolsó pirouetteket s lejtéseket folytonos tapsok közt táncolá, s zajos kíváncsra szíves volt ismétetni” (Doppler F. Vanda című operájáról).³³ Szintén ebben a műben: „Aranyvári Emília k.a. a háremben oly könnyűden és annyi bájjal táncolt, hogy valóban beillett egy színpadi bayadereknek.”³⁴ Hasonló sikert aratott Halévy Zsidónő című operájának balettbetétjében: „A táncjelenet pas de deux-jében Aranyvári Emília k.a. szép bravourral táncolt. Kellem, könnyűség és játékos fürgeség volt mozdulatában és szökéseiben, a színpadot hosszas taps közt lábujjhegyezte körül.”³⁵

A balerina egyik legnagyobb sikerszíriája a romantikus éra egyik legkedveltebb balettjének, a *Giselle*-nek (*Gizella*) címszerepe volt Campilli oldalán.³⁶ „E ballet tárgya, több tánca, és zenéje [...] költői és képzeletteljes és Aranyvári Emília k. a. benne egy villi könnyűségével és költői bájjal bír” – tanúsította a *Hölgyfutár* referense.³⁷ A darabban csiszolt technikája mellett színészi képességei és drámai szerepfelfogása is kibontakozhatott: „Játékában a haldoklási jelenetet kell kiemelni. Itt lankadó ereje, a halódás tusája arcán és tagjaiban jellemzőleg volt kifejezve.”³⁸ A *Giselle* 1856–1857-ben sokszor volt műsoron, 1858-ra azonban az érdeklődés lanyhult és

³⁰ *Hölgyfutár*, 1858. február 26.

³¹ *Hölgyfutár*, 1857. március 13.

³² *Hölgyfutár*, 1857. június 30.

³³ *Hölgyfutár*, 1856. december 17.

³⁴ *Hölgyfutár*, 1857. április 20.

³⁵ *Hölgyfutár*, 1858. augusztus 23.

³⁶ PÓNYAI: i. m. (2004), 23. VÁLYI: i. m. (1956), 110. MAJOR Rita: *A Giselle a régi magyar színpadon* = *Színháztudományi Szemle*, 1986, 20. sz., 19–21.

³⁷ *Hölgyfutár*, 1857. március 6.

³⁸ *Hölgyfutár*, 1856. augusztus 10.

már csak a kiváló táncosnőnek és nem a műnek szólt. Már 1857-ben is többször előfordult, hogy a *Hölgyfutár* a sokadszorra játszott baletteknél (például *Szerelmes ördög*, *Guzmann Johanna*, *Gizella*) ugyan közölte a színlapot, de másnap semmit nem írt az előadásról. Ha mégis, akkor csak Aranyváry Emíliát említették egy-egy mondatban, „balletünk tündére”-ként említve, „költői kifejezését”, „táncbravourjait”, „szilaj fordulatait”, „gyönyörű táncát”, valamint „fiatal, bájos arcát”, „szép termetét” dicsérve. Ő jelentette a repertoárdarabok legfőbb vonzerejét és a korábban nagy sikerszeriát megélt *Giselle*-t is csak miatta tartották műsoron: „A *Gizella* balletet a közönség még mindig örömezt nézheti. [...] Aranyvári Emília szép táncáért [...] a gépezetekben ma is botrányos hibák fordultak elő, mik a legregényesebb helyeket is nevelésgekké tevék.”³⁹

A sajtó, hogy Aranyváry tehetsége méltóan megmutatkozzék, a már megfáradt táncrepertoár helyett újabb balettek bemutatását is sürgette: „Aranyvári Emília k. a. oly szenvedéllyel és izléssel táncolt, hogy a közönség szinte belefáradt a tapsokba, [...] szerencsésen vegyíti az erőteljeset a kellemmel, a merész kifejezést a nőiességgel, az ifjúság élénkségét a művészi szabatsósággal. [...] A csábítáncban a nőies báj ingerével hat a közönségre, mely szeretné újabb és újabb baletteket látni.”⁴⁰ „A mai küsszámú közönség eléggé tanúsítja, hogy az ily régi, megunt balettekkel az igazgatóság már nem igen foghat több szerencsét csindálni. Aranyvári Emília k. a. bájos tánca bár most is gyönyörködtetett mindenkit, de épen nem foghatjuk csodálni, ha a t. művésznőnek magának is elmegy a kedve az örök egyformaságtól.”⁴¹ „E kedves táncművésznő érdekében ohajtjuk, hogy mielőbb új balettek kerüljenek színre, mert a legszebb tehetség is elveszhet, mint a virág, ha nem engednek annyi tért neki, mennyi kifejlődéséhez szükséges.”⁴²

Talán e sajtóvélemények hatására is, 1857 nyarán újabb balettbemutató következett. Campilli – Perrot műve nyomán – július 28-án állította színpadra a *Katalin, a rablóvezérnő* című „regényes ballet-et táncokkal és csoportozatokkal”, amelynek egyik fő vonzerejét azonban ismét csak a primabalerina tánca jelentette: „Aranyvári Emília szebben mint ma, soha nem táncolt” – írta a *Hölgyfutár* az egyik előadásról.⁴³

Nem sokkal ezután, 1857 őszén a primabalerina vidéki szabadsága leteltével súlyos betegségen esett át: „A bájos Aranyvári Emília k. a. ki fáradalmait kipiheenni vidékre utazott, ép most, midőn szabadság ideje kitelt, veszélyesen megbetegült. A kedves művésznő meglehet huzamosb ideig fog gyöngélni, minek folytán balletünk oly gyöngye lábbon álland, hogy a közönség elé nem igen léphet.”⁴⁴ Állapotáról, a Nemzeti Színház irattárában⁴⁵ fennmaradt dokumentum tanúsága szerint, családja informálta a színház igazgatóságát:

³⁹ *Hölgyfutár*, 1857. május 27.

⁴⁰ *Hölgyfutár*, 1857. április 3.

⁴¹ *Hölgyfutár*, 1857. május 12.

⁴² *Divatcsarnok*, 1857. május 15.

⁴³ *Hölgyfutár*, 1857. augusztus 1.

⁴⁴ *Hölgyfutár*, 1857. november 7.

⁴⁵ 77 ismeretlen dokumentum a régi Nemzeti Színházból (1838–1885). Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1989.

„Bást 1857 november 8.

Igen tisztelt Titkár Úr!

Ígéretem szerint van szerencsém jelteni, hogy hál' Istennek Emilia leányunk már egy kevésbé jobban van, ma kelt fel először az ágyból, csak hogy még nagyon gyenge, és még hozzá köhög. – Tessen elhinni, hogy nagyon meg voltunk ijedve, mert másodszor ismét 18 piócát kapott, úgyhogy összesen 40 darab volt rajta – de hál'Istennek, azok segítettek. Reményilem tehát, hogy vagy 8 nap múlva már útnak is indulhatunk, ha azonban lehetséges lesz, még hamarabb is. – Tessen abban megnyugodni, hogy semmiféle visszaélés nem történt – de fájdalom, megtetszik rajta, ha csak reá néznek is, mennyit szenvedett. Mely szíves tudósításom mellett szívességibe ajánlva vagyok

alázatos szolgálja

Aranyváry József

Igen tisztelt Titkár Úr!

Kérem ezen levélkét Campilli úrnak átadni.”

Aranyváry betegségéből felgyógyulva, de még gyenge fizikai állapotban érkezett meg Pestre november közepén. Lábadozása idején, távollétében, 1857. december 13-án Rotter Mari eltáncolhatta a *Gizella* címszerepét. A primabalerina pozícióját azonban egyelőre nem veszélyeztette, hiszen mint a *Hölgyfutár* kritikájából kiderül, ez a próbálkozás még korainak bizonyult. Annál nagyobb lelkesedéssel üdvözlötték a betegségből visszatért Aranyváryt a *Szerelmes ördög* című balettnben: „végtére megjött a rég várt viszontlátás, [...] komoly magántáncában a forgások és szökések könnyűsége, bütáncában az arcjáték és alakzatok jellemző ereje, a csábtáncában az édelgő kacérság, s a tarantella szilaj költői kifejezése egyiránt nagy hatással voltak.”⁴⁶ A *Nővilág* referense is örömeinek adott hangot: „Hosszas súlyos betegeskedése után a mi különösen kedvelt táncművésznőnk Aranyvári Emilia először lépett föl a czim-szerepben, és nem csak az előbbi kellemekeket hanem legnagyobb örömeinkre azon erőt és ruganyosságot is üdvözölhattuk kecseljes tánczaiban, melylyel anyiszor elragadtott.”⁴⁷

A művésznő jutalomjátékaként 1858 januárjában ismét színre került a *Katalin* című balett. Az előadás egy „kis diadaleste” volt: „teli ház, szalagos koszorúk, üdvözlő versek, tapsok és kihívások. A közönség sietett minden módon kitüntetni kedvencét, kinek táncai ma is a sokoldalú báj, szabatosság és könnyűség által hatottak. Jelmezei szintén igen szépek és izléesek voltak. Maga a balett mindennemű tarkaságok tutti fruttija, mely legfőlebbb akkor lehetne kelendő látvány, ha kiállítással többet gondolnának.”⁴⁸

Campilli rendezésében került bemutatásra 1858. március 22-én a *Robert és Bert-ram* című „víg ballet”. Ezt a silány darabot csak Aranyváry tánca mentette meg

⁴⁶ *Hölgyfutár*, 1857. december 17.

⁴⁷ *Nővilág*, 1857. december 27.

⁴⁸ *Hölgyfutár*, 1858. január 22.

a bukástól, aki „gyönyörűen táncolt, s végül egy érdekes rococo-polkát lejtett Rotter Mariaval”⁴⁹, illetve „szeretreméltó grace-szal, bámulatraméltó erővel szökött, forgott, lejtett, lábujjhegyezett, hajlongott és keringett”⁵⁰. A darabról némi éllel azt is megjegyezte a kritikus, hogy az előadás egyes részletei „különösen a karzati közönségnek nagyon tetszettek”, általában véve pedig szidta a premierhez méltatlanul ócska kiállítását és a rongyos díszleteket.

Gyengének bizonyult az 1858. június 26-án bemutatott *Saltarello, vagy a tánc bolondja* című táncmű, pedig a főszerepekben vendégként Fleury kisasszonyt, a párizsi opera „első táncosnőjét” és Saint-Léont is köszönthették, sőt a koreográfia és a zene is utóbbi nevéhez fűződött. Magyar közreműködő a főbb szerepekben ekkor csupán Rotter Mari volt. „A ballet aranykora elvirágzott, [...] nincs többé az első Taglioni Marie, [...] a menyeyi Elsler Fanny, [...] Cerrito, Grisi sincs többé, [...] szóval mind oda vannak a világhírű tündérek. [...] Most a balletistáknak nem kell többé a költészet, [...] a lélek alig játszik nálok szerepet, [...] a kifejezésre nem ügyelnek, csak a pirouettek sebességére. [...] csupán az érzékekre támaszkodik, és a szellemet nem gyönyörködteti” – foglalta össze a romantikus balett hanyatlásának ismérveit keserű hangon a *Hölgyfutár* kritikusa, majd így folytatta: „jelenleg azon hitben vagyunk, hogy a Saltorellonak tulajdonképpen szövege sincs. Egy nagy tánc-quodlibet az egész, mely a hatást tarkasága által vaddássza”. De meglepő módon nem kaptak jobb kritikát a jeles fellépők sem: „St Leon a régi híres ballet-időszak egy érdekes romja [...] főérdeme, hogy az ünnepelt Cerrito férje. Fleury k.a. Terpsichorét személyesít, de mi őszintén megvalljuk, hogy a [...] műzsát nem ilyennek képzeljük. [...] szabályos táncát, elegáns mozdulatait, és kifejező alakzatait azonban dicsérettel kell megemlítenünk.”⁵¹ Alulmaradt a vendégművész nő az Aranyváry Emíliával történő összehasonlításban: „Arca és alkata nem bir azon bájos fiatal frissességgel, melylyel Aranyvári kisasszony, és mert noha lábai sem oly elevenek, könnyűdek, mint az Aranyváry Emiliáé.”⁵²

1858. december 9-én mutatták be „Aranyvári Emília javára” A furfangos szobaleány című, 3 felvonásos vígbalettet Campilli koreográfiájával. Mint a *Robert és Bertram*, ez sem volt több „cirkuszi ujdonság”-nál: „Egy elmés ismerősünk azt mondá a ballettről: olyan az mint a ser, a legjobb is butítja az embert, [...] a balletnek nem sok hasznát veszi a nemzeti színház. De még azon czélnak sem felel meg, mely mint képző művészetnek feladata volna: plasztikai mozdulatok helyett orsópergés és ugrálás egész működése. Hogy a közönség megunta már azt a sok kötélén táncolást, mutatja azon meleg részvét, melylyel azt a négy gyermeket fogadta, kik ma a »magyar négyest« lejtették, s az a közöny, mely polkák, stájerek, keringők és galoppok alatt még csak egy vadalmányi mosoly vagy jókedvre sem lelkesült, pedig a nőtánczkar ma ugyancsak kitett magáért. [...] Aranyvári k. a. oly szép szökéseket tett, mint egy kis »ballet tücsök«, taps is volt – ez az egész.”⁵³ „Aranyvári Emília [...] az egész ballet szemefénye

⁴⁹ *Hölgyfutár*, 1858. március 23.

⁵⁰ *Divatcsarnok*, 1858. március 30.

⁵¹ *Hölgyfutár*, 1858. június 28.

⁵² *Hölgyfutár*, 1858. június 30.

⁵³ *Pesti Napló*, 1858. december 11.

rajta kívül nincs semmi más fény, sem a többiek előadásában, sem a diszitményekben” – összegzett a *Hölgyfutár*.⁵⁴

A balett körüli sajtóhangulat ez időben igen pesszimista volt: a bemutatók mellett nem kaptak jobb kritikát a repertoárdarabok sem, azok gyatra szövegkönyvei, ócska kiállítása miatt reklamáltak rendszeresen. Bár Aranyváry és most már Rotter Mari révén a személyi feltételek javultak, a Nemzeti Színház elavult szcenikai lehetőségei nem tették lehetővé a balettek méltó kiállítását. Az 1850-es évek végére komoly problémát jelentett a hazai és a külföldi művészek díjazása közti jelentős különbség. A neves balettvendégek egy estére akár 300 forintos gázsit is kérhettek, míg a vezető magyar színészek esti 30 forintnál nem kaptak többet.⁵⁵

Közben Rotter Mari, az új tehetség is egyre nagyobb teret kapott, például 1858. július 2-án már eltáncolhatta Aranyváry szerepét (az *Őszt*) a *Négy évszakban*. A Bogdanoff testvérpár fellépésének idején, 1858 augusztusában azonban maga a nagy hírű vendégbalerina is inkább Aranyváryt ismerte el: „Aranyváry k. a. szép táncdát még Bogdanoff k.a. is megtapsolta, a ki is e balletet egy földszinti páholyból nézte.”⁵⁶ A hazai sajtó sem fukarkodott a dicsérlettel: „A táncjelenet pas de deux-jében Aranyváryi Emília k. a. szép bravourral táncolt. Kellem, könnyűség és játszi fürgeség volt mozdulatában és szökéseiben, s a színpadot hosszas taps közt lábujjhegyezte körül.”⁵⁷ A vendéjáték idején színre vitt *Giselle*-ben azonban ismét Rotter Mari volt a villik királynője, pedig nem sokkal később már kritikus megjegyzések is érték: „mindinkább ügyes táncosnő kezd lenni – kecs nélkül”.⁵⁸

A különféle táncprodukciók – különösen a külföldi vendégekével összehasonlítva – egyre gyengébbnek bizonyultak. Nem csoda, hogy ezek az előadások és az ismétlődő balettbetétek sem lehettek már vonzóak Aranyváry Emília számára. Másfelől az elburjánzó operabetétek táncszámainak előadásához nem volt szükség ilyen magasan képzett (és jól megfizetendő) prímabalerinára. A szólista feladatkört az ekkor 17–18 éves Rotter Mari is be tudta már tölteni, a színház számára tehát anyagilag előnyös lett volna Aranyváry távozása. Sajtóhírek szerint már 1857-ben szóbeszéd tárgya volt, hogy gázsiigyeztetési problémák miatt elmegy a színházból, de ezt akkor még cáfolták.

„Beszélük, hogy az igazgatóság nem akarná teljesíteni Aranyváryi Emília k. a. nem épen túlságos föltételeit, s a fönnforgó különbség miatt a t. művésznő távozófélen volna, [...] az igazgatóságnak elvileg elkellett határoznia, hogy vagy lesz ballet, vagy nem. [...] Aranyváry Emília kisasszonyt mindenesetre meg kell tartania, miután ő jelenleg nem csak balletünk lelke, hanem egyúttal hazánk leánya is. A t. művésznő fölléptekor a színház mindig megtelik, s ő nem csak a balettek, hanem az operák érdekét is nő-

⁵⁴ *Hölgyfutár*, 1859. január 5.

⁵⁵ PÓNYAI: i. m. (2004), 25. SZÉKELY György: *A színészet helyzete az önkényuralom idejében (1849–1861)* = *Magyar Színháztörténet 1790–1873*. Szerk. KERÉNYI Ferenc, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990, 387.

⁵⁶ *Divatcsarnok*, 1858. augusztus 17.

⁵⁷ *Hölgyfutár*, 1858. augusztus 23.

⁵⁸ *Hölgyfutár*, 1858. szeptember 23.

veli.”⁵⁹ 1859. január elején azonban ismét felröppent egy hír, hogy Berlinbe szerződik, majd január végén a *Hölgyfutár* már szomorúan tudósított: „Mint a színpalak közül kiszivárgott, [...] a ballet elveszti szárnyát és jobb lábát: Aranyvári Emiliát.”⁶⁰ A *Nővilág* is tényként kezelte: „a bájos Aranyvári Emília [...] bizonyosan elhagyja színházunkat. E szerint a mi balletünk kiadja lelkét, miután Aranyvári E. annak valóban – még pedig igen szép lelke volt – s nem is szabad őt vádolnunk honszeretetlenséggel, mert távozása nem önkényes, hanem egyszerűen azon okból történik, mivel színházunk pénztára teljes balletszemélyzet tartását nem bírván meg, az igazgatóság csak annyit tarthatott meg, mennyi egyes opera-intermezzok betöltésére szükséges.”⁶¹ Aranyváry szerződésbontásának teljes hátterét nem ismerjük, saját művészi ambícióin, gázsivítán vagy a színház anyagi érdekein túl, egyéb okok is közrejátszhattak gyors távozásában. Ma már nehéz rekonstruálni a körülményeket, és ennek tükrében megítélni a tény: ki tudja talán akkori társadalmi írott-íratlan szabályok, egyéni meggyőződés, különféle, jobb jövőt garantáló ígérek, vetélytárs előtérbe kerülése, ezzel összefüggő intrikák, vagy soha ki nem derülő magánéleti, családi események is motiválhatták a döntésben. A balerina a Nemzeti irattárában fennmaradt levelének⁶² tanúsága szerint igen határozottan döntött a távozás mellett:

„Pest 1859 március 6

Tisztelt Titkár Úr!

Kérem legyen szíves nékem az igazgatóságtól azon bizonyítványt elküldeni, hogy jövő április 1-től semmi kötelezettségem irányába nincsen, mert azon bizonyítványra az útlevelem miatt azonnal szükségem van.

Tisztelettel maradok

Aranyváry Emília

6. március 1859.

Egyszersmind kérem a holnapra a repertoáron kitett Robert és Bertram helyett, ha lehet A furfangos szobaleányt adadni, amely balettre okvetlen több lesz a közönség, mint a másokra.”

Aranyváry utolsó fellépésére 1859. március 10-én került sor A furfangos szobaleány című balettnél. Távozása után a sajtó érzékelte a veszteség jelentőségét: „»Robert és Bertram« még pedig Aranyvári nélkül, hogy annál kevesebb legyen a vonzerő. Az igazgatóság naponként újabb és újabb érdemleveleket tűz ügyszeretete koszorújába.”⁶³ A primabalerinai státuszt és Aranyváry szerepeit a Nemzeti Színházban utóda, Rotter Mari vette át, aki kis megszakítással 1879-ig töltötte be ezt a posztot.⁶⁴

⁵⁹ *Hölgyfutár*, 1857. január 21.

⁶⁰ *Hölgyfutár*, 1859. január 22.

⁶¹ *Nővilág*, 1859. február 20.

⁶² 77 ismeretlen dokumentum a régi Nemzeti Színházból (1838–1885).

⁶³ *Divatcsarnok*, 1859. március 22.

⁶⁴ PÓNYAI: i. m. (2004), 26. SZÉKELY (főszerk.): i. m. (1994), 657. SCHÖPFLIN (szerk.): i. m. (1931), 67.

A Nemzeti Színházat elhagyva Aranyváry Emília kezdetben vidéki nagyvárosokban (Szeged, Arad) táncolt. Majd a kolozsvári Nemzeti Színházban Luigi Montella milánói táncossal együtt lépett fel, operabetétszámok mellett műsorra került az *Esmeralda*, *A festő álomképe*, *A szerelmes ördög*.⁶⁵ Előadásaik sikeréről tanúskodik a Kolozsvári Színházi Közlöny kritikája: „Aranyváry k. a. ma lépett fel először színpadunkon Montella Luigi ural, a milanoi scala-színház első táncosával. Vendég művésznőnkről míg a pesti nemzeti színház tagja volt, az ottani lapok kivétel nélkül oly magasztalólag szóltak, oly részletesen ismertették a t. kisasszony művészetét, hogy mi legfeljebb ismételésekbe bocsátkozhatunk csak, s oly dolgokat mondhatunk, melyeket különbnél különbféle váriátiókban elmondottak már. Aranyváry E. Montella ural egy eszményi pas de deux lejtettek először. Minden táncz csak akkor emelkedhetik fel magasabb költői becsre, ha a lejtésben, szökések, vagy álló attitudók által valami eszmét fejez ki. Aranyváry E. k. a. táncza még mindig bir ezen elbájoló varázsszal. A vidám kacérság, mely a művésznő minden mozdulatán előmlik, teszi őt leginkább kedvesé. Mondanunk sem kell, hogy minden táncz után zajosan kihívták.”⁶⁶

Aranyváry 1860-ban a Havi Mihály által vezetett kolozsvári színtársulattal Bukarestben vendégszerepelt. A turnéra a társulatot jó hírű énekesekkel, zenészekkel és táncosokkal dúsitották fel. A prímabalerina Aranyváry volt, mellette 32 tagú volt a tánckar, a vendégjátékra az *Esmeralda* és *A festő álomképe* című baletteket vitték. Nagy sikert aratott Erkel *Hunyadi László* című operája, amelyből a kritika külön kiemelte Aranyváry és Luigi Montella teljesítményét.⁶⁷ A nagy siker ellenére a turné végül botrányosan végződött, mert Havi anyagilag tönkrement és még a művészetet is alig tudták hazahozni. „Bukarestből érkezett tudósítás szerint Havi daltársulata szétszózlott a tagok között uralkodó ármánykodások és némely tag túlszigázott követelése miatt. A többek között Aranyváry Emilia minden föllépéséért 50 aranyat és minden dalműben föllépést követelt” – tudósított a *Divatcsarnok* az esetről.⁶⁸

Aranyváry nem maradt a kolozsvári társulat tagja és tudomásunk szerint nem tért vissza Pestre sem. Az 1860-as évek elején szórványosan még találunk róla híradásokat a hazai lapokban és ezek alapján nagyjából rekonstruálni tudjuk, merre járt: olasz nagyvárosok felé vezetett az útja, ezek színházaiban lépett fel főszerepeket táncolva. Az, hogy egy színpad⁶⁹ tanúsága szerint 1861-ben például a milánói Scalában „prima ballerina assoluta” szerepkörben táncolt, visszaigazolja, hogy valóban nagyon jól képzett, kiváló táncosnő lehetett. A *Nefejejts* 1861 tavaszán szintén itáliai lapokra hivatkozva tudósított, hogy Aranyváry Emília Bolognában az „idény ünnepe” volt, „valódi elragadtatásba hozva az olasz közönséget”.⁷⁰ A következő évben

⁶⁵ LASKAY Adrienne: *A műtánc kialakulása az erdélyi színpadokon* = *Művelődés*, 2009, 62. évf., szeptember 4–9., 5.

⁶⁶ *Kolozsvári Színházi Közlöny*, 1860. március 12., <https://core.ac.uk/download/pdf/44716727.pdf>

⁶⁷ LASKAY: i. m. (2009), 5.

⁶⁸ *Divatcsarnok*, 1860. július 3.

⁶⁹ https://books.google.hu/books?hl=hu&lr=&id=G_tEAAAACAAJ&oi=fnd&pg=PA3&dq=aranyváry&ots=m75lrFqg-Q&sig=7mfJUQNR6bl8IHP3-AruKMeoz8w&redir_esc=y#v=onepage&q=aranyváry&f=false

⁷⁰ *Nefejejts*, 1861. március 16.

Modena és Ferrara színpadai következtek, majd ismét a *Nefelejts* jelentette 1862 őszén, hogy Aranyváry „*Turint elbűvölte*”, palotást és csárdást táncolt egy balettben úgy, hogy „*midőn a csárdást ismételni kellett, több páholyban a szép olasz leányok könyeztek a részvétteljes megindulásban*”.⁷¹

Aranyváry Emília 1863–1864-ben Anconában is járt. Erről egy, a *New York Public Library* digitális archívumában most fellelt, a művésznőt ábrázoló litográfia tanúskodik.⁷² A nyomat páratlan jelentőségét adja, hogy ez az első olyan, általunk ismert kép, amely a táncosnő arcát is közelről mutatja, és amelyről végre megtudhatjuk, hogyan is nézett ki Aranyváry Emília. A táncosnő egy széken ül, egy akkori divat szerint készült, dúsan redőzött, finom ékszer- és gombdíszítéssel ékített selyemruhában, csuklóin vastag karperecekkel. Arca komoly, öltözéke, ékszerei alapján valószínűleg jómódú lehetett. A felirat („*Esimia danzatrice*”) régies pátoosszal megfogalmazott dicséret, az „*esimia*” szó patinás, ma már nem használt olasz kifejezés, mely az illető kivételességére, méltóságára, nagyra becsült személyiségére utalt. Abban az időben fontos, tisztelettel övezett személyeket jelöltek vele. Érdekes, hogy a korban megszokottól eltérően, a színpadon ekkor még bizonyosan aktív Aranyváryt nem táncjelmezben, valamelyik szerepében, hanem civil ruhában ábrázolták.

A *Sürgöny* 1864. április 13-i száma szerint Aranyváry római szereplése után az aktuális szezonra Londonba a Her Majesty's Színházhoz szerződött. A *Pesti Napló* 1866 karácsonyán pedig arról írt, hogy a balerina Fiuméba, a színházhoz a továbbiakban „*első táncosnőnek van megnyerve*”, és ezután még táncolt Firenzében, Bresciában és Pármában is „*primaballerina*” szerep körében.⁷³ Az *Euterpe* című milánói lap újságírója 1870-ben arra panaszkodik, hogy Aranyváry művészi kvalitásait nem használják ki eléggé a színházak és valószínűleg Firenzébe szerződik⁷⁴, a szintén milánói *Don Marzio* pedig 1870. december végén és 1871. január végén egy-egy rövid hírben már Firenzét jelöli meg a balerina tartózkodási helyeként⁷⁵.

Jelen tudásunk szerint Aranyváry Emíliáról ezek az utolsó információk, a továbbiakban egyelőre hazai vagy olasz lapokban sem lelhető fel további, róla szóló híradás. Talán a jövőben a meglévő korabeli dokumentumok digitalis archiválásának révén juthatunk majd esetleg a nyomára.

⁷¹ *Nefelejts*, 1862. október 5.

⁷² <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e2-0bf5-a3d9-e040-e00a18064a99>
The New York Public Library, Jerome Robbins Dance Division, Cia Fornaroli Colletion Portrait identifiers: RLIN/OCLC: NYPY737059786-F, NYPL catalog ID (B-number): b12148704, Universal Unique Identifier (UUID): 375f3430-c5f4-012f-0aba-58d385a7bc34

⁷³ *Pesti Napló*, 1866. december 25.

⁷⁴ *Euterpe*, 1870, 33. sz., 7.,
<http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.lacasadellamusica.it%3A6%3APRO164%3AAQ1870-033&teca=Casa%20della%20musica%20di%20Parma&mode=all&q=Aranyv%C3%A1ry&fulltext=1>

⁷⁵ *Don Marzio*, 1870, 1–33. sz., 114.,
<http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.lacasadellamusica.it%3A6%3APRO164%3A1870DM&teca=Casa%20della%20musica%20di%20Parma&mode=all&q=Aranyv%C3%A1ry&fulltext=1>
Don Marzio, 1871, 1–20. sz., 12.,
<http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.lacasadellamusica.it%3A6%3APRO164%3A1871DM&teca=Casa%20della%20musica%20di%20Parma&mode=all&q=Aranyv%C3%A1ry&fulltext=1>

Ahhoz képest, hogy saját korában milyen népszerű, sőt körülrajongott művésze volt a Nemzeti Színháznak, illetve milyen aktív és sikeres pályát futott be olasz nagyvárosok színpadain, igen kevés adattal rendelkezünk első magyar prímabalerinánkról. Nem ismerjük motivációit: miért tért haza fiatalon a szinte biztosan fényes európai karrier helyett, miért nem maradt Bécsben, Párizsban, Londonban vagy mi-



1-3. kép

Aranyvály eddig ismert két ábrázolása és újonnan fellelt litográfiája⁷⁶

⁷⁶ Aranyvály Emília eddig ismert képe mint „Ősz” Campilli Frigyes *Négy Évszak* című balettjében: a *Hölgyfutár* 1856-os melléklete. Újonnan fellelt litográfia: The New York Public Library, Jerome Robbins Dance Division, Cia Fornaroli Collection, Portraitidentifiers: RLIN/OCLC: NYPY737059786-F, NYPL catalog ID (B-number): b12148704, Universal UniqueIdentifier (UUID): 375f3430-c5f4-012f-0aba-58d385a7bc34. Az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárának gyűjteményéből. Sirató Ildikó vezető szíves engedélyével. A külföldi kép a New York Public Library-től származik.

ért nem szerződött le más nagy korabeli balettközpontba. Mi tartotta itthon évekig olyan színházi viszonyok között a Nemzetiben, amelynél másutt valószínűleg jobb is juthatott volna osztályrészeként, és végül, mi késztette a színház és a város (véltetően végleges) elhagyására 1859-ben. Pestről való távozásakor még csak nagyjából húszéves volt, és harmincas évei elején, 1871-ben olasz földön nyomát veszítjük. Mi történhetett? Talán továbbszerződve, vagy turnézva messzebb utazott, ahonnan már nem értek haza a hírek. Esetleg férjhez ment és a színpadtól visszavonulva, más néven élt tovább. Vagy meghalt, és ezért nincs róla több információ, igaz, a haláláról szóló híradást eddig nem leltünk fel, amely közismertsége tükrében egyébként meglepő. Nem ismerjük magánéletének alakulását, családi viszonyait (volt-e férjénél, szült-e gyermeket), és nem tudjuk, hogy mikor és hol halt meg. Táncművészségéről, előadó-művészetéről is csak a sajtóban megjelent beszámolókból, reflexiókból, kritikákból tájékozódhatunk. Az első magyar primabalerina és koreográfusnő a számos korabeli hazai sajtóvisszhang és leírás alapján egy igazi biedermeier szépségként, tehetséges, valódi romantikus balerinaként jelenik meg előttünk. Pesti sikerei után karrierje a legújabb, részletesebb feldolgozásra váró adatok tükrében az olasz színpadokon új, friss lendületet kapott és töretlennek látszik. Ennek fényében még váratlanabb, hogy 1871-ben személye és sorsa hirtelen rejtélyes és titokzatos homályba vész.

Felhasznált irodalom

- 77 ismeretlen dokumentum a régi Nemzeti Színházból (1838–1885), Múzsák Közművelődési Kiadó, Bp., 1989.
- CELLINI, Benvenuto: *Gran Ballo Serio színpad*. Bayerische Staatsbibliothek München. Leleg.m. 6955,
- https://books.google.hu/books?hl=hu&lr=&id=G_tEAAAACAAJ&oi=fnd&pg=PA3&dq=aranyváry&ots=m75lrFqg-Q&sig=7mfJUQNR6bl8lHP3-AruKMeoz8w&redir_esc=y#v=onepage&q=aranyváry&f=false
- KOEGLER, Horst: *Balettlexikon*. Szerk. KÖRTVÉLYES Géza, Budapest, Zeneműkiadó, 1977.
- *Kolozsvári Színházi Közlöny*, 1860. március 12., <https://core.ac.uk/download/pdf/44716727.pdf>
- LASKAY Adrienne: *A műtánc kialakulása az erdélyi színpadokon* = *Művelődés*, 2009. szeptember 4–9., 62. évf., 4–9.
- MAJOR Rita: *A Giselle a régi magyar színpadon* = *Színháztudományi Szemle*, 1986, 20. sz., 20. sz., 7–24.
- PÓNYAI Györgyi: *A klasszikus balettművészet magyarországi történetéből 1. rész*. Budapest, Magyar Táncművészeti Főiskola, 2004.
- RÉDEY Tivadar: *A Nemzeti Színház története*. Budapest, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1937.
- SCHÖPFLIN Aladár (szerk.): *Magyar Színművészeti Lexikon*. Budapest, Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézet, 1931.
- SZÉKELY György (főszerk.): *Magyar Színház- és Színművészeti Lexikon*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1994.
- SZÉKELY György: *A színészet helyzete az önkényuralom idejében (1849–1861)* = *Magyar Színház- és Színművészeti Történet 1790–1873*. Szerk. KERÉNYI Ferenc, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990, 371–398.
- VÁLYI Rózsai: *Nemzeti táncagyományaink sorsa a színpadon, a balett az abszolutizmus és a kiegyezés korában* = *A magyar balett történetéből*. Szerk. VÁLYI Rózsai, Budapest, Művelt Nép, 1956, 92–145.
- The New York Public Library, Jerome Robbins Dance Division, Cia Fornaroli Collection, Portrait identifiers: RLIN/OCLC: NYPY737059786-F, NYPL catalog ID (B-number): b12148704, Universal Unique Identifier (UUID): 375f3430-c5f4-012f-0aba-58d385a7bc34, <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e2-0bf5-a3d9-e040-e00a18064a99>
- The New York Public Library, Jerome Robbins Dance Division, Cia Fornaroli Collection, Portrait identifiers: RLIN/OCLC: NYPY737059786-F, NYPL catalog ID (B-number): b12148704, Universal Unique Identifier (UUID): 375f3430-c5f4-012f-0aba-58d385a7bc34

- *Euterpe*, 1870, 33. sz., 7.,
<http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.lacasadellamusica.it%3A6%3APR0164%3AAQ1870-033&teca=Casa%20della%20musica%20di%20Parma&mode=all&q=Aranyvary&fulltext=1>
- *Don Marzio*, 1870, 1–33., 114.,
<http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.lacasadellamusica.it%3A6%3APR0164%3A1870DM&teca=Casa%20della%20musica%20di%20Parma&mode=all&q=Aranyvary&fulltext=1>
- *Don Marzio*, 1871, 1–20., 12.,
<http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.lacasadellamusica.it%3A6%3APR0164%3A1871DM&teca=Casa%20della%20musica%20di%20Parma&mode=all&q=Aranyvary&fulltext=1>

Újságok, folyóiratok előadásokról szóló beszámolói, kritikái, színlapok, szereposztások:

Divatcsarnok

Hölgyfutár

Kolozsvári Színházi Közlöny

Nefelejts

Nővilág

Pesti Napló

Sürgöny

Bólya Anna Mária – Gilányi Attila – Rác Anna

Tánc történet és virtuális valóság

Aranyváry Emília alakját és korát az iménti fejezet sajtóreflexiók nyomán megrajzolt képe után más módon is meg kívántuk jeleníteni. Ezért a Debreceni Egyetem Könyvtárinformatika Tanszékének vezetőjével és munkatársaival a balerinát és korát megidéző virtuális tartalmat alkottunk meg, elsőként hozva létre a tánc történet és a virtuális terek megalkotásának kutatási együttműködését. Ennek az együttműködésnek az eredményét mutatja be tanulmányunk.

Napjainkban a virtuális valóság egyre jelentősebb szerepet játszik az élet különböző területein, így a művészetekben is. Maguk a virtuális terek számítógépes technikával alkotott rendszerek. Megjelenítésük ugyancsak számítógépek, valamint (adott esetben) azokhoz csatlakozó speciális kiegészítőeszközök segítségével történhet. Fontos jellemzőjük, hogy általában maga a felhasználó is jelen lehet a térben, az ott található objektumokat minden irányból megtekintheti, egyes térelemek helyét és formáját (a tér tulajdonságaitól függően) akár változtathatja is. Virtuális terekben természetesen nemcsak statikus, hanem mozgó objektumok is megjelenhetnek. Egy ilyen térben általában a látványon túl más érzékszervekre ható elemek – például hangeffektusok, zenei betétek – is jelen lehetnek. Egy virtuális tér megjelenítése történhet kétdimenziós formában (egy számítógép képernyője vagy egy hagyományos kivetítő segítségével), továbbá az emberi agy számára háromdimenziósnak tűnő módon (megfelelő head-set alkalmazásával, valamint ilyen terek bemutatására kialakított virtuálisvalóság-laboratóriumokban).

Tudományos kutatások bizonyítják a virtuálisvalóság-rendszerek alkalmazásának az emberi memóriára kifejtett eredményes, pozitív hatását.¹ Széles körű vizsgálatok eredménye szerint a virtuális valóság azzal, hogy érzéseket, formákat, színeket, hanghatásokat teremt, támogatja az emberi agyat a gyorsabb tanulásban, a párhuzamok felfedezésében, valamint az összetett feladatok, adatok könnyebb átlátásában.² Ennek következtében a tánc történeti szempontból is releváns háromdimenziós anyagok készítése, bemutatása segíthet azok hatékonyabb ismertetésében, oktatásában.

E tulajdonságok alapján tánc történeti és általában a tánc világával kapcsolatos tartalmak megjelenítése szempontjából is releváns háromdimenziós anyagok készítése. Az alábbiakban egy olyan háromdimenziós virtuálisvalóság-rendszert írunk le, amely az első magyar prímabalerina és koreográfusnő, Aranyváry Emília munkásságához és korához kapcsolódó tárgyakat, dokumentumokat és személyeket mutat be.

¹ Vö. például: CSAPÓ Ádám – HORVÁTH Ildikó – GALAMBOS Péter – BARANYI Péter: *VR as a Medium of Communication: from Memory Palaces to Comprehensive Memory Management* = 9th IEEE International Conference on Cognitive Infocommunications (CogInfoCom). IEEE, 2018, 389–394.

² Vö.: BARANYI Péter – CSAPÓ Ádám – SALLAI Gyula: *Cognitive Infocommunications (CogInfoCom)*. Springer, 2015. HORVÁTH Ildikó: *A digitális oktatás legújabb eszközei és módszerei* = HTE MediaNet 2017, 72. évf., 1. sz., 6–9. LAMPERT Bálint – PONGRÁCZ Attila – SIPOS Judit – VEHRER Adel – HORVÁTH Ildikó: *MaxWhere VR-learning improves effectiveness over classical tools of e-learning* = Acta Polytechnica Hungarica, 2018, 125–147. és az ezekben idézett irodalom.

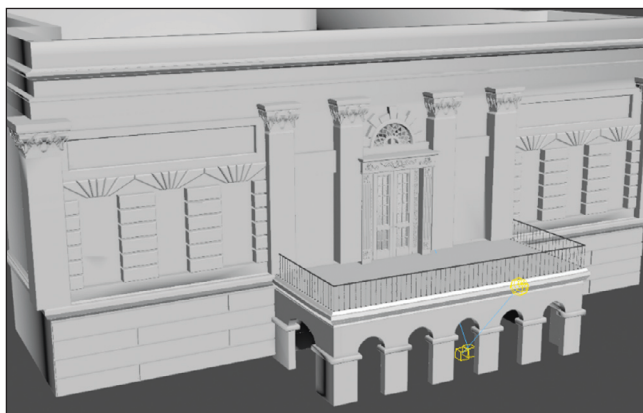
Aranyvály Emília és kora a virtuális valóságban

A virtuális tér használatának tánc kutatásba és tánc történeti oktatásba való implementációjának első kísérleti projektje féléves időtartamú. A Debreceni Egyetem Könyvtárinformatika Tanszéke művészeti szempontokat is érvényesítő, építészeti témájú virtuális tér kialakításában hagyományokkal rendelkezik. Ezért a legjobb választás Aranyvály Emília, első magyar primabalerina életét, korát és művészetét szemléltető virtuális tér megalkotására.³

A virtuális tartalom a korabeli balettnek és Aranyvály működésének 1854-től 1859-ig helyet adó Pesti Magyar Színház belső és külső terét, valamint a romantikus balerina alakját és a romantikus balett legfőbb „fétiseit” egy balerinabábura és aköré helyezve mutatja be.

Az Aranyvály Emíliát és korát bemutató virtuális tér alapjául a Pesti Magyar Színház (1840-től Nemzeti Színház) korabeli épületének vizualizációja szolgál (lásd 1. ábra).

1. ábra



A színház épülete napjainkban nem létezik, valósághű modelljének megalkotásához korabeli fennmaradt képek, tervrajzok, dokumentumok szolgáltak.⁴ Az épület háromdimenziós megjelenítése szorosan kötődik a Debreceni Egyetem Informatikai Karának Virtuális Valóság Laboratóriumának egyik projektjéhez, amelynek célja eredeti formájukban nem létező vagy valamilyen okból nem látogatható műemlékek,

³ BÓLYA Anna Mária – PÖNYAI Györgyi – BUJDOSÓNÉ DR. DANI Erzsébet – VASS Johanna: *A magyarországi balett kezdetei és Aranyvály Emília* (előadás). Budapest, Magyar Művészeti Akadémia, Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet Könyvtára, 2019. GILÁNYI Attila – RÁCZ Anna – BÁLINT Mariana – CHMIELEWSKA Katarzyna: *Virtual reconstruction of historic monuments = 9th IEEE International Conference on Cognitive Infocommunications (CogInfoCom)*. IEEE, 2018, 341–345.

⁴ N. a. *A pesti magyar nemzeti színház = Vasárnapi Ujság*, 1855. június 24., 2. évf., 25. sz. SZÉKELY György: *Magyar színház történet 1790–1873*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990.

jelentős épületek, valamint más létesítmények virtuális rekonstrukciója, illetve háromdimenziós vizualizációja.⁵

A színház belső teréről készített vizualizációt a 3ds Max háromdimenziós modellező- és renderelőszoftver segítségével alkottuk meg. Az alkalmazást az Autodesk Media és Entertainment közösen fejlesztette ki és gyártotta. Felhasználása igen széles körű, – többek között – videójátékfejlesztők, mérnöki konstrukciók, építmények virtuális létrehozásához, filmipari terek elkészítéséhez is használják.⁶ A program specialitásai közé tartozik a parametrikus modellezés, amely alapján a tárgyak és azok szerkesztése matematikai mintákkal kivitelezhető, segítve a kötetlenebb animálást. A technikát a színház virtuális modelljének létrehozása során is alkalmaztuk.

2. ábra



A színház belső terének vizualizációja által a felhasználó megtekintheti a nézőtér, illetve a színpad kialakítását, díszítését. Az objektumok korhű létrehozását a megfelelő dokumentációk, képi anyagok feldolgozásával végeztük.

⁵ GILÁNYI Attila – VIRÁGOS Márta: *Library treasures in a virtual world* = 4th IEEE International Conference on Cognitive Infocommunications (CogInfoCom). IEEE, 2013, 563–566. GILÁNYI Attila – BÁLINT Marianna – HAJDU Róbert – TARSOLY Sándor – ERDŐS Imre: *A visualization of the medieval church of Zelemér* = 6th IEEE Conference on Cognitive Infocommunications (CogInfoCom). IEEE, 2015, 449–453. GILÁNYI Attila – BUJDOSÓ Gyöngyi – BÁLINT Marianna: *Virtual reconstruction of a medieval church* = 8th IEEE International Conference on Cognitive Infocommunications (CogInfoCom). IEEE, 2017, 283–287. LINT Marianna, 8th IEEE International Conference on Cognitive Infocommunications (CogInfoCom) 2017, 283–287. GILÁNYI Attila – RÁCZ Anna – BÁLINT Marianna – CHMIELEWSKA Katarzyna: *Virtual reconstruction of historic monuments* = 9th IEEE International Conference on Cognitive Infocommunications (CogInfoCom). IEEE, 2018, 341–345.

⁶ További információk: GAHAN, Andrew: *3ds Max Modeling for Games: Volume II: Insider's Guide to Stylized Game Character, Vehicle and Environment Modeling*. Routledge, 2012.

3. ábra



A felhasználó a szintéren található – virtuális – kiállítótérre lépve megvizsgálhatja az Aranyvály Emília korához kapcsolódó tárgyakat, a balettcipőt és a tűllszoknyát (lásd 4. és 5. ábra).

4. ábra



5. ábra



147

A virtuális modell használata során a felhasználó a korhű objektumokat tetszőleges oldalról megtekintheti, illetve a tütűt viselő női alak láthatóságát módosíthatja, ha pusztán a szoknya kialakításáról szeretne információt szerezni. A szintéren számos kivetítővászon szolgál a balett születéséhez kapcsolódó információk megismeréséhez. A kétdimenziós tartalmakat bemutató kivetítők, animációk segítségével válnak láthatóvá a színpadra leereszkedve. A modellezőszoftverben történő megalkotást követően az elkészült objektumainkat a Unity – játékmotor – rendszerébe konvertáljuk át, így modellünket a megfelelő eszközökkel (virtuális szemüveg, számítógép) bejárhatjuk, felfedezhetjük.

6. ábra



7. ábra



8. ábra



A virtuális teret megalkotó munkafolyamatot a Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézete mellett a magyar kormány és az Európai Szociális Alap *Integrált kutatói utánpótlás-képzési program az informatika és számítástudomány diszciplináris területein* (EFOP-3.6.3-VEKOP-16-2017-00002) című projektje és a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal OTKA K-111651. számú projektje is támogatta. Az ismertetett eredmények részben a Debreceni Egyetem Informatikai Karának Virtuális Valóság Laboratóriumában születtek.

A munkafolyamat tanulságai

A virtuális tartalom elkészítésének során az első és legfontosabb kihívás, hogy a virtuális teret megalkotó matematikai modellezés és a virtuális tartalom megrajzolása, valamint a tánc történeti kutatómunka két alapvetően eltérő tudományterülethez tartozik. Az együttműködés során fontos a társtudomány terminológiájának megismerése. A virtuális tér megalkotásának munkája kapcsán legfontosabb, hogy a művészeti kutató feltérképezze a virtuálisvalóság-tartalom felhasználási lehetőségeit, az elkészítés folyamatának munkamennyiségét és a munkafolyamat sajátosságait. A virtuális teret létrehozó matematikus, informatikus, rajzoló munkájához felkutat alapvető művészeti, tánc történeti ismereteket, de nagyon fontos, hogy a művészeti kutató lehetőség szerint a teljes fellelhető képi és adat- (például építészeti tervrajz, anatómiai adat stb.) mennyiséget felkutassa a tér megrajzoló számára, és tudományterületi kontextusba helyezve átadja.

Jelen innovatív kezdő projekt esetében a képi anyagot a Pesti Magyar Színház (később Nemzeti Színház) épületének ábrázolásai, Aranyváry Emília eddig ismert és a kutatási projekt során fellelt ábrázolásai adták. A munkafolyamat során az épület megrajzolásánál kevesebb kérdés merült fel, ezek inkább korhitelességre vonatkoztak. A romantikus balett sajátosságai közül legnehezebbnek az eleváció ábrázolása tűnt. Ez a túlszoknya esetében merült fel. Itt a többrétegű szoknyát „szállongó”, „pihekönnyű”, „tündér”-ruhaként kellett ábrázolni, amely a 3D-tartalom megrajzolásának a legnehezebb feladata volt. Bármely tánc történeti kor ábrázolásánál a mozgásos tartalom és a stílushűség lehet a közös projekt próbaköve.

Az AranyVáRy elnevezésű elkészült projekt tartalom végül a Nemzeti Színház homlokzatát és auditóriumát mutatja, valamint a teljes nézőteret a színpaddal együtt. Ebbe a korhű környezetbe inzertként ereszkedik le a modern tárgyakat is tartalmazó virtuális kiállítás és 10 darab tudománynpszerűsítő anyagot tartalmazó virtuális kivetítővászon. A létrehozott tartalom jelenleg a Unity-programmal nyitható meg, de a folyamatos frissítés során a MaxWhere-térbe is konvertálni fogjuk. A magyar fejlesztésű MaxWhere virtuális tantermeket kínál oktatásra. 3D-ben bejárható látványos tantermei többek között azért hasznosak, mert a nagyszámú kinyitandó honlapot, dokumentumot egy 3D-térben helyezik el, ez bizonyítottan jó-tékony hatással van a tanulási folyamatra.⁷

Látható, hogy az elkészült tartalom nem egy kész, „köbe vésett”, hanem egy folyamatosan frissített anyag. Virtuális tartalmat csak ilyen, rugalmasan strukturálható és állandó frissítést kínáló formában érdemes létrehozni.

⁷ LAMPERT Bálint – PONGRÁCZ Attila – SIPOS Judit – VEHRER Adél – HORVÁTH Ildikó: *MaxWhere VR-learning improves effectiveness over classical tools of e-learning* = *Acta Polytechnica Hungarica*, 2018, 125–147.

A virtuális valóság felhasználási lehetőségei a tánc történeti tananyag oktatásában és a tudomány népszerűsítésben

A táncművészet történetének oktatási céljai egyetemi (Magyar Táncművészeti Egyetem), középiskolai (OKJ-s és érettségire adó képzés) és amatőr szinten a következő kompetenciák mentén fogalmazódnak meg: lexikális anyag rögzítése, általános kép kialakítása az adott tánc kultúráról a korszak kontextusába ágyazva, a tánc történet egyes fejlődési folyamatainak felismerése, átlátása, az önálló gondolkodás bátorítása és fejlesztése, a motiváció erősítése és fenntartása, a kreativitás fejlesztése, a táncgyakorlati ismeretek elméleti ismeretekkel való összekapcsolása, a táncoktatás ismereteinek elméleti keretbe helyezése, a táncos-, a koreográfus munkához releváns ismeretek, tapasztalatok átadása és a művészetelméleti szempontból releváns gondolatok alapszintű átadása.⁸ A népszerűsítésben hasonlóak a célok, míg a fontossági sorrend alapvetően különbözik: az első cél a motiváció felkeltése; ezt követi az ismeretátadási kompetenciák fontossága, amelyben első helyen áll az adott korba és környezetbe való behelyezkedés.

A virtuális valóság használójának jelenléte bennfoglalt, elmerülő, a reprezentáció nem csupán vizuális, hanem multimodális. A tapasztalás elvontságának helyét az experienciális, konkrét tapasztalás váltja fel, a használó pedig nem nézi, hanem „viseli” a számítógépet.⁹ Mindezekből következően a virtuális valóság bevonó élménye rövidebb idő alatt alakítja ki a korrajz és a környezet ismeretét a közvetlen tapasztalás révén. A mozgásos tartalmak bemutatásával ráébresztheti a használat az egyes táncnyelvi változások, innovációk kulturális és művészeti jelentőségére. A motiváció kialakítására és fenntartására a virtuális tér érdekessége, konkrétsága, újdonsága és kortársi stílusa révén hangsúlyosan alkalmas. Ma minden oktatási szinten jelentezik a motivációs probléma, amely megfelelően előkészített és megtervezett VR-t használó projektekkel a javulás felé mozdítható el.

A táncgyakorlati ismeretek elméleti keretbe helyezésében egészen különleges lehetőségeket kínálhat a virtuális tér használata. Konkrétságánál fogva hasonló a táncoktatási környezethez abban, hogy nem elvont ismereteket kínál. Az interakció, az elmerülés és a képzeletiség, valamint a tény, hogy a virtuális tér használója nem néző, hanem valós idejű aktor, komplex ismeretátadást tehet lehetővé a táncosnövendékek számára. Így a virtuális valóság alkalmazása a táncoktatás elméleti keretbe helyezésében alapvető szerepet tölthet be.¹⁰

⁸ BÓLYA Anna Mária: *Tánc történet, táncműelemzés és tánc történet érettségi felkészítő tárgyak oktatási sillabuszai. Tantárgyi program és útmutató a teljes tárgyhoz (négy szemeszter)*. Budapest, Magyar Táncművészeti Egyetem, 2017.

⁹ ACZÉL Petra: *Virtuális valóság az oktatásban. Ment-e a VR által az oktatás elébb?* = *Információs Társadalom*, 2017, 17. évf., 4. sz., 7–24.

¹⁰ Vö.: BÓLYA Anna Mária – BUJDOSÓNÉ DR. DANI Erzsébet – GYÖRFFY Ágnes – PÖNYAI Györgyi – LÉVAY Péter: *5th generation TÁNC* (előadás és kerekasztal-beszélgetés). Magyar Művészeti Akadémia, Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet, Budapest, 2018. GILÁNYI Attila – RÁCZ Anna – BÓLYA Anna Mária – CHMIELEWSKA, Katarzyna: *A Virtual Exhibition on the History of Hungarian Ballet = 10th IEEE International Conference on Cognitive Infocommunications (CogInfoCom)*. IEEE, 2019, 431–432. ACZÉL: i. m. (2017), 7–24.

A Z generáció oktatásában legjellemzőbb kérdések: a motiváció serkentése, a „learning by doing” alkalmazása és a hiperfigyelem helyett a mélyfigyelem fókuszba állítása. Mindhárom tipikusan kortárs igényű kompetenciára épül az a teljes kidolgozású tananyag és oktatói segédanyag, amely jelen projekt folytatásaként készül. A virtuális tér továbbfejlesztésével párhuzamosan több magyar tánc történeti tantárgyi téma oktatására kialakítás alatt van egy munkaterv, amely a VR mellett az oktatási anyagba e-learning kurzus használatát és a Z generáció számára kialakított HY-DE oktatási módszertani modellt is beépíti. Az elkészült tananyag és a komplett tanári segédanyag a táncoktatás elméleti keretbe helyezésének mintapéldája lesz.¹¹

Kifejezetten táncosok vagy táncosnak készülő növendékek elméleti oktatásában speciális lehetőség is rejlik a virtuális tér alkalmazásában. A táncos szakma speciális pszichikai közeget jelent, amelynek megvannak a maguk tipikus traumái. A szigorúbb és zártabb tánctermin közegből kilépve a növendékek egy formailag azonos, pszichológiai szempontból támogató környezetben helyezkedhetnek el. A virtuálisvalóság-tartalom így a színpadi és más traumák gyógyításához is hatékonyan felhasználható lenne. A virtuálisvalóság-tartalom szorongást legyőző és stresszkezelő felhasználására van kiváló, gyakorlatban tesztelt példa, amelynek tanulságait érdemes lehet táncoktatási környezetbe implementálni.¹²

A tudománypopularizálásban elsősorban a figyelem felkeltése és a korba való beleélés dominál. A tudománypopularizálás jellegzetesen tánc történetet bemutató terepei elsősorban az előadó-művészeti intézmények lehetnek. A sokféle innovatív és attraktív megnyíló kiállítási tér közül az egyik leginkább profilba illő helyszín az Eiffel Műhelyház, amely funkciójánál és kialakításánál fogva is befogadója lehetne egy ilyen típusú virtuális tartalomnak.

Felhasznált irodalom

- ACZÉL Petra: *Virtuális valóság az oktatásban. Ment-e a VR által az oktatás elébb?* = *Információs Társadalom*, 2017, 17. évf., 4. sz., 7–24.
- BÓLYA Anna Mária – BUJDOSÓNÉ DR. DANI Erzsébet – GYÖRFFY Ágnes – PÖNYAI Györgyi – LÉVAY Péter: *5th generation TÁNC* (előadás és kerekasztal-beszélgetés). Budapest, Magyar Művészeti Akadémia, Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet, 2018.
- ALSINA-JURNET, Ivan – GUTIÉRREZ-MALDONADO, José – RANGEL-GÓMEZ, María-Virgina: *The role of presence in the level of anxiety experienced in clinical virtual environments*. = *Computers in Human Behavior*, 2011, 27. évf., 1. sz., 504–512.

¹¹ BUJDOSÓNÉ DR. DANI Erzsébet: *The HY-DE Model: An Interdisciplinary Attempt to Deal with the Phenomenon of Hyperattention* = *Journal Of Systemics, Cybernetics And Informatics*, 2016, 13. évf., 6. sz., 8–14. KATTNER, Elizabeth: *What Does Dance History Have to Do with Dancing?* = *Journal of Dance Education*, 2016, 16. évf., 1. sz., 3–11. BÓLYA Anna Mária – BUJDOSÓNÉ DR. DANI Erzsébet – GYÖRFFY Ágnes – PÖNYAI Györgyi – LÉVAY Péter: *5th generation TÁNC* (előadás és kerekasztal-beszélgetés).

¹² GYÖRFFY Ágnes: *Kegyetlen-e a tánc? Gondolatok egy táncos alkotás margójára. A kegyetlen tánc (Flesh and Bone 2016) című sorozat pszichológiai szempontú műelemzése* = *5th Generation TÁNC blog*, <http://5thgenerationdance.hu/kegyetlen-e-a-tanc/> (utolsó letöltés: 2018. 04. 19.). ALSINA-JURNET, Ivan, GUTIÉRREZ-MALDONADO, José – RANGEL-GÓMEZ, María-Virgina: *The role of presence in the level of anxiety experienced in clinical virtual environments* = *Computers in Human Behavior* 2011, 27. évf., 1. sz., 504–512. ALSINA-JURNET, Ivan: *Digital Worlds. Real Relaxation* = *relax.ur blog* (utolsó letöltés: 2018. 04. 19.), <https://www.relaxvr.co/blog/digital-worlds-real-relaxation>

- ALSINA-JURNET, Ivan: *Digital Worlds?. Real Relaxation = relax.ur blog* <https://www.relaxvr.co/blog/digital-worlds-real-relaxation> (utolsó letöltés: 2018. 04. 19.)
- BARANYI Péter – CSAPO Ádám – SALLAI Gyula: *Cognitive Infocommunications (CogInfoCom)*. Springer, 2015.
- BÓLYA Anna Mária: *Tánc történet, táncműelemzés és tánc történet érettségi felkészítő tárgyak oktatási szilabuszai. Tantárgyi program és útmutató a teljes tárgyhoz (négy szemeszter)*. Budapest, Magyar Táncművészeti Egyetem, 2017.
- BÓLYA Anna Mária – PÖNYAI Györgyi – BUJDOSÓNÉ DR. DANI Erzsébet – VASS Johanna: *A magyarországi balett kezdetei és Aranyvő Emilia* (előadás). Budapest, Magyar Művészeti Akadémia, Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet Könyvtára, 2019.
- BUJDOSÓNÉ DR. DANI Erzsébet: *The HY-DE Model: An Interdisciplinary Attempt to Deal with the Phenomenon of Hyperattention = Journal Of Systemics, Cybernetics And Informatics*, 2016, 13. évf., 6. sz., 8–14.
- CSAPO Ádám – HORVÁTH Ildikó – GALAMBOS Péter – BARANYI Péter: *VR as a Medium of Communication: from Memory Palaces to Comprehensive Memory Management = 9th IEEE International Conference on Cognitive Infocommunications (CogInfoCom)*. IEEE, 2018, 389–394.
- GAHAN Andrew: *3ds Max Modeling for Games*, Elsevier, 2012.
- GAHAN, Andrew: *3ds Max Modeling for Games: Volume II: Insider's Guide to Stylized Game Character, Vehicle and Environment Modeling*. Routledge, 2012.
- GILÁNYI Attila – VIRÁGOS Márta: *Library treasures in a virtual world = 4th IEEE International Conference on Cognitive Infocommunications (CogInfoCom)*. IEEE, 2013, 563–566.
- GILÁNYI Attila – BÁLINT Marianna – HAJDU Róbert – TARSOLY Sándor – ERDŐS Imre: *A visualization of the medieval church of Zelemér = 6th IEEE Conference on Cognitive Infocommunications (CogInfoCom)*. IEEE, 2015, 449–453.
- GILÁNYI Attila – BUJDOSÓ Gyöngyi – BÁLINT Marianna: *Virtual reconstruction of a medieval church = 8th IEEE International Conference on Cognitive Infocommunications (CogInfoCom)*. IEEE, 2017, 283–287.
- GILÁNYI Attila – RÁCZ Anna – BÁLINT Marianna – CHMIELEWSKA Katarzyna: *Virtual reconstruction of historic monuments = 9th IEEE International Conference on Cognitive Infocommunications (CogInfoCom)*. IEEE, 2018, 341–345.
- GILÁNYI Attila – RÁCZ Anna – BÓLYA Anna Mária – CHMIELEWSKA, Katarzyna: *A Virtual Exhibition on the History of Hungarian Ballet = 10th IEEE International Conference on Cognitive Infocommunications (CogInfoCom)*. IEEE, 2019.
- GYÖRFFY Ágnes: *Kegyetlen-e a tánc? Gondolatok egy táncos alkotás margójára. A kegyetlen tánc (Flesh and Bone 2016) című sorozat pszichológiai szempontú műelemzése = 5th Generation TÁNC blog*. <http://5thgenerationdance.hu/kegyetlen-e-a-tanc/> (utolsó letöltés: 2018. 04. 19.)
- HORVÁTH Ildikó: *A digitális oktatás legújabb eszközei és módszerei = HTE MediaNet*, 2017, 72. évf., 1. sz., 6–9.
- KATTNER, Elizabeth: *What Does Dance History Have to Do with Dancing? = Journal of Dance Education*, 2016, 16. évf., 1. sz., 3–11.
- LAMPERT Bálint – PONGRÁCZ Attila – SIPOS Judit – VEHRER Adel – HORVÁTH Ildikó: *MaxWhere VR-learning improves effectiveness over classical tools of e-learning = Acta Polytechnica Hungarica*, 2018, 125–147.
- SZÉKELY György: *Magyar színháztörténet 1790–1873*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990.
- N. a. *A pesti Magyar Nemzeti Színház = Vasárnapi Ujság*, 1855. június 24., 2. évf., 25. sz.

Gilányi Attila – Rácz Anna – Bólya Anna Mária

AranyVáRy – Aranyváry Emília és kora

Virtuálisvalóság-tartalom

Fájl: <https://drive.google.com/file/d/1xKITepkkpd8Zi1aF5-MpCoa2uIPx22bw/view>

Megnyitás: Unity-programmal

Rendszerkövetelmények a Unity honlapjáról:

- Desktop:
 - OS: Windows 7 SP1+, macOS 10.12+, Ubuntu 16.04+
 - Graphics card with DX10 (shader model 4.0) capabilities.
 - CPU: SSE2 instruction set support.
- iOS player requires iOS 9.0 or higher.
- Android: OS 4.1 or later; ARMv7 CPU with NEON support or Atom CPU; OpenGL ES 2.0 or later.

A kiadvány a Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet támogatásával készült.

Aurora – The Dawn of the Hungarian Ballet 1-2.

40 years of Federico Campilli in Hungary – His work and life in the light of criticism

The first Hungarian prima ballerina and female choreographer – Emília Aranyváy: Artistic image, life in the light of criticism

Keywords

#historyofballet #theoryofartdance #theoryofartballet #hungarianacademyofarts
#haaresearchinstitute #aranyvaryemilia #emiliaaranyvary #campillifrigyes #federicocampilli #erkelferenc #firstfemalechoreographer #dancevr #dancerresearchvr
#historyofdancevr #ballethistoryvr #dancehistory4you #arts5.0

155

Abstract

The study introduces the work of the first two significant personalities of the Hungarian ballet and their age. Examines the main characteristics of the romantic ballet from aspects of different sciences.

Federico Campilli (1820–1889) is a very interesting, double personality from the aspect of criticism: as a dancer, as a choreographer, he was not first-rate, but the dance was led by a very strong (sometimes too strong) hand by him. The book gives insight into the 40 years of his work at the Pest Hungarian Theater, later National Theater and the Royal Opera House. The actuality of the study is the Ferenc Erkel anniversary in 2018 and the Frigyes Campilli anniversary in 2019.

Emília Aranyváy is not only the first Hungarian officially registered, internationally significant ballet dancer, soloist, but also our first female choreographer. As a dancer, she could compete with any Viennese prima ballerina, toured in London and Vienna. In the summer of 1854, her own choreography was presented: “Recruiters” in the National Theater. The period of her operation in Hungary is considered to be the first golden age of Hungarian ballet art.

The research of Campilli and Aranyváy has a certain history in the Hungarian literature on dance history, but at the same time, no comprehensive publication has been published on these two personalities. This book is based on a collection of contemporary press articles by Györgyi Pónyai, which give a certain picture of the two artists. Although Campilli was not a top artist, he plays a significant role in creating a real ballet de corps and implementing the style. Aranyváy as a ballet artist and as the first Hungarian female choreographer would deserve much more attention. In her case, we do not even know the circumstances of her birth and death. In the book, we get a comprehensive picture and new data as a synthesis-like research on her operation in Hungary. During the biography research of Emília

Aranyváry, we have defined new directions. According to the original ideas, we collected data from guest performances in Kolozsvár, Bucharest, and we have found some unpublished press articles, but in the meantime, after the Kolozsvár and Fiume researches that did not produce results, the Italian line seemed to intensify. She seems to have spent the end of the life we have known in Italy, where she has performed regularly. The picture to be made of her is still in difficulty, because besides his father's name and profession we do not know anything about her family. In addition to the two Aranyváry depictions known so far, we have found a third-one, with which we can have a somewhat more complete vision about her person.

156 In addition to the Campilli-Aranyváry press collection (Pónyai Györgyi), which forms the basis of the research, and in addition to the Hungarian and international sources, we present a comprehensive picture of the aesthetic features of the Western European romantic ballet and the characteristics of its dance language (Anna Mária Bólya) about the innovations and pieces that could reach Hungary. (Zsuzsa Kővágó) The beginnings of the ballet in Hungary were also examined with the methods of musicology and theory of art (Ákos Windhager), and we explored some reasons of the non-humanity of the ballet's dance vocabulary, the possible roots of the phenomenon, from the point of view of Richard Shusterman's somaesthetics (Anna Mária Bólya) and recent psychology researches (Ágnes Györffy). In summary, we have tried to give a synthesizing multi-faceted picture of the romantic ballet language and its inclusion in Hungary, which can give an initial pattern to the new-generation interdisciplinary dance research, which has a series of conferences on the initiative of Ákos Windhager. We introduce an innovative method: implementing virtual spaces to the dance research and science popularization. Attila Gilányi and Anna Rácz created the 3D content about *Emília Aranyváry in the Hungarian National Theater*. The virtual reality content will be public, with the permission of the HAA Research Institute of Art Theory and Methodology.

Hereby we say thank to the HAA Research Institute of Art Theory and Methodology: Director Miklós Kocsis, Orsolya Kuczor and Emese Sándor project managers and Réka Borbély copy editor for supporting the project.

Anna Mária Bólya

A szöveghez tartozó média forrásai és felhasználási jogok

ITEM 1.

A Salle Le Peletier Meyerbeer Ördög Róbert című operájának kolostori jelenetével.

Eredeti lelőhely és szkennelés: Bibliothèque-Musée de l'Opéra.

Készítő: Arnout, Jules.

ITEM 2.

Aranyvő Emília, mint Ősz, Campilli Frigyes Négy évszak című balettjében, Giuseppe Verdi Guzman Johanna című operájának előadása keretében, a Hölgyfutár melléklete.

Eredeti lelőhely és szkennelés: Országos Széchényi Könyvtár.

Készítő: Canzi Ágost Elek.

Az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárának gyűjteményéből, Sirató Ildikó vezető szíves engedélyével.

ITEM 3.

Aranyvő Emília civil ruhás álló fotója.

Eredeti lelőhely és szkennelés: Országos Széchényi Könyvtár.

Az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárának gyűjteményéből, Sirató Ildikó vezető szíves engedélyével.

ITEM 4.

Aranyvő Emília 1863–1864 karneválján Anconában.

Forrás, szkennelés és közlés: Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library. „Ad Emilia Aranyvő, esímia danzatrice nel carnevale del 1863-64, in Ancona.” The New York Public Library Digital Collections. 1863.

<http://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e2-0bf5-a3d9-e040-e00a18064a99>.

Készítő: F'lli Pieroni.

ITEM 5-13.

Az AranyVő-projekt 3D-tartalmainak fotói. 1-8.

Lelőhely: Gilányi Attila, Bólya Anna Mária, Rácz Anna: *AranyVő-projekt – Tánc történet és virtuális valóság.*

Az MMA MMKI-projekt számára készített anyag.

Az MMA MMKI számára saját jogú felhasználás.

ITEM 14.

Aranyvő Emília és kora. Unity-alkalmazással megnyíló virtuális tartalom.

Lelőhely: Gilányi Attila, Bólya Anna Mária, Rácz Anna: *AranyVő-projekt – Tánc történet és virtuális valóság.*

Az MMA MMKI-projekt számára készített anyag.

Az MMA MMKI számára saját jogú felhasználás.

