

TANULMÁNYOK

UJVÁRI HEDVIG

„ÁLTALÁBAN NEM AKARUNK A BALLETTNEK – E SZÍNHÁZI FÉNYŰZÉSNEK – NAGY ÁLDOZATTÜZET GYÚJTANI, DE...”

Claudina Couqui pesti vendégszerepléseinek sajtóvisszhangja,
különös tekintettel Gyulai Pál bírálataira

Kulcsszók: Claudina Couqui, Gyulai Pál, balett, Nemzeti Színház, Bécsi Udvari Opera.

„Gyöngébbek kedvéért, kivált falusi emberek számára meg kell magyaráznom: mi az a ballét? különben nem tudják. Ez egy olyan színdarab, a hol minden ember a lábával beszél, a fejét nem használja semmire. Itt a játszó személyeknek arca világeért sem mozdul, haragot, jó kedvet, avagy meglepetést *nem szabad* neki mutatni, ezt mind lábbal kell kifejezni. Hm. Hiszen haragot csak könnyű kifejezni lábbal, úgy, hogy az ember jól megrúg valakit, de örömet? Ez ám a mesterség.”¹ (Kakas 1856)

Bevezetés

Claudina Couqui² pályafutása Milánóban kezdődött, majd Párizs után Bécsben folytatódott (Cucchi 1904a; Cucchi 1904b). Mivel a fővárosi sajtó rendszeresen beszámolt a császárvárosban elért sikereiről, így az 1863. évi bemutatkozását fokozott várakozás előzte meg, illetve a pesti produkcióit is élénk sajtófigyelem kísérte úgy itthon, mint Bécsben.

A sajtórekonstrukció a 19. századi táncos produkciók esetében lényegében az egyetlen kapaszkodó, mivel a művészeti ágak közül a tánc és a zene állnak legtávolabb a fogalmiságtól, ellentétben a festészettel, szobrászattal, irodalommal a legkevésbé tárgyi művészetek. Fizikailag nem marad utánuk kézzel fogható, térben fennmaradó objektum, amelyekhez vissza lehet térni, későbbi alkotások számára viszonyítási pontként szolgálhatnak. Egy zenemű esetében adott legalább a kotta, tehát térben nyomot hagy maga után, fellelhető; a tánc, a balett után azonban semmi nem marad,

¹ Kiemelés az eredetiben. A tanulmány címe egy színházi kritikából (N. N. 1863c) vett idézet. Ld. lejjebb.

² Nevének írásmódja változó: Couqui, Cucchi, Claudina, Claudine. A tanulmányban a Claudina Couqui változatot követjük.

csak a pillanatnyi élmény, az is csupán korlátozott ideig. A tánc, „az idő- és térteremtés művészete” a pillanat megjelenését követően eltűnik (Boros 2020: 8–9). A mű „csak addig áll fenn vagy »történik«, amíg a művész teljes fizikai, biológiai, idegi, lelki, kognitív valóságában jelen van” (Boros 2020: 8–9). A balett-táncos a maga konstruált térrel és idővel lesz azonos, a műalkotás azonban addig tart, addig befogadható, ameddig az előadás tart. A rögzítéstechnikák előtti korok tánc történetének a rekonstruálása, vagyis a láthatatlanról és a hallhatatlanról írni ezért egy nehezen kivitelezhető, sajátos vállalkozás. Egyedüli kapaszkodót a korabeli előadások nyomán írt újságcikkek jelenthetnek, azaz a korabeli időszak kiadványok tanulmányozása révén vizsgálhatók a kulturális termelés, az ismeretterjesztés, nem utolsósorban a véleménynyilvánítás fontos csatornáit (Török 2022: 227–228).

Zenés színpadok Magyarországon

A legtöbb intézményhez hasonlóan a színházakat is társadalmi igény hívta életre. Magyarországon az opera a 18. században, előzmények nélkül jelent meg, így nem rendelkezett olyan gyökerekkel és fejlődési szakaszokkal, mint Olaszországban vagy Franciaországban. A műfaj iránti igény Európa más országaihoz hasonlóan a legtehetősebb társadalmi réteg, a főnemesség irányából jelentkezett.³ A mintát Bécs, a császári udvar jelentette, ahol Mária Terézia férje, Lotaringiai Ferenc császár révén a francia nyelv és kultúra dominált. Magyarországon több mint 50 főúri magánszínház működött, ezek közül is kiemelkedett az Esterházy hercegek kismartoni és eszterházi, Patachich Ádám püspök nagyváradi színháza, Erdődy János gróf pozsonyi operája, valamint Batthyány József hercegprímás operaegyüttese (Staud 1984: 7–15; Székely – Kerényi 1990).

A főúri létesítmények mellett zenész színházi produkciók a polgári színházakban is megjelentek. Zenés színházi előadást elsőként Pesten, az 1774-ben megnyílt, várbástyából színházzá alakított Rondellában rendeztek. Ezek azonban operák helyett a Bécsben Jean-Georges Noverre⁴ nyomán virágzó balettek voltak. A balett nemcsak népszerű volt, hanem viszonylag kis költségvetésű műfajnak számított: díszletként elégséges volt egy háttérfüggöny, jelmezként egy ruha, s ebben táncoltak végig minden szerepet a tragikustól a komikusig, zenekíséretüket pedig általában egy csembaló, egy hegedű és egy fuvola adta (Staud 1984: 16).

Pest mellett a budai rész kulturális fellendülése 1783 után vette kezdetét, miután II. József a Magyar Királyság közigazgatás központját Pozsonyból ide telepítette. A hivatalnokok szórakoztatása végett az üresen álló volt budavári karmelita kolostort színházzá alakították. Az új létesítmény, a Várszínház 1787-ben készült el. Az első

³ A tendencia a későbbiekben is tartotta magát (Ujvári 2023a).

⁴ Jean-Georges Noverre (1727–1810) francia táncos, koreográfus és balettmester, a *Levelek a táncról* (1760) című írása a balett elméleti alapvetésének számít. Ő volt az, aki a pantomimes játékba elsőként vitt összefüggő gondolatokat, majd azokat drámai cselekményekkel keltette életre, azaz felismerte a drámai cselekmény szerepét a táncban. A cselekménnyel szemben elvárás volt, hogy egyszerű és könnyen érthető legyen, mivel az elbeszéléshez csak a mimika és a tánc áll rendelkezésre.

önálló magyar balettkezdeményezések itt jelentek meg az 1833 és 1836 között működött magyar színtársulat műsorán. Ebben az időszakban kezdődött meg a táncjáték magyarítása is. Egyrészt magyar témára íródtak librettók, másfelől a zenében megjelentek a verbunkos elemek, valamint a koreográfiák a néptánc motívumkincséből merítettek. Az operák mellett a balettek is a színházi repertoár szerves részét képezték, a műfaj nagy népszerűségnek örvendett (Staud 1984: 16).

Az operajátszás és a balett ügyét szolgálta még a II. József által kezdeményezett, de csak 1812-ben felépült Pesti Német Színház is (Pukánszky 1914; Pukánszky 1923). A 3500 fős befogadóképességgel rendelkező új, de rossz akusztikájú épület a korabeli Európa legnagyobb teátruma volt egy mindössze 33.000 főt számláló városban. Repertoárja nagyban igazodott az osztrák és német színházak műsorához. A hatalmas nézőtér nagy kihívást jelentett a drámai színészeknek, így a színházban inkább látványos opera- és balettelőadásokat rendeztek. Ugyanakkor ezek díszlet- és jelmezköltségei hátráltató tényezőnek bizonyultak. A kezdeti időszakban nem volt saját balettszemélyzete a színháznak, ezt vendégművészek szerződtetésével orvosolták, amely gyakorlat a későbbiekben általánossá vált (Staud 1984: 19, 45). A balett kapcsán jelentőséggel bírt François Crombé⁵ balettmester alkalmazása, aki 1842-től nagy igyekezettel próbálta tanítani a táncart. Az 1840-es évek fontos bemutatói közé tartozott a *Giselle* és az *Esmeralda*, valamint ekkor vendégszerepelt Pesten a keresett balerina, Fanny Elßler⁶ is. A színház számára több balettzeneszerző dolgozott, többek között Doppler Ferenc, Heinisch József, Kaczér Ferenc. 1847 februárjában leégett a Német Színház, és ezzel megszűnt az operajátszásban betöltött vezető szerepe. A fedél nélkül maradt német társulat ideiglenesen különböző színházakban folytatta működését, de a balettprodukciónak már nem tudta játszani (Staud 1984: 24).

A pest-budai színházi életben mérföldkönek számított, hogy 1837-ben megnyitotta kapuit a Pesti Magyar Színház (1840-től Nemzeti Színház), ahol a negyvenes években már operát is műsorra tűztek (Pukánszky 1940: 45–176). A megnyitó előadásának a programja tudatosságot sugallt, az intézmény művészi vállalkásaként is olvasható, ugyanis a dráma és az opera mellett a tánc is megjelent a színlapon: Vörösmarty, Heinisch József és Rózsavölgyi Márk művei mellett Szöllősy Szabó Lajos által betanított magyar táncokat is láthatott a közönség.⁷ E harmadik színjáték-típus beillesztése racionális döntés volt, ha az intézmény a Pesti Német Színházhoz kívánta mérni magát (Staud 1984: 45).

A Pesti Magyar Színház megnyitását követően egy darabig a Német Színház táncosai tűntek fel a magyar színpadon, nem utolsósorban Kolosánszky János

⁵ Életrajzi adatai ismeretlenek; annyi bizonyos, hogy 1829 és 1838 között a Bécsi Udvari Színház tagja volt, ezt követően balettmesterként Grazban dolgozott.

⁶ Fanny Elßler (szül. Franziska Elßler, 1810–1884) Marie Taglioni, Carlotta Grisi és Fanny Cerrito mellett a romantika egyik legjelentősebb, Európa-szerte ismert balett-táncosnője volt.

⁷ A táncosok a *Belizár*-ban működtek közre. Ld. Vörösmarty Mihály: Árpád ébredése; Eduars Schenk: Belizár. A Pesti Magyar Színház nyitó előadásának színlapja, 1837. aug. 22. [Pest], Pesti Magyar Színház 1837. Jelzet: SZT SZL – Színháztörténeti és Zeneműtár. A kép forrása: Magyar Digitális Könyvtár.

balettmester, aki végül 1839-ben át is szerződött, majd követte őt Kaczér Ferenc is. Ebben az időszakban jelent meg a körmagyar leegyszerűsítése nyomán végleges formájában a csárdás (Staud 1984: 46).

A Nemzeti Színház egyik kiemelkedő eseménye volt Fanny Cerrito (1817–1909) és férje, Arthur Saint-Léon (1821–1870) fellépése 1846 októberében. Balettmestere ekkor még nem volt az intézménynek, de 1847-ben szerződtették Bécsből Campilli Frigyes (1820–1889). Ennek ellenére a Nemzeti Színház megnyitásától kezdve az 1850-es évek elejéig nem beszélhetünk a mai értelemben vett balettről, mivel a színpadra állított művek inkább némajátékok voltak (Vályi 1956).

Az olasz származású Campilli feladatai közé tartozott, hogy bevezesse a rendszeres magyar balettképzést, megszervezze a színház balettkarát és fejlessze a balettrepertoárt. Az 1850-es években a balett még önálló műfajként tudott létezni a Nemzeti Színházon belül, legfőbb támasza Aranyvály Emília volt (Ujvári 2023c; Ujvári 2023d). Campilli azonban nem tudott kapcsolódni a népi-nemzeti hagyományokhoz, s nem utolsósorban az arisztokrácia érdeklődését szolgálta ki, így heves támadások érték. Részint ezért, valamint takarékosági megfontolásokból Ráday Gedeon igazgató megszüntette a balett önállóságát, s csupán operák balettbetéteként funkcionált. Ezzel Aranyvály lehetőségei is beszűkültek, így 1859-ben elhagyta az országot. Campilli Aranyvály távozását követően közel húsz évig nem készített egyetlen új balettet sem, csupán régi művek felújítását végezte, illetve operák számára koreografált (Staud 1984: 46–47).⁸

Campilli először 1852-ig, ezt követően 1855-től 1887-ig állt a Nemzeti Színház, majd a Magyar Királyi Operaház alkalmazásában. Noha nevéhez fűződött a balettkar megszervezése, szisztematikus tanítást, rendszeren alapuló képzést nem vezetett be, a gyakorlatokat, lépéseket az éppen másorra tűzött baletthez igazította. Ez a rendszertelenség, a nem tudatos alakított fizikai terhelés gyakran kárt okozott a táncosoknak. Mivel gyakran megfordult Bécsben, az ott látott darabokat állította színpadra Pesten is. Több évtizedes tevékenysége során nem fordított gondot a nemzeti táncjáték megteremtésére egy olyan korban, amikor ez a drámában és operában alapvető elvárás volt. A társulatból kikoptak a férfi táncosok. Vályi Rózi értékelése szerint Campilli „megalkuvó közepes mesterember volt, aki féltékenyen őrizte a maga szakmáját és a magyar táncosokat elkülönítette a baletttől” (Vályi 1956: 92–93). A legkiválóbb táncosnők nem tőle tanultak, így Aranyvály Emília sem. Működése alatt nem jött létre a kapcsolódás a magyar táncművészet és az idegen eredetű balett között, „amely megfelelőbb balettmester vezetése mellett az egészséges fejlődéshez megadhatta volna az alapot” (Vályi 1956: 93).

Erkel Ferenc ugyan már a 19. század közepén megkomponálta a magyar nemzeti operát, de a magyar balett és a balettzene megjelenése, a nemzeti táncjáték

⁸ Két évtizednyi kihagyás után azonban Campilli másorra tűzte Delibes balettjeit, a *Coppéliát* (1877), majd a *Sylviát* (1878), végül a *Naílát* (1881). Ekkor már épült az Operaház, és Campilli tisztában volt azzal, hogy megnyitását követően az opera mellett a balettnak is lényeges szerep jut majd a dalszínházban.

megírása még váratott magára; noha ilyen irányú kísérletek már az 1830-as években voltak, az áttörés elmaradt (Kerényi 1979; Major 1987). Az első reformkori táncjátékkísérletnek Heinisch József *A haramiabanda* című „magyar pantomimája” minősül, amelyet a Budai Játékszínen (későbbi Várszínházban) tűztek műsorra 1834-ben. A darab különböző zenei forrásokra támaszkodik: a verbunkos jegyei, népzenei elemek ugyanúgy megtalálhatók benne, mint Beethoven-dallamok, azaz az európai műzene hatása is érezhető. Ugyancsak sikeresnek és tartósnak bizonyult a néptánc a *Körmagyarnak* (1842) köszönhetően (zene: Rózsavölgyi Márk, koreográfia: Szöllősy Lajos). A szabadságharc bukása után elültek az ilyen irányú próbálkozások, csupán Doppler Ferenc *Ilka vagy a huszártoborzó* (1849) és az Aranyváry Emília koreografálta *Toborzók* (1854) említhetők. A táncjátékok sikere nem kismértékben magyaros tartalmukban rejlett, amely illett a korszellemhez, a hazafias, nemzeti identitáshoz. 1849 után azonban a tiltó rendelkezések miatt háttérbe szorultak a nemzeti jelleget magukon viselő műalkotások, minek következtében a színházak látogatottsága visszaesett. A magyar színpadi tánc évtizedeken keresztül csupán Erkel operáinak néhány jelenetében került színre. A kiegyezést követően azonban a fellendülés jelei mutatkoztak: a nemzeti táncművelés bemutatásának igénye egyre erőteljesebbé vált, a polgári társastáncművelés is egyre jobban terjedt, valamint az európai táncművészet vívmányai is éreztették hatásukat.

Ahogy már korábban utaltunk rá, a reformkori színházi üzem – minden színjátéktípus esetében – elképzelhetetlen volt vendégművészek szereplése nélkül, majd ez a hagyomány folytatódott még évtizedeken át. Alább a Bécsből érkező balerina, Claudina Couqui vendégszerepléseit járjuk körbe (1863, 1864), nem utolsósorban azért, mert az ő produkciói érték el azt a szintet, amelyek Gyulai Pált műbírálattal írására sarkallták a balett műfajában.

Claudina Couqui első pesti fellépése (1863)

Claudina Couqui hetévesen kezdett el balettet tanulni Milánóban. Kezdetben a Teatro alla Scalában táncolt, majd 1855-től Párizsban lépett fel. Ezt követően 1857-ben Bécsbe, a Kärntnertortheaterbe szerződött, ahol első nagy sikerét a – Gyulai által a későbbiekben majd hevesen bírálta – *Farsangi kalandok*ban aratta 1858-ban, majd ezzel a darabbal búcsúzott 1868-ban a színháztól. 1870 és 1873 között az Udvari Operában is színpadra lépett. Vendégművészként megfordult Kairóban, illetve számos európai városban, így Londonban, Berlinben, Milánóban, Velencében, Firenzében, Szentpétervárott, Varsóban, valamint Pesten is (Cucchi 1904a: 126–129). A színpadtól 1874-ben búcsúzott Rómában (Wallaschek 1909: 227–228).

Pesten először 1863-ban vendégszerepelt, majd a következő évben ismét visszatért a Nemzeti Színházba. A pesti közönség előtt nem volt ismeretlen, mivel bécsi sikereiről beszámolt a honi sajtó is.⁹ Zilahy Károly szerint a császárváros közönsége

⁹ A korszakban a napilapokon és folyóiratokon (*Hölgyfutár*, *Nővilág*, *Kalauz*, *Vasárnapi Ujság*, *Ország Tükre* stb.) túl a rövid ideig fennállt szaklapok is hírt adtak a színházi produkciókról, így az

nagyon kedvelte Couquit, ő maga viszont úgy látta, hogy színpadi alakításaiban „több a kecs és könnyűség, mint a tűz”, mimikája pedig állandó mosolygása ellenére „hidegen hagyja az embert” (Zilahy 1860).¹⁰ 1861 nyarán már arról szóltak a hírek, hogy a Nemzeti Színházban három bécsi balett-táncos fellépése várható.¹¹ A beharangozott vendégszereplés két év múlva valósult meg, de csak Claudina Couqui érkezett Pestre 1863. március 29-én. Tervezett fellépéseiről már hetekkel korábban beszámoltak a lapok.¹² A próbákat követően az alábbi darabokban állt színpadra:

1.táblázat: Claudine Couqui pesti fellépései 1863-ban

Balett címe	Előadás napja (1863)
<i>Szerelmes ördög</i>	április 8.
<i>Gizella</i>	április 10.
<i>Katalin, a rablóvezérnő</i>	április 13.
<i>Robert és Bertram</i>	április 15.
<i>Farsangi kalandok</i>	április 17., 20.

Az öt balett közül a *Farsangi kalandok* újdonságnak számított, Pesten még nem játszották, így a művész nő fellépéseit fokozott érdeklődés övezte (N. N. 1863a). Vendégjátékát némileg beárnyékolta, hogy több lap értesülése szerint a Nemzeti Színházban foganatosított új intézkedések miatt csak a drámabíráló bizottság tagjai kaptak szabadjegyet a *Gizellára*¹³. Emiatt nagy várakozás előzte meg azon beszámolókat, amelyeket Czuczor Gergely, Gyulai Pál, Tóth Lőrinc és Greguss Ágost fognak írni „a ballabilleről, pas deux-kről, pirouettekről, entrechats-okról, ballonadeokról és mind arról, amit a művész nő és környezete bemutatott” († 1863; N. N. 1863c; N. N. 1863h).

Couqui kisasszony a *Szerelmes ördög*ben mutatkozott be a pesti közönségnek. A balettet Pesten Campilli Frigyes állította színpadra 1851-ben.¹⁴ Látványban bővelkedett: „bengáli tűz, pokolégés, villámsütés, bűvös asztal, földalóli fellövés,

1850-es években megjelent *Délibáb*, a *Nemzeti Színházi Lap*, a *Kolozsvári Színházi Közlöny*, majd 1860-ban az Egressy Gábor által kiadott *Magyar Színházi Lap*. A tárgyalt időszak szempontjából jelentős a Szerdahelyi Kálmán (1829–1872) által kiadott, a Nemzeti Színház „hivatalos” lapjának tekintett *Színházi Látcső*, amely 1863 és 1864 március közepe között tudósított a fővárosi színházi világ történeteiről. Német nyelven ugyanezt a feladatot a Morländer Mór (Moritz Engländer) által 1863 és 1869 között naponta megjelent *Zwischenakt: Blätter für Theater, Musik, Kunst und Tagesereignisse* látta el (OSZK jelzete: FM3/2940).

¹⁰ Kiemelés az eredetiben.

¹¹ Először a Pesti Napló (1861. június 7., 3395. sz.) írta meg, majd átvette a többi orgánus is, pl. Hölgyfutár, 1862. március 5. 28. sz. 223.

¹² Tk. Hölgyfutár, 1863. március 24. 36. sz. 317.

¹³ A *Giselle* korabeli címe.

¹⁴ Joseph Mazilier (koreográfia) – Napoléon Henri Reber, François Benoist (zene) – Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges (librettó): *Le Diable amoureux*. Ösbemutató: Párizs, 1840. szeptember 23. A szöveggönyv alapjául Jaques Cazotte *A szerelmes ördög* (1772) című kisregénye szolgált. A librettóhoz ld.: <https://petipasociety.com/le-diable-amoureux-or-satanella/>.

poklokra leszállással, egymást éri benne” (L 1851). 1855-ben Aranyváry Emília főszereplésével játszották.¹⁵ A *Pesti Napló* a jeles produkciónak azért is tulajdonított nagy jelentőséget, mivel az egy újabb lépést jelentett a honi táncművészet felé (N. N. 1855):¹⁶

„A színház ismét igen telt volt, mi a nemesb ballet iránti fogékonyság és részvét jeléül fogadható el. E jelenségnek örülnünk lehet; mert nem régen még a közönség nagyobb része nálunk és máshol is inkább tömjénezett az érzés-izgató bachanti táncznak. Midőn tehát azt tapasztaljuk, hogy a műérzék érdeklél fordul a nemesb ballet felé, mely ez érzékre nem ingerlő mozdulatokkal, hanem azon költői alakzatokkal, az alak azon plastikai szépségeivel s a táncz azon elragadó hatalmával tud és akar hatni, mi a tánczot is a művészetek közé emelé, haladásnak kell ezt a műérzék fejlődésében tartanunk. Nevezetes jelenség ez, mondjuk, főképp miután a ballet a nemzeti tánczokban veszélyes ellenére talált. Ez ellen annyival veszélyesb, mennyivel könnyebb a legközépszerűbb művészeknek is a nemzeti tánczokban hatni, míg ballétben sikerrel csak jeles tánczosok léphetnek fel. És ez természetes. A nemzeti tánczok a közönség szenvedélyeihez közel állanak és általa könnyebben értett érzelmek, fogalmak nyilatkozatai: már a nemzeti tánczok zenéje, nem a táncz művészetének követője, hanem a táncz előteremtője, maga a táncz; míg ellenben a ballet hatásának feltételeit oly eszközökben leli fel, mik azokat, kik a tánczban képzelet-ingerlő mozdulatokat keresnek, meg nem ragadhatják. Ily eszközök: a szabályszerűség, a plastikai szép, szóval azon művészet, mely a nemesebb műérzékre a hideg márvány által is tud hatni.”

Claudina Couqui vendégszerepléséről a *Színházi Látcsőben* vélhetően Szerdahelyi Kálmán írt részletesebben. Kritikája – mint azt alább még látni fogjuk – egybevág Gyulai észrevételeivel: *„Általában nem akarunk a balletnek – e színházi fényűzésnek – nagy áldozattüzet gyujtani, de Couquit bámulnunk kell, mert ő bevégzett művésznő, ki nem csak lebeg, mint egy tündér, hanem játékaival minden kedélyállapotot és indulatot oly drámailag fejez ki, mint egy színésznő”* (N. N. 1863c).¹⁷ A *Szerelmes ördögben* egy démon szenvedélyességét kellett megjelenítenie, és ez sikerült is arcjátékában, *„heves és szép mozdulataiban, szilaj és kecses szökéseiben”* (N. N. 1863c). A recenzens külön kiemeli Couqui kézmozdulatait, mivel *„[a] kéz – szokták mondani – a színpadon legnagyobb teher”*, egy táncosnő esetében pedig fokozottan igaz ez. Couqui viszont ebből előnyt kovácsol, *„egész diadalokat csinál kezeivel”*: *„Mily szépen hordja azokat, s mily villámsebes és finom kecsű ábrákat rajzol velük a levegőben!”* (N. N. 1863c) A recenzens szerint az előadás csúcspontja a csábjelenetet volt, benne

¹⁵ A *Die Presse* ugyanakkor 1854-ben azt írta, hogy a *Der verliebte Teufel* már megöregedett, a balettmesterek fantáziája megbénult, a szüzsék unalmasak és értelmetlenek voltak, és az új táncok sem hatottak éppen újnak (N. N. 1854a).

¹⁶ Színlap: Pesti-Ofner Localblatt, 1855. november 28. 272. sz. [4.] A *Pesti-Ofner Localblatt* is örömmel tudatta, hogy a négy éve nem játszott művet ismét műsorra tűzték a Nemzeti Színházban. Campilli érdeme, hogy a megfogyatkozott és nem a legjobb nívójú balett-társulattal képes volt színvonalasan előadni az öt felvonásra bővített darabot (Cz 1855).

¹⁷ A tanulmány címe is ebből az írásból, Szerdahelyitől származik.

a könnyedén, bájosan előadott csárdással. Couqui nemcsak remekül, hanem nagy kifejezőerővel táncolt. *„Nála a kifejezés a fődolog. Ujja hegyétől a sarkáig minden oly őszhangzatos nála. Egy költői kép, mely elbájol igazsága és eszményiessége által. Ezért nem csupán a balettkedvelők, hanem a dráma barátai is örömmel nézik”* (N. N. 1863c).

A vendégszínház második előadása a *Gizella (Giselle)* című balett volt. Ez az „első teljes táncjáték” magyar földön, melyet a bécsi táncos-koreográfus Pasquale Borri (1820–1884) állított színpadra 1847. június 12-én a Nemzeti Színházban (Jaquemet 2022: 61), majd az 1850-es évek közepén Aranyváry is rendszeresen fellépett a darabban, hatalmas sikerrel.

A *Gizelláról* a *Színházi Látszó* azt írta, hogy Couqui előadásában megmutatkozott nagyfokú technikai felkészültsége, bravúros táncstudása, s mindez könnyedséggel és kecsességgel párosult. Színészi játéka szinte megkoronázta a mutatványait, melyben segítségére volt „finom metszésű és szellemteljes” arcjátéka, mindenfajta érzelmeket könnyedén tudott megjeleníteni. „Gizellája egész drámai életteljes kinyomattal bír” (N. N. 1863b). „A szegény, de kecses vincellérnőt igen szabatosan ábrázolá”, az első felvonás végén pedig a kétségbeesést, a tébolyt, illetve a halált szintén hitelesen alakította. Játékában esztétikum rejlik, alakítása megragadó, élethű volt (N. N. 1863b).

A *Pester Lloyd*ban Dux Adolf annak adott hangot, hogy az utóbbi időben a Nemzeti Színház egyhangú és unalmas repertoárja Couqui vendégszereplésével felpeszdülni látszott. A *Gizellában* nyújtott teljesítménye teljes mértékben beváltotta a hozzá fűzött reményeket. Joggal, hiszen mindene adott volt a művészi teljesítményhez: technikai tudása révén a legnehezebb és legmeglepőbb ugrásokat is bravúrosan és könnyedén mutatta be, melyek a közönségnek ritka élményt nyújtottak. Teljesítményéhez színészi alakítása, mimikája, kifejező arcjátéka is nagymértékben hozzájárult. Jól megmutatkozott ez az elkeseredettség, az örület, végül a halál megjelenítésében. A közönség nagyon hálás volt a vendégművésznő alakításáért, valamint Rotter Mari,¹⁸ illetve Campilli teljesítményét is méltányolták.

Dux ugyanakkor alapproblémákra is felhívta a figyelmet. Meglátása szerint a balett helye nem szilárdult meg a Nemzeti Színházban, gyakran csupán a repertoárban adódó lyukak betöltésére szolgált. Ez megmutatkozott a *Gizella* kiállításában is: nem működött megfelelően a színháztechnika, a második felvonásban a világítás megfosztotta az előadást mindennemű romantikától, a jótékony szürkület helyett nappali fények uralkodtak, a kísérteties félhomályra semmi nem emlékeztetett, a máskor oly szépen világító kékes holdnak itt nyoma sem volt (D. 1863).

¹⁸ Aranyváry Emília távozását követően Rotter Mari (gyakran Rotter Irmaként említve, 1841–1913) lett a Nemzeti Színház prímabalerinája, noha tehetségben nem vetekedhetett vele. Szerdahelyi Kálmán fényképalbumában is feltűnik: „...tagadhatatlanul halad az ügyességben, de (kénytelenek vagyunk bevallani) a gráciák elfelejtettek rámosolyogni, midőn született. Ő sebesen forog, lábujjhegyével oly gyorsan mozog, hogy annak szinte hangja van, mint a trillának, nagyokat szökik, ugrik sat. de előadásában nincs kecs, kerekdedség, és szabatosság. Többek közt kezeit szabálytalanul hordozza, s arcával mit sem fejez ki.» Ld. <https://kozvilagitas.blogspot.com/2016/06/szerdahelyi-kalman-fenykep-albuma-2015.html>.

A *Gizella* az 1850-es évek közepén sokat volt műsoron, minek következtében megcsappant iránta az érdeklődés, így 1857-ben Campilli színpadra állította a *Katalin, a rablóvezérnőt* puskadurrogással, verekedéssel, piaci komédiával.¹⁹ Claudina Couqui vendégjátéka kapcsán ez az előadás, valamint a *Robert és Bertram* kapta a legkevesebb figyelmet, alig írtak róla. A kritikusok érdektelensége a darabok népszínműhöz közel álló jellegével magyarázható. Ennek érzékeltetése végett az utóbbi darab egy évtizeddel korábbi bécsi recepcióját hívjuk segítségül.

A *Robert és Bertram*²⁰ cselekménye a párizsiak számára ismerős lehetett, mivel Robert Macaire²¹ történetét irodalmi adaptációkban is feldolgozták. Frédéric Lemaître²² alakítása által vált Robert alakja népszerűvé: lopások révén gazdagodott meg, majd biztosítási társaságot alapított lopások ellen. A bécsiek számára azonban nem voltak meg ezek a háttérinformációk, így a történet a balettben elbeszélve nem aratott osztatlan sikert (N. N. 1854b). Még sarkosabb megfogalmazás szerint egy rabló, egy csaló és egy tolvaj alakja érdekes és szórakoztató lehet a színpadon, de ez a két közönséges börtöntörtélet erre nem bizonyult méltónak. Párizsban sem voltak azok, a darab a vidám és népszínműjellegét a helyi színészek alakításának köszönhette (H. 1854).²³

A balett cselekményét áthatják a népies jegyek, így a szüzsé sokkal inkább alapját képezhetné egy hagyományos pantomimnak, mint egy balettnek, vélte több kritikus (N. N. 1854d; N. N. 1854e). A két főszereplő áll a középpontban, a balett értékét a két táncos alakítása jelenti, noha ezek divertissement-ként a pantomimhoz is közel állnak – írta más laptárs is (N. N. 1854d). Az első felvonás szórakoztató jeleneteiben megjelenik a két gazfickó, ahogy a rendőröket megtévesztendő egy pas de deux-t táncolnak, majd meglopják a kocsmárost, végül lóháton menekülnek.

¹⁹ Jules Perrot – Cesare Pugni: *Catarina, ou La Fille du Bandit*. Ösbemutató: London, 1846. Librettóhoz ld. <https://petipasociety.com/catarina-ou-la-fille-du-bandit/>. Pesten: *Katalin, a rablóvezérnő*. Regényes balett táncokkal és csoportozatokkal. 4 felv. Színpadra alkalmazta Campilli. Bécsi bemutató: *Katharina, die Tochter des Banditen*. 1847. április 29. Ld. *Der Humorist*, 1847. május 1. 104. sz. 414.

²⁰ Michel François Hogue – Hermann Schmidt: *Robert und Bertrand: pantomimisches Ballet in 2 Akten*. Ösbemutató: Berlin, 1841. január 22. Színpadra alkalmazta Paul Taglioni. Librettó: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00059411?page=6,7>. Pesti bemutatója 1858 márciusában volt, melyben Aranyváry is közreműködött. Színlap: *Pesth-Ofner Localblatt*, 1858. április 23. 92. sz. [4.]

²¹ Fiktív alak, egy gátlások nélküli csaló, a francia kultúrában a gonosz archetípust testesíti meg.

²² Frédéric Lemaître (1800–1876): francia színész, főleg bulvárdarabokban játszott karakterszerepeket.

²³ A cselekmény: Robert és Bertrand két börtönből szökött, rendőrök elől menekülő gazfickó. Először egy kocsmában jelennek meg, ahol a fogadós fia éppen az esküvőjére készül. Egy gyáros lánya a boldog ara, akinek az apja a hozományt készpénzben hozza. Noha rendőrök is jelennek vannak, Robert mindenféle mutatvánnyal eltereli a figyelmüket, majd kihasználva a násznép jókedvét, ellopja a hozományt, végül barátjával lóháton elmenekülnek. A második felvonásban Robert már egy lopás elleni biztosítótársaság élén áll, miközben sok jóhiszemű embert foszt ki részvényeik által. Közben a rendőrség felfedi Robert kilétét, aki éppen egy gazdag márkai lányát készül elvenni. Az eljegyzés napján ugyan megpróbálják elfogni, de Robert ismét gyorsabb, kereket old. Szökés közben barátjával meglovasítják két rekruta kabátját, majd megjelennek egy falusi ünnepen, ahol ismét lebuknak. Innen egy léghajóval menekülnek (N. N. 1854c).

Ezt követően a cselekmény veszít a vonzerejéből. Az első felvonás tele van akciókkal: betörés, üldözés, menekülés, míg a második felvonás háttérismeretek nélkül kissé érthetetlen. A harmadik rész a párizsi sugárúttal, a léghajóval menekülő rablókkal rendkívül színes és szórakoztató. A pantomimes rész jól állt a két szereplőnek, játékkuk élénk, szórakoztató volt, s ezt a nézők is honorálták (N. N. 1854d).

Az 1863. évi vendégszereplés zárása

Claudina Couqui 1863. évi vendégszereplése a *Farsangi kalandokkal* zárult. Borri az álarcosbál témáját az egyik legsikeresebb darabjában, *Un'avventura di carnevale* (Egy farsangi kaland) című ötfelvonásos balettjében is feldolgozta,²⁴ amelyet – a fellelhető szövegek alapján – Bécsben, Milánóban, Pármában, Reggióban, Rómában, Triesztben, Torinóban, Firenzében, Cremonában is bemutattak 1858 és 1864 között. A darabot *Farsangi kalandok* címmel Campilli Frigyes is színpadra állította 1863-ban a Nemzeti Színházban. A bécsi ősbemutató után a *Pester Lloyd* levelezője nyomban beszámolt az előadásról (O. R. 1858). Kritikájának több pontja visszacseng majd Gyulai bírálatában is.

A bécsi élmények alapján a recenzens úgy látta, hogy ez nem az a balett, amelyről jó társaságban beszélni ildomos. Híján van a gondolatiságnak és a cselekménynek, egyetlen célja a szórakoztatás, az érzékek izgatása. Noha a három felvonást összeköti egy laza szál, az csupán szemfényvesztés. A látvány azonban pazar: párizsi festők, grizettek a szereplők, mellettük vidéki nagynéni és nagybácsi, egy angol utazó, annak francia kísérője, valamint számtalan mellékszereplő jelenik meg a színen. Amikor találkoznak, nyomban táncra perdülnek, leggyakrabban kánkánt járnak; Adeline, a festő modellje is mozdulatlanság helyett inkább különböző mozgásformákat mutat be. Valcer, polka, kánkán divik mindenütt, a műteremben, a divatáruüzletben, az álarcosbálban. Természetesen utóbbiban a legnagyobb a vigalom, ahol az álnok lord álompor segítségével elrabolja az erényes Adelinét. A harmadik felvonásban egy ágyon fekszik, elrablója tiszteletteljes távolságból figyeli. Ez az egyetlen jelenet, amely Couqui kisasszonynak lehetősége nyílt arra, hogy mimikusként is bizonyítson, vélte a kritikus. Először a múlt éjszaka vidám képei peregnek le szemei előtt, a zenére önkéntelenül táncolni kezd, ráeszmél az idegen környezetre, felismeri a lordot, és lassan összerakja a történeteket. Hála barátainak, kétségbeesésre nem marad sok ideje, az egyik festő máris beugrik az ablakon és rátámad a lordra. Lövés dördül, a festő célt téveszt, mire az angol úr rászegezi a fegyverét, de lövés helyett inkább átöleli a derék fiatalembert. Megjelenik a vőlegény, féltékenysége szertefoszlik, megünneplik az egymásra találást, a vidéki nagybácsi pedig áldását adja. Ez az egyszerű szövésű cselekmény, amelynek csak az a bökkenője, vélte a referens, hogy két felvonáson át Adeline a legvadabb, a legféltelenebb a grizettek közül, majd hirtelen erélyes szűznek mutatkozik.

²⁴ Pasquale Borri – Matthias Strebinger: *Un'avventura di carnevale / Karneval's-Abenteuer in Paris* (ősbemutató: Bécs, 1858. október 16. Librettóhoz ld.: <https://www.digitale-sammlung.de/en/view/bsb10581466?page=5>)

Ez a dilemma igen szembeszökő a bíráló szerint. Majd megállapította: a balett-táncosnőknek kifejezetten jól áll, ha istennők és mitikus alakok helyett inkább grizetteket és szeretőket alakítanak (O. R. 1858). A balett-történetben fordulópontot jelent, hogy a szerző rablók és lovagok, mondák és mesék helyett, valamint az operákhoz való közeledés helyett a valós párizsi életből merített, és ezt vitte színpadra (Wallaschek 1909: 228).

Farsangi kalandok, a „cukrozott üresség” – avagy mi a Nemzeti Színház funkciója?

A tanulmány elején olvasható, Kakas Mártontól merített mottó így folytatódik:

„Mellettem egy alkalmatlan öreg ur ült, a ki az egész előadáson mindazon dohogott, hogy hát ez a czélja a nemzeti színháznak, hogy az egész estét lábfintorgatásokkal töltsék be? hogy hát mit gyarapodik ezzel a nemzeti irodalom, művészet és hazai nyelv? Hogy az ilyen üres látványságok mi szolgálatot tesznek a nép erkölcsi mívelődésére, jó érzelmeinek kifejtésére s izlésére? Pedig hogy ezek volnának egy olyan intézet czéljai, minő a pesti országos nemzeti színház és nem a közönség fásult érzékeinek felcsiklandozása s több efféle.” (Kakas 1856)

Erre az alapvető kérdést már Claudina Couqui pesti vendégszereplései előtt is igyekeztek a színikritikusok megválaszolni. A *Pesti Napló* ítéste a *Katalin, a rablóvezérnő* 1857. évi pesti bemutatóját követően a balett és a prózai darabok egy fedél alatt élése nyomán azt fejtegette, hogy a vasárnap mindig biztos színházi napnak számított, mivel a helyi lakosok a dolgozós hétköznapok után vasárnap bármit is adtak, színházba jártak, ezen a napon jelent meg a teátrumban a „leghálásabb, legkönnyebben lelkesedő közönség”. Ez a tendencia a színházvezetés felé is üzenetértékkel bírt: mivel a közönségnek mindegy, mi volt műsoron, célszerűnek bizonyult volna ezeken a napokon – ahogy erre már korábban is tettek javaslatot – jó drámákat adni. Ezen elképzelés mentén a *Katalin, a rablóvezérnő* című regényes balett előadása valamelyest formabontónak számított, mivel addig színművek voltak műsoron. Noha balettként megállta a helyét, üdvözítő lett volna a megszokott játékkrendhez visszatérni, azaz a Nemzeti Színháznak vasárnaponként minőségi színművekkel kellett volna szórakoztatnia a közönséget: „nem kívánjuk, hogy többé a vasárnapi közönségnek ballettet mutogasson az igazgatóság” (N. N. 1857c).

Néhány héttel korábban a *Budapesti Hirlap* ítéste is erre az álláspontra helyezkedett, érvelésében a *Családi Lapok* (N. N. 1857a) gondolatmenetére támaszkodott. Noha látványos volt a balett, „teljességgel nem illik a művészet csarnokába” (N. N. 1857b). Kár volt a díszletre és a jelmezekre költeni, mivel a pusztán szemet gyönyörködtető előadások nem érnek fel a prózai művekhez, egy dráma gondolatiságához, azaz az „ily látványosságra való szoktatás mindig kárára van a szavalati komoly előadásoknak” (N. N. 1857b). Majd megerősítette, hogy a dráma az, „melyet mi is a nemzeti színházunk főhivatásának tartunk” (N. N. 1857b).

Egy évvel később ismét felvetődött a probléma. A *Vasárnapi Ujság* is azt sérelmezte, hogy alig tűztek műsorra „eredeti drámai előadást”, illetve legutóbb egymás után két vasárnap a „szokás ellenére, ballettel traktálnak bennünket”, aminek kevés volt a haszna (N. N. 1858).²⁵

Claudina Couqui pesti fellépése nyomán *A Hon* is rezonált a problémára (X. 1863). Referense a Nemzeti Színház alapfeladatának a nemzeti nyelv, művészet, az erkölcs és közművelődés elősegítését tekintette. E célok elérésében nem zárták ki egymást a különböző művészeti ágak – dráma, zene, tánc –, noha ezek egymástól való elválasztása, önálló intézményesülése is felmerült már korábban. Érvelése szerint a „nemzeti” bizonyos kötelezettségekkel és elvárásokkal jár, a „noblesse oblige” jegyében tudomásul kell venni, hogy minden művészeti ág esetében vannak bizonyos határok, minőségi kritériumok, amelyek alá nem lehet menni. A prózai tagozat esetében a népszínmű meghonosítását üdvözölte, míg a bohózat proponálását kevésbé mondta szerencsésnek.

Ugyancsak minőségi esésként értékelte a népszínmű helyettesítését az operettel, pl. Rachel és Ristori idegenajkú társulatának fellépése művészeti szempontból elfogadható volt,²⁶ de Levasseur²⁷ vaudeville társulatának megjelenése nem. Fanny Elbler és Cerrito vendégszerepléseit a nemzeti színpadon ugyancsak tolerálhatónak nevezte, ellenben Pepita és társainak megjelenését nem üdvözölte.²⁸

Claudina Couqui kapcsán úgy látta, hogy annak táncművészenoha sokakat gyönyörködtetett, a műsorválasztás lehetett volna körültekintőbb: Gizella, Uriele²⁹ művészi megformálást követelt, de a *Farsangi kalandok*, mindjárt két előadás keretében, visszaesést jelentett. Az alapvető problémát a kánkánban látta, amely tisztességes hölgyeknek nem való, még akkor sem, ha azt „farsangi táncnak” nevezték, és „modest cancant fogunk járni, erényes taglejtésekkel, megmutatjuk, hogy lehet cancant szemérmesen is lejteni” (X. 1863). A bíráló szerint ugyancsak értelmetlen volt berakni a balettbe a csárdást, mivel nem oda való, ugyanis e tánc alaptulajdonságai merőben mások.³⁰

Couqui pesti vendégszereplése kapcsán e darabról írtak a legtöbb lapban. *A Színházi Látcsó* rámutatott arra, hogy a táncjátékot kihagyásokkal, rövidítve

²⁵ Évekkel később a *Fővárosi Lapok* már úgy látta, hogy a balett vált uralkodóvá: „Haladunk. Régen vasárnaponként népszínművek járták, most már eszményi balett” (N. N. 1864f).

²⁶ Hasonlóképp Gyulai 1908, 137–164, 167–216.

²⁷ August Levasseur a párizsi Académie Impériale de Musique táncosa, 1858-tól a Hamburgi Városi Színház balettmestere és szólótáncosa volt.

²⁸ „Egy berlini lap így jellemzé a világhírű táncosnők művészetét. Taglioni táncol, hogy felforralja a vérünk; Elsler [!], hogy tetszést arasson; Grahn Lucille, hogy bámulatra késztesen; Pepita, hogy ingereljen; Cerrito, hogy elkábítson; Couqui – mint akinek magasztalására iratott e párhuzam – táncol, hogy táncoljon, mert a tánc a szenvedélyétől át van ihletve, mert a tánc élete, eleme, mert ő egészen és csupa tánc.” (N. N. 1863i)

²⁹ A nő-ördög a *Szerelmes ördögben*.

³⁰ Más referens szerint is (Bulyovszky 1864b) a jelent a kánkán dominálja, „mely a régi ballethez képest olyan, mint egy tempevölgyi fürdő nymphához képest a pezsgőtől mámoros grisette valamelyik párisi tapis franc-ban”.

játszották. Couqui szebbnél szebb táncokat adott elő, többek között a csárdást a férfinek öltözött Rotter Marival „oly bájjal és délcegséggel járta, mintha alföldi lakodalmakban a tősgyökeres néptől tanulta volna”, a spanyol dallamokra előadott produkcióját pedig „a spanyol hév és szilajság” járta át, Couqui „valódi művészi bensőséggel bír” (N. N. 1863e). Mindezekhez kecses, könnyed mozdulatok, bájos kifejezés társult. Előadását gyors, könnyed forgások, bravúros lábtechnika jellemezte. Jelmezei is a táncokhoz igazodtak: a csárdásnál nemzeti színű szoknyát és pártát viselt, míg a spanyol táncban a fejdísz volt nemzeti színű. A recenzens a balettbemutató legjobb részének a díszkerti mulatságot nevezte a szalagtáncsal, a háttérben színes lugásokkal. A darab egy „zajos és népies” farsangi táncsal zárult (N. N. 1863e). Ugyancsak zajos volt az előadás fogadtatása: éljenzésben, hatalmas tapsban volt része, több táncát meg kellett ismételnie, és az első, előkelő urak által bérelt páholyokból „koszorúk és bokréták egész záporát szórták lábaihoz. E virágszórás három ízben is megújult” (N. N. 1863e).

Couqui érdemei közé lehetett sorolni, hogy a kánkán megjelenhetett a nemzeti színpadon, vélte egy másik laptárs (N. N. 1863f).³¹ Betudhatta ezt talán annak is, hogy a darab inkább volt „bál”, mint balett. Couqui további érdemei közé sorolta, hogy „büverőt adott a férczműnek is” (N. N. 1863f). Egyes táncai, főleg a csárdás, a spanyol tánc nagy tetszést arattak, „koszorúkkal, s egész virágesőkkel fogadtattak” (N. N. 1863f). Vendégjátéka után jelentős úrt hagyott maga után, a közönséget nehéz volt visszacsalogatni a színházba (N. N. 1863g).

Gyulai Pál

Gyulai Pál (Ajky–Császtvay 2018; Beke 2017; T. Szabó 2021) Claudina Couqui vendégszereplése okán két bírálatot jelentetett meg 1863 áprilisában a *Koszorúban*, majd ezeket felvette a *Dramaturgiai dolgozatokba* is. Meglátása szerint az olasz művésznő már első vendégjátéka alkalmával meghódította a nézőket, és „sokkal mélyebb hatást tett közönségünkre, mint a hogy rendesen a tánczosnők szoktak” (Gyulai 1863a). A Bécsből érkezett vendégbalerinában az foghatta meg, hogy noha híres, virtuóz táncstudással bíró balett-táncosnők már 10–15 évvel azelőtt is megfordultak pesti színpadokon, akár a Nemzeti Színházban is,³² drámai kifejezőmód tekintetében egyikük sem vetekedhetett Claudina Couqui színpadi jelenlétével: „nem hiszszük, hogy közülök bármelyik jobban értett volna nálánál ahhoz, hogyan kell eszméket, érzéseket, szóval egy egész drámai cselekvényt kifejezni táncz, mozdulat és arcjáték által” (Gyulai 1863a).

Gyulai bírálatában világossá tette, hogy a balettben is a „drámai felindulást” kereste, a táncosok színészi képességeit méltányolta. A műfajjal szemben támasztott elvárásai közé sorolta, hogy a táncon, a technikai tudáson, a „legnehezebb

³¹ A recenzens ezen állítása módosításra szorul. Ld. alább a *Farsangi kalandok* tárgyalásánál.

³² Ahogy arra korábban utaltunk, vendégbalerinák már az 1840-es évektől kezdve rendszeresen megfordultak Pesten és Budán, így Gyulai láthatott táncszínházi előadásokat, illetve tájékozódhatott a korabeli lapokból (pl. *Életképek*, *Honderű*, *Hölgyfutár*, *Pesti Divatlap*, *Divatcsarnok*).

tánczképletek” bemutatásán túl a színpadon megjelenő táncos produkciókban is a „drámai cselekvényt” tartotta szükségesnek, a balettől is ezt várta el. A dráma műneme és a balett között ebben annyi különbséget látott, hogy míg előbbi a szóra, a beszédre épít, addig utóbbi zenei kíséret segítségével, táncsal, arcjátékkal és pantomimmal juttatja kifejezésre az emberi érzéseket, érzelmeket, ezek révén válik érthetővé a jelenetekből összeállított cselekmény. Ez a négy tényező: a zene, a tánc, a mimika és a tagjáték segíti a balettszerzőt a narrációban, a könnyen megérthető történet elbeszélésében. A balett-táncosnő feladata, művészete pedig mozdulatok révén a lélekállapot, az eszme minél hitelesebb kifejezése, a báj, a kellem, a tánctechnika ezt kell, hogy szolgálja, vélte.

A balettben a drámai kifejezőmód primátusának első megtestesítőjét, tökéletes példáját (az első) Marie Taglioniban látta,³³ akit véleménye szerint Fanny Elßler soha nem volt képes felülmúlni. Ebbe a vonulatba illeszkedett Claudina Couqui is, aki „[m]ozgékony izmu arczával az érzések legfinomabb árnyalatait is kifejezi” (Gyulai 1863a). Mozdulatai, tánca összhangban volt a jelenetek által megkövetelt különböző lélekállapotokkal, kellő bájjal juttatta kifejezésre a szerepe által megkövetelt érzéseket, ezen csak a korszellem által diktált nehéz tánctechnikai elemek, „nyaktörő képletek”, a test megerőltetése torzított olykor, ami nem kismértékben vált a jó balett hátrányává (Gyulai 1863a). Azonban ez nála jóval kevesebbszer fordult elő, mint más balerináknál, folytatta érvelését.

Couqui kisasszony pesti vendégszereplése alkalmával több balettben is fellépett, így a hazai közönség már a korábbi években is adott *Gizellában*, valamint a *Szerelmes ördögben* is láhatta. Gyulai Couqui érdemének tudta be, hogy eddig „senki se tudott adni e műveknek annyi plastikai érthetőséget, a megszólalásig hű kifejezést”, mint ő (Gyulai 1863a). A *Gizellában* természetes volt az elmúlása, „[m]i szépen halt meg, híven a természethez, de a szép formák határai közt, semminemű materialistikus eszközt nem használva”, majd villivé változva, a sírba szállva „mily jellemző bájjal fejezte ki a szerelmet, mely a sírban sem hamvadhat el” (Gyulai 1863a). A *Szerelmes ördögben* még tudta fokozni a teljesítményét, képes volt élénken éreztetni a nézőkkel a cselekmény változása szerint folyamatosan alakuló démoni karaktert. A démoni árnyalatok több színét mutatta meg: „A pajkosság és ellágyulás, a féltékenység és a boszu, a csáb és harag számos árnyalatban elevenedtek meg arctán, tánczán, mozdulataiban” (Gyulai 1863a). A darab végi átváltozásban, mikor is démonból angyallá lett, olyan alakítást nyújtott, amely a legjelesebb színésznők szerepformálásával vetekedett, fejtetti ki Gyulai.

A bírálat a színpadi produkciókon túlmutatott, és reális helyzetértékeléssel zárult. Gyulai világossá tette, hogy kedvező hangú bírálatával „nem izgatni” akart a balett mellett. Úgy vélte, egyrészt mérlegelés tárgyát képezte, mi egy nemzeti színház elsődleges feladata, s ehhez játéktípusok illeszt-

³³ Marie Taglioni (1804–1884) svéd és olasz gyökerekkel bíró balett-táncosnő, megkerülhetetlen alakja az európai tánc történetnek. Unokahúga, Marie Taglioni (1833–1891) ugyancsak elismert balerina volt, aki később Joseph Windisch-Grätz herceg felesége lett.

hetők, másrészt a táncos műfajhoz jelentős anyagi források szükségeltettek, amelyek nem álltak a színház rendelkezésére. Ugyanakkor kivételes tehetségű táncművészek érkezésekor értékelni kellett színre lépésük pozitív hozadékát: „a nemzeti színház fő céljának nincs köze a ballettel, pénzünk sincs elég, hogy megbirhassuk, de mindig jól esik méltányolnunk a kitűnő művésznőket, kivált oly oldalról, melyet nálunk nem vesznek eléggé figyelembe” (Gyulai 1863a).

Claudina Couqui vendégszereplésének zárásaként a *Farsangi kalandokban* lépett fel.³⁴ Gyulai második bírálatában ezt az előadást vette górcső alá. Határozottan verdiktje szerint a színre vitt mű nem a balett műfajába tartozik. Leginkább a cselekményt hiányolta belőle, ezáltal „semmi értelme az egésznek” (Gyulai 1863b). Az ítézés figyelmét nem kerülte el, hogy a darabon jelentős változtatásokat hajtottak végre, minek következtében „[l]ett belőle aztán egy izléstelen egyveleg, melyet balletnek nevezni nem volna szabad egy nemzeti színház színlapján. Nem az a baj, hogy rossz ballet, hanem hogy nem ballet” (Gyulai 1863b). A primabalerinát is megróttá, mivel „ily semmiségben lép fel, midőn oly jól tudja kifejezni a ballet drámai oldalát” (Gyulai 1863b). A *Farsangi kalandokban* azonban erre nem nyílt lehetősége; ugyan szépen táncolt, de híján volt a drámai kifejezőerőnek. „Mit is fejezett volna ki, hiszen nem volt mit” – jegyezte meg Gyulai (1863b). A megoldást az jelenthette volna, „ha ez ugynevezett ballet helyett egy ízléssel szerkesztett egyvelegben lép fel” (Gyulai 1863b). Ebben is helyet kaphatott volna a karneváli jelenet, amely meglátása szerint az egész műben a legjobb rész volt, és a magyar tánc is a helyére került volna. A siker mindezek ellenére nem maradt el, de a *Szerelmes ördögben*, valamint a *Gizellában* jobban megérdemelte volna, szólta a verdikt.

Gyulai Pálnak a színpadi táncról alkotott véleménye és dramaturgiai nézetei teljes mértékben fedik egymást (Kovács 1963). A szépirodalmi és divatlapok, valamint a politikai napilapok is már a neoabszolutizmus éveiben élénk figyelemmel kísérték a színjátszás és a dráma ügyét. Rendszeresen írtak a pesti játszóhelyek, legfőképp a Nemzeti Színház előadásairól, nem ritkán beleszóltak a műsorpolitikájába. Gyulai életművében is kiemelt helyet foglalnak el a drámabírálatok; már az 1850-es években is rendszeresen jelentette meg kritikáit, majd a következő évtizedben figyelmét még inkább a színház felé fordította. A magyar színjátszás irányában mutatott érdeklődést annak helyzete és feladata indokolhatta, ugyanis a színpad meghatározó szellemi erőteret képviselt már a reformkorban, nagy hatással volt a nemzeti mozgalmakra, az önálló nemzeti kultúra ügyére, a dráma társadalmi és nemzeti szerepének alakulására. A dráma és a színművészet azért is válhatott közüggé, nemzeti üggyé, mivel az elnyomás éveiben a Nemzeti Színház volt az egyik olyan kulturális közintézmény, amely az neoabszolutizmus éveiben is folytathatta tevékenységét, így a magyar nyelv és kultúra fellelővőjének számított. Feladata a nemzeti öntudat erősítésében állt, és ez az elvárás fogalmazódott meg minden művészeti ág irányában (Kovács 1963: 226–227).

³⁴ Gyulai szerint vendégszereplése során háromszor, valójában kétszer. Ld. lejjebb.

Gyulai bírálatának központi eleme a „cselekvény”. Értelmezése szerint a cselekmény alapvető eleme a drámának, mert leginkább „benne valósul meg és általa tükröződik a hős jelleme” (Kovács 1963: 245). A szereplők fejlődésének lelki indíttatása szintén kiemelt figyelmet kap nála. Alapkövetelményként fogalmazta meg, hogy a jellemábrázolásnak nem a színpalak mögött, hanem a néző szeme láttára, a cselekményben kell végbemennie. „A jellem és a cselekvés belső, lényegi kapcsolatát sürgette”, nem tudott azonosulni a romantika meglepetésszerű történéseivel, a váratlan fordulatokkal, elutasította „a cselekmény váratlan fordulatainak halmozását, az olcsó izgalomkeltést, azaz a romantikus hatásformákat” (Kovács 1963: 247–248). A mese- és tündérvilágot nem tartotta megfelelő drámai alapnak, noha nem vitatta, hogy költői fantázia, líraiság megjelenhet ilyen művekben is (pl. *Csongor és Tünde*) (Kovács 1963: 251).

Bírálati szempontjai szerint a cselekménnyel szorosan összefügg a színházi előadás időtartama, azaz adott, hogy néhány órán belül kell bemutatni sorsokat, egy teljes emberi életet, bonyodalmat teremteni, majd azokat megoldani. Mindez a drámairótól a néző figyelmének fenntartása érdekében gyors, lendületes cselekményszöveget követel. A regénnyel ellentétben epizódyszerű jelenetekre, több szálu cselekményvezetésre, az események lassú ábrázolására nincs mód. Az expozíció, majd az ebből adódó bonyodalom szoros egységet képez, előbbinek szinte a mű egészét exponálnia kell. A jellemrajz lehetőségei ennek fényében korlátozottak, a részletes és bonyolult ábrázolásra nem nyílik mód. A szereplők természetesen könnyen találhatják magukat szövevényes helyzetekben, de ez mindig a helyzetekből adódó bonyodalom hozadéka, nem a jellem összetettségéből adódik (Kovács 1963: 252–253).

Angyal Dávid is arra mutatott rá, hogy Gyulainál a valódi dráma nem nélkülözhetette a cselekmény és a jellemrajz összhangját. A *Gizellában* is megjelenő színpadi halál kapcsán szintén határozott álláspontra helyezkedett (Angyal 1911: 378). Véleménye szerint ez nem egyszerű színpadi helyzet, viszont „nagy hiba, ha a színpadon úgy akarunk meghalni, mint ahogy az életben szoktak az emberek. A halált soha sem szabad a színésznek a reális oldalról felfogni s oly hűségre törekedni, mely az orvosok tetszését megnyerte” (Angyal 1911: 380).

2. táblázat: Claudina Couqui második pesti vendéjátéka 1863-ban és 1864-ben

1863	1864
<i>Szerelmes ördög</i>	✓ április 7., 12.
<i>Gizella</i>	–
<i>Katalin, a rablóvezérnő</i>	–
<i>Robert és Bertram</i>	–
<i>Farsangi kalandok</i> (víg balett)	✓ április 2., 6. ³⁵
	<i>Esmeralda</i> (regényes balett): április 10., 13. ³⁶

³⁵ Az április 3-ra tervezett fellépés enyhébb rosszullet miatt elmaradt. Ld. (N. N. 1864b).

³⁶ Fővárosi Lapok április 12-én (N. N. 1864f) másnapra a *Farsangi kalandokat* adta meg Couqui utolsó vendéjátékaként, ugyanakkor az április 13-i lapszám már az *Esmeraldát* hirdette búcsúelőadasként.

Claudina Couqui 1864 áprilisában visszatért Pestre. Az előző évhez képest csak három balettben lépett fel: a *Farsangi kalandok*ban, a *Szerelmes ördög*ben, illetve újdonságként az *Esmeraldá*ban. „Ha jól emlékszünk, a t. művésznő, tavalyi ittlétekor, még bizonyos szigorú és komoly kritikust is elragadott lábművészetével”, írta a *Koszorú* Gyulaira utalva (N. N. 1864a). Következő évi műsorválasztását azonban a *Fővárosi Lapok* elsősorban a *Farsangi kalandok* miatt nem tartotta helyénvalónak (N. N. 1864b). Noha egy évvel korábban ebben a darabban aratta a legnagyobb sikert, a recenziens szerint úgy tűnik, hogy a művésznő „szívesen elhajlik egy kissé a múzsától”, s a közönség kegyeiért újabb pesti vendégszereplését e darabban kezdte meg. Választását nem kismértékben kísérte értetlenkedés, mivel a mű „jóval kevesebb, mint egy ros[s]z ballet, miután nem is ballet”, sokkal inkább egy táncgyveleg, mely jelentős rövidítésen esett át, valójában fércmunka, mely mindennemű drámai cselekményt nélkülöz (N. N. 1864b). Ez viszont a műbíráló számára nem volt elfogadható, mivel egy táncjáték esetében ez alapvető elvárásaként fogalmazódott meg.

A híradások alapján ezeknek a kívánalmaknak a másik két balett, a *Gizella*, valamint a *Szerelmes ördög* sokkal inkább eleget tett. Előbbiben „oly meghatólag tud meghalni”, utóbbiban pedig „egy enyelgő démon” hangulatváltozásait képes művészileg mélyen, hatásosan megragadni (N. N. 1864b). Ezekhez mérten a quodlibetben csak figyelemreméltó tánc tudását volt módja megmutatni. Couqui kisasszonyban azonban ennél több rejtett a *Fővárosi Lapok* színi kritikusa szerint: képes volt az árnyalt jellemábrázolásra, a plasztikus történetmesélésre, színészi játéka révén a drámai elemek megjelenítésére. Mindezen képességeit a *Farsangi kalandok*ban nem tudta kamatoztatni, mivel a táncfolyam révén csupán könnyed mozgása, bájos taglejtése, testének hajlékonysága tárult a nézők elé. Ezáltal lényegében csak a gyönyörködtetés állt az előadás középpontjában, míg egy cselekményben bővelkedő táncjátékban ezek az eszközök mind egy magasabb célt, a művészi ábrázolást kellett, hogy szolgálják. A recenziens úgy vélte, mintha ezekkel a kívánalmakkal a közönség is kezdene valamelyest azonosulni, legalábbis a tavalyihoz képest kissé visszafogottabb tapsból erre a következtetésre jutott (N. N. 1864b).

A műbíráló rámutatott kora balettjének tendenciáira, azaz arra, hogy e műfaj is egyre inkább kezdett veszíteni a poézisból, a tündérek, pillangók, villik, démonok helyébe egyre inkább polgári alakok léptek. Ugyanakkor leszögezte, hogy a táncjáték bármilyen irányba is fejlődjék, a cselekményről, a kerek egész történetstruktúráról nem mondhat le a pusztán látvány javára. Egy ilyen kaliberű művésznő, mint Couqui esetében pedig színházvezetési hibának nevezte, hogy kvalitásait nem aknázták ki jobban egy szerencsésebb műsorválasztással. Meglátása szerint ehhez a pesti balettrepertoár alapvetően szűkösnek bizonyult, valamint díszletekben és gépekben sem bővelkedtek színházaink. Mindezek mellett a vendégművészek szerepeltetése nem kis anyagi áldozattal járt (N. N. 1864b).

A kritika szerint, noha a *Farsangi kalandok* egésze szegényes darab volt, egy része, a seguidilla mégis valódi csúcspontot jelentett. Ehhez kellett Couqui vonzó

megjelenése, jelmezét fekete fátyol és meggyzínű, fekete csipkével díszített ruha alkotta, valamint kacér testtartása, „arca csupa vágy, ábránd és édelgés”. A táncjáték zenéje is „oly hívogató és szerelemteljes, hogy szinte sajnáljuk e péle-méle táncjáték cirkusi zenéjébe” (N. N. 1864b). Kecses lépések, castagnetta csattogása, dobpergés vezette fel az érzéki, gyors és szenvedélyes mozdulatokból álló táncot. Tavaly ezt meg is kellett ismételni, egy évvel később viszont ez elmaradt. A recenzens megemlíti a táncosnő betegségét, ami talán hátráltatta az előadásában, de ettől ő „költői jelenség lesz még sokáig” (N. N. 1864b). További tánciaiban szép alakzatok, játszói könnyedség, báj mutatkozott meg. „Ily tánc a női test költészete. Szeresd meg ezt, s a kánkán szilaj és nyers érzékiségétől el fogsz fordulni” (N. N. 1864b). A recenzens nem tartotta magát balettrajongónak, nem is gondolta, hogy e műfaj feltétlenül a nemzeti színpadra kívánczolt volna, de amennyiben a balett önálló létjogosultságra tartott igényt, úgy Couqui kisasszony művészete szolgálhatott iránymutatásként. Azonban hozzá illő(bb) táncjátékban kellett volna őt szerepeltetni.

A *Fővárosi Lapok* ítése a továbbiakban úgy látta, hogy Couqui a *Farsangi kalandok*ban ugyan „újra elbájolta” a közönséget, ennek ellenére ez a darab nem volt méltó művészetéhez, tehetségéhez (N. N. 1864c). Pesten azonban továbbra is fennállt az az alapvető probléma, hogy a Nemzeti Színház balettrepertoárját emberemlékezet óta két eszményi balett, a *Gizella* és a *Szerelmes ördög* határozta meg. A színház vezetése „ha a táncjátéknak is önálló tért ad, gondoskodhatnék egy pár újabb balletről”, legalább vendégtáncok alkalmával (N. N. 1864c). A másik problémát az elnyűtt jelmezek és az elkopott díszletek jelentették, mivel a kedvezőtlen látvány nem vonzotta be a közönséget, még neves vendégművészek esetében sem. Couqui fellépésekor „is voltak üres zártszéksorok és páholyok” (N. N. 1864c).

A *Családi Kör* referense szerint noha Couqui kitűnő táncosnő hírében állt, „nem igen válogatós diadali eszközeiben”, különben nem a *Farsangi kalandok*ban lépett volna fel először második pesti vendégszereplésén, mivel ebben a táncműben „mindent láthatni inkább, mint a tánc költészetét” (–i –r. 1864). Legkevésbé a Debardeur-táncot tartotta alkalmasnak arra, hogy a nemzeti színpadon bemutassák. „Hagyjuk a budai színháznak a »Dunanán«-féle babérokat.” (–i –r. 1864).

Bulyovszky Gyula (1864a) szerint a *Farsangi kalandok* „cukrozott üresség”. Couqui előadásmódja nem nyugozta le, „vagy nem elég erővel, vagy nem elég kedvvel táncolt” (Bulyovszky 1864a). Utóbbiban kételkedett, mivel egy estére négyszáz forint fellépti díjat kapott. Couqui már túl volt „az ifjúság első báján”, vélte, helyette „bizonyos arányosság s befejezettség van úgy plastikájában, mint táncában” (Bulyovszky 1864a).

A *Pesti Napló* recenzense is hosszan tárgyalta az *Esmeralda* kiállítását, a kopott jelmezek és díszletek okát kutatta. Úgy látta, hogy tavaly sem voltak ezek a díszítmények jobb állapotban, mégis telt házat vonzottak az előadások, így ezzel nem lehetett magyarázni az idei év kevesebb nézőszámát. Azóta pedig a színház alkalmazott egy díszletfestőt azzal a feladattal, hogy újakat tervezzen, a régieket újítsa fel, illetve a

balett is több ízben kapott új jelmezeket. „Soha ne keressük a baj okát másutt, mint ahol valóban van”, hangzott az intellem (N. N. 1864i).³⁷ Tavalý ugyan még silányabbak voltak a díszítmények, viszont Couqui kisasszony első ízben vendégszerepelt Pesten, amit felfokozott várakozás előzött meg. Idei vendégjátéka azonban egybeesett egy német színésznő pesti tartózkodásával,³⁸ aki a kánkánt járta, „mégpedig oly természetes szemérmertlenséggel, milyennel Couqui valódi művészete nem képes versenyezni” (N. N. 1864i).³⁹ A kánkán megjelenése több kritikus szerint is pozitív visszhangot váltott ki, üdvözölték, hogy Párizs után végre nálunk is megjelent. A recenzens szerint ez egyet jelentett az ízlésrombolással, a nagyközönség hamarosan még kevesebbel is be fogja érni.

Ebben a bírálatban is felvetődött az alapvető kérdés, azaz mennyiben volt helye a balettnak az ország első színházában. A határozott verdikt szerint a nemzeti színpadon a balettnak nem önálló létjogosultsága, csupán az opera és a dráma részeként volt értelmezhető. Önálló balett bemutatására csak kivételes esetben kerülhetett sor, „s csak akkor, ha különösen a drámának nincs hátrányára” (N. N. 1864i). A színjátéktípusok közül a balett felelt meg legkevésbé a Nemzeti Színház céljainak. Alapvető elvárás volt vele szemben, hogy a dráma primátusa mellett csak a legszükségesebb anyagi ráfordítást és a legkevesebb időt (játsszói napokat) kapja meg. A jelenlegi igazgató teljes mértékben eleget tett ezen kívánalmaknak, így dicsértet érdemelt: először azokat a díszleteket, jelmezeket javíttatta ki, melyek valamely dráma színre viteléhez szükségeltettek, és ugyanezen elgondolások mentén készítettett újabbakat is (N. N. 1864i).

Claudina Couqui vendégjátéka kapcsán a *Pesti Napló*, lényegében a Nemzeti Színház hivatalos bírálója és a *Fővárosi Lapok* polémiába keveredtek. Utóbbi ítése szerint Couqui sikere az ütött-kopott, ronda díszletek miatt volt kevésbé zajos, mint tavalý, míg utóbbi szerint a színház festője a Shakespeare-ünnepre készült, így teljesen érthető volt, ha nem a vendégművésznő előadásának díszleteivel foglalatalkodott. Álláspontja határozott volt: „A Shakespeare-ünnep mindenek előtt való, míg a balettnak – nézetünk szerint sem kellene tért adni a nemzeti színpadon” (N. N. 1864j).

³⁷ A Fővárosi Lapok szerint is veszített az újdonság varázsa a fényéből: noha Couqui „elragadó bájjal táncolt”, valamint színészi alakítása is kiváló volt, „de most még sem költ oly nagy zajt, mint tavalý. Úgy látszik, a legtöbb ember azt tartja: ha vendég, ne csak jó, hanem újdonság legyen” (N. N. 1864f).

³⁸ Josephine Gallmeyer (olykor Gallmayer, 1838, Lipcse – 1884, Bécs) színészi pályafutásának első állomásai tk. Brünn, Brassó, Temesvár, Pest, majd 1862-ben szerződtette a Theater an der Wien.

³⁹ A helyzetre, Gallmayer szereplésére, kánkánjára a *Fővárosi Lapok* is utalt: „Sokaktól halljuk, hogy nem annyira szép, mint botrányos. Ez a »Dunanan apó«-beli szilajságok non plus ultrája, melyet szemérmes nő nem nézhet pirulás nélkül. Hallottunk kifakadásokat is. »A hatóság – mondák, – a budai kánkántáncosokat is meginté, s jól tette, ezt is megkellene inteni, még pedig jó erősen. [...] s nem lehet a két pesti színház közti különbséget jobban kifejezni, mint azzal, ha elmondjuk, hogy míg amott Gallmayer k. a. piritja el a nőket, s kacagtatja a férfiakat; ugyanazon időben itt Couqui k. a. bájol el mindnyájunkat eszményi szép táncával” (N. N. 1864e).

Meglátása szerint még oly híres táncművész vendégszereplését is úgy kell igazítani, hogy az időben ne hátráltassa egy dráma színre vitelét, és többek között a díszletfestő érjen rá. A megfelelő kiállítást a balett is megkövetelte, mivel elsősorban a szemet gyönyörködtette, és ez nem nélkülözhetette a harmóniát. Ha már színre állítják, úgy a fellépőknek és a nézőknek biztosítani kellett a megfelelő látványt a színpadi összhatás és az előadás teljessége érdekében. Egy nagy színház alapvető feladatai közé tartozott, hogy hozza rendbe, illetve tartsa renden díszlet- és jelmeztárát. Ugyanakkor ha idő hiányában elmaradt egy balett megfelelő kiállítása, „akkor ne hívjanak meg vendégtáncosnót” (N. N. 1864j).

A kép lap közti csatározás tovább folytatódott a balett jelmezei és díszletei miatt. A *Pesti Napló* megismételte az érveit, valamint álláspontját a műfaji hierarchiát illetően. Utóbbi terén konszenzus volt a laptársak között: a balettnak csak a drámának alárendelt pozícióban volt létjogosultsága, önálló teret nem nyerhetett (N. N. 1864k).

A vitában a *Pesti Napló* kitért a *Fővárosi Lapok* egy mondatára, mely szerint az az előbbit tartotta a Nemzeti Színház hivatalos bírálójának, illetve sok belső dologról volt tudomása. Ezeket a megállapításokat a *Pesti Napló* visszautasította. Egyben utalt arra, hogy a Nemzetinek volt egy hivatalos orgánuma, a *Színházi Látcső*, melynek Vadnai Károly, a *Fővárosi Lapok* főmunkatársa is tagja volt. A *Pesti Napló* deklarálta függetlenségét, jóhiszeműségét, a dráma iránti elkötelezettségét, írásaiban csak saját újságírói programjukhoz, szakmai hitvallásukhoz tartották magukat, és nem hivatalos bírálóként írtak a színházi előadásokról. Ebbe belefért az is, hogy amennyiben a Nemzeti igazgatóságát megítélésük szerint igaztalan és méltatlan támadások érték, úgy védelmére keltek (N. N. 1864k).

A vita csak nem jutott nyugvópontra. A *Fővárosi Lapok* írásában röviden visszatért a darabok kiállításának problémájára. A Couqui vendégszereplése kapcsán tapasztalt helyzet ezért állhatott elő, mert a rendelkezésre álló anyagi források jelentős részét jelmezekre fordították a színpadtechnika korszerűsítése helyett. A recenzens szerint az lett volna az üdvözítő, ha az új jelmezek apránként készültek volna el, míg a rendelkezésre álló nagyobb összeget a színpad átalakítására kellett volna fordítani (N. N. 1864l).

A színikritikusok személye miatt is válaszolt: a *Pesti Napló* szerint a hivatalos lap a *Színházi Látcső* volt, s Vadnai is publikált benne. A kiadvány azonban tisztavirágéletűnek bizonyult. A *Fővárosi Lapok* azzal vágott vissza, hogy a *Pesti Napló* heti szemléje, noha név nélkül jelent meg, köztudott, hogy azt Szigligeti írta (N. N. 1864k).

Couqui újabb vendégszereplése kapcsán a *Pester Lloyd* is kifejtette álláspontját (2. 1864). Meglátása szerint Couqui jelenléte felpozícionálta a pesti színházi életet, ehhez nem fért kétség. A balerinának bőven akadt vetélytársa, nem ő a legjobb táncosnő. Művészetének technikai értelemben megvoltak a maga határai: nem övé volt a

leggyorsabb piruett, ugrásait sem olyan biztonsággal abszolválta, mint Legrain⁴⁰. Azonban mindenképpen ki kellett emelni a táncában rejlő jótékony harmóniát, veleszületett ritmusérzékét, amely akár néhány énekesnőnek is a javára válhatott volna. A Velencei karnevál és a seguidilla előadását külön is méltatta.⁴¹ Couqui mimikáját mások is dicsérték, de a recenzens szerint nem tudta levetkőzni az olasz hagyományt, és arcjátéka inkább a zene ritmusát, s nem a szív dobbanását követte.

A *Farsangi kalandok* jelentős állomásnak bizonyult színháztörténetünkben, mivel a kánkán ebben lépte át a Monarchia határait. A *debardeur* a modern karnevált jelképezte. A félelmetes Domino, a vidám Harlekin, az együgyű Pierot mellette idejétmúlt, túlhaladott alakoknak tüntek. A balettelőadás kapcsán felrótta, hogy a darabot jelentős húzásokkal adták, és ennek a cselekmény látta kárát. A jelen balettjében azonban már ebből a szempontból nehéz volt kárt tenni, mivel már nem a műfaji formáknak megfelelő témákból merített, cselekménye nem szervesen építkezett, nem egy dramaturgiai ötlet szerves kibontását nyújtotta, hanem minden, táncok sorába illeszthető szüzsének helye volt, ahogy többek között a *Farsangi kalandok*ban is (ahol példának okáért egy párizsi ruhaüzletben csárdást táncoltak). Ebben az esetben hogy lehetett volna cselekményről beszélni? – tette fel a kérdést a recenzens (2. 1864).

A *Fővárosi Lapok* kritikusa szerint a *Szerelmes ördög* a *Farsangi kalandok*hoz képest jóval szerencsésebb választásnak bizonyult, mivel ennek a balettnak „már van alapeszméje”, cselekménye, s lehetőséget biztosított a szereplőknek ahhoz, hogy a táncon túl „ne csak ugráljanak, hanem alkossanak, fejezzenek is ki valamit” (N. N. 1864d). Úgy vélte, ebben a darabban „a vendégművésznő sokkal jobban elemében volt”, mint a korábbi balettnél (N. N. 1864d). Táncstudása mellett kifejező színészi játékaival is hatott, lehetősége adódott megmutatni, hogy a báj, a csábítás mellett „a szenvedélyek sötétebb színárnyaival” is rendelkezett. Skót tánc, néhány csárdáslépés is színesítette az előadást. A rendezés ellenben hagyott kívánnivalót, a technikai problémákon túl leginkább a szereplők színpadon mögötti viselkedése, járkálása, amit a közönség is láthatott. Nézők szép számmal voltak, noha Gallmayer is ekkor vendégsszerepelt Pesten (N. N. 1864d).

Claudina Couqui vendégszereplését az *Esmeraldával* zárta, melynek kapcsán hosszas, értő bírálat jelent meg a *Fővárosi Lapok*ban. A vendégművésznő alakításáról a recenzens elismeréssel írt, nem utolsósorban azért, mert „könnyű, finom” tánca mellett kitűnő színészi képességeit is maradéktalanul meg tudta mutatni (N. N. 1864h). A táncmű alapjául Victor Hugo *A Notre Dame-i toronyőr* című regénye szolgált, melyben a szereplők, a jelenetek, az egész történet „groteszkek, festőiek, s inkább alkalmasak ily némajátéki képletekre, mint a dráma szigorú rájárába” (N. N. 1864h).

⁴⁰ Victorine Legrain (1833–1916) 1857 áprilisában vendégszerepelt Pesten, kétszer lépett fel a *Szerelmes ördög*ben.

⁴¹ A színlap szerint nem Velencei karnevál, hanem „A velencei nők”, melyet Couqui Rotter Irmával, míg a seguidillát Campillivel és a táncokkal adott elő.

Couqui táncművészetét a „testmozgás költészetének” nevezte: „mint a rege nayadjai, labujj hegyével érinti a földet, s oly könnyüden lebeg, mintha maga a levegő emelné” (N. N. 1864h).⁴² Könnyed, kecses mozgásához, gyönyörű kéztartásához nagyszerű színészi játék, drámai elemek és „szellem” társult. A recenzens Couqui némajátékát szinte a táncprodukciók elé helyezte. „Az ő néma arca beszél, és úgy látszik, érti, érzi az indulatok és kedélyállapotok minden kis fokozatát és árnyalásait” (N. N. 1864h).

Mindezt egy részletekben menő példával szemléltette. A bájos Esmeraldát egy vad szenvedélyektől fűtött férfi, Frollo üldözi. Négy alkalommal találkoznak, s négyszer borzad el tőle, s mindezt fokozatosan építi fel. Először csupán egy ártatlan lány ijedtségét mutatja, másodsor – álmából felriadva – a rettegés keríti hatalmába és elfut, míg harmadszor, kedvese elvesztése miatt a kétségbeesés uralkodik el rajta. A negyedik találkozás, a végső jelenet a legdrámaibb: midőn a vesztőhelyre viszik a lányt, Frollo feláldozná az életét Esmeralda szerelméért, de csak megvetést kap. Ebben a végkifejletben Couqui nem is táncolt, csak játszott, színészi képességei itt mutatkoztak meg a legerőteljesebben. Jelmeze sem balettszerű volt, apró szoknyácska helyett „hosszú, földig érő lepelszerű” ruhát viselt, haja a vállaira omlott:

„Tántorogva megy a vérpad felé, s minden lépése megható. Nincs, ki ne értené helyzetének szomorúságát. Mindamellet e jelenés mégsem rideg. A vallásosság és szerelmi visszaemlékezések sugarai törnek át e nehéz borulaton. Imádkozik, s amint térdel és kezeit az éghez emeli, oly képet nyújt, mintha egy szenvedő madonnát látnánk. Arcát fölemelt karjai övezik, a legszebb keret ily kifejező képhez. Majd felegyensül, lábujj hegyére emelkedik, s a néző feledi a vérpadot, s arra gondol, hogy az éghez közeledik. Valami vigaszt ad, amint meggyőz, hogy ha meghal is, de tisztán és nemesen. De jön a kétségbeesés nehéz perce, s megtörve omlik térdeire, elrejtve arcát. Ekkor súgja Frollo, hogy megmenti a vérpadtól, ha szeretni fogja őt. A megtört leány e pillanatban fölegyensül, mintha a megvetés érzete egész erejét visszaadta volna. Hogyan néz e gyűlölt és nemtelen férfira! Az a szem ez, mely Minerva pajzsán volt, hogy kővé változtassa az embereket. Minden tekintete egy villám, s homlokán teljes fönség. Ép ily teljes kifejezéssel bírnak szerelmi visszaemlékezései is, midőn Phebo-tól kapott vörös övkendő csókolja. Egész derület folyja el szenvedésdült arcát; látszik a hit, hogy van egy jobb világ, ahol szeretni fogják egymást. E jelenést egy fordulat egyszerre átváltoztatja. A sebéből fölgyógyult Phebo megjelen, kedvesét megmenti, s Frollót saját töre öli meg, e tört Quasimodo keze irányozván. Szerelem és elragadtatás nem lehet meghatóbban kifejezve, mint a nő arcán, ki a vérpadra indult, s kedves karjaiba jutott. Minden izma beszél. Néz hol az égre, hol kedvese szemébe, mely mind a kettő egyformán menyét ígér neki. A farsangi álarcosok vállaikra veszik, s fölemelik a légből, hogy még jobban emlékünkből maradjon e szoborszerű kép, mely a női szív örömeinek legnemesebb kifejezésével bír” (N. N. 1864h).

⁴² Hasonlóképp értékelt Bulyovszky Gyula (1864b) is, aki szerint Couqui, a „táncoló szobor”, báj, erő, költészet, „mintegy utolsó láncszeme a sylphidek azon sorának, amelyet Elszler, Taglioni, Grisi, Grahn és Cerritóban egy időre úgy látszik végét érte”.

A recenzens rámutatott, hogy a harmadik felvonásban ugyancsak található egy hasonló, talán nem ennyire erőteljes jelenet, melyben Esmeralda tiszta szerelemmel halad a beteljesülés felé: „Szemét eltakarja kedvese elől, fél attól, amire vágyik, megrebben, de végre fölcsap egy láng, mely elborítja arcát, szemét, s ő gyönyörteljesen omol Phebo karjaiba” (N. N. 1864h). Értékelése szerint „[e]gy ártatlan lány legyőzhetetlen szerelmét, első vallomását és tiszta átengedését néma játékkal nem lehet szebben ábrázolni” (N. N. 1864h). Couquiban egy olyan művésznőt látott, aki „figyelmezteti a közönséget, hogy a tánc is egy égi műsától ered” (N. N. 1864h). Különösen fontosnak tartotta ezt, mivel a jelenben a bacchanáliákká vált táncok, a közönségesség, az érzékekre gyakorolt mozdulatok egyre inkább eluralkodtak a színpadokon.

A bíráló szerint az előadással kapcsolatban negatívumot leginkább a jelmezek és a díszletek, „a kiállítások szegénysége” kapcsán lehetett megfogalmazni, amely nagymértékben rontotta az összhatást. A darabhoz olyan „kopott, ronda s festék vesztett díszlet” társult, amely „nem közönség elé, hanem a szemétdombra való” (N. N. 1864h). Lehet, hogy részben ezzel is volt magyarázható a csökkenő nézőszám. „Sok jó ízlésű ember van, ki minden összhatást keres, s röpködhet a legszebb tündér a színpadon: nem fog gyönyörködni benne, ha ronda, piszkos és töredezett festvények közt röpköd” (N. N. 1864h).

A *Hölgyfutár* recenzense is hasonlóan értékelte Couqui alakítását: drámai ábrázolása tette őt egyedivé, többek között az *Esmeralda* utolsó felvonásban megmutató küzdelem, mely a gyászmenetben szavak nélkül is tökéletesen kiült Couqui arcára, „s minden izomnak, minden vonásnak bizonyos jelentést, s határozott kifejezést” kölcsönzött, „behatott a lélekbe, s az értelem mellett a szív gyengédebb húrjait is megzörgeté” (N. N. 1864g). Sajnálatosnak tartotta, hogy második vendég-szereplése során csak három, nem a legjobban megválasztott balettben lépett fel, és ez nem biztos, hogy az ő döntése volt. Jó lenne, ha a főrendező megválaszolná ezt a talányt. „Responde mihi, due Szigligeti!” – zárja sorait (N. N. 1864g).

Noha Couqui tehetségét, sokoldalúságát, szép játékát, könnyed, változatos táncát, tudatos színészi játékát csak méltatni lehetett, az *Esmeralda* kapcsán a *Kalauz* referense a többi szereplőről nem tudott kedvezően írni, kivéve a szerepét hitelesen megformáló Lannesz urat Frollo szerepében. „Campilli nem kellemes táncos, már kivénült művészetéből, s mint rendező szintén nem sok dicsérésre méltót mutat föl. A táncos ma is csak úgy vaktában járta, a rendről nem igen erős fogalma van s oly alakok tűntek elő, melyek valóban a szemet sértik” (Jósika 1864).

Néhány hónappal később a *Wanderer* több pontban bírálta a Nemzeti Színház működését, műsorpolitikáját, pénzügyi helyzetét, hiányos énekesi és balettállományát. A kritikus pontok közé tartozott Couqui vendégjátéka is, amely „nemcsak az egész jövedelmet elnyelte, de még azon felül is megvetendő összeget” (Radnótfáy 1864). Az intendáns válaszában kifejtette, hogy a Nemzeti Színház a balettre „soha nem fektetett valami nagy súlyt, csupán az operák s egyéb előadások feldíszítésére

tartozik; önálló balettelőadások csak kivételkép adatnak” (Radnótfáy 1864). Az első magántáncosnő, Rotter Mari megállta a helyét az európai hírű vendég mellett, és a közönség a tánckar munkáját is méltányolta. Noha Couqui kisasszony 1864 tavaszi fellépései nem vonzottak annyi nézőt, mint egy évvel korábban, minden költség levonása után előadásonként 147 forint tiszta haszon maradt a színház kasszájában (Radnótfáy 1864).⁴³

Összefoglalás

A tanulmány a primabalerina Claudina Couqui pesti vendégszerepléseinek (1863, 1864) bemutatása nyomán arra a kérdésre igyekszik válasz találni, hogy a 19. századi színházkritika, elsősorban Gyulai Pál és köre hogyan vélekedett a Nemzeti Színház funkciójáról, illetve a balett mint színjátéktípus helyzetéről a nemzeti dráma és a nemzeti opera mellett. A kérdéskör tárgyalása szükségessé tette az egyes balettprodukciók sajtótermékekből rekonstruálható recepciójának részletesebb bemutatását, illetve több kapcsolódó kérdéskör vázlatos tárgyalását. Ennek okán röviden ki kellett térni a magyarországi zenész színpadok helyzetére, az intézményesülés folyamatára, a Nemzeti Színház létrejöttére, azon belül a balett helyzetére, Campilli Frigyes munkásságára. Utóbbi több évtizedes tevékenysége során a magyar balett nem tudott kapcsolódni a népi-nemzeti hagyományokhoz, nem sikerült megteremteni a nemzeti táncjátékot egy olyan korban, amikor ez a drámában és operában alapvető elvárás volt.

A balett 1884-ig, a Magyar Királyi Operaház megnyitásáig a Nemzeti Színházban kapott helyet a dráma és a zenész színpadi produkciók mellett. A három színjátéktípus azonban nem volt egyenrangú, a dráma primátusa elvitathatatlan volt. A színikritikusok elvárásainak a zenés darabok csak kismértékben tudtak eleget tenni, mivel műfaji sajátosságaiknál fogva a nemzet első színházával szemben támasztott kívánalmakat nem tudták kielégíteni: a nyelvművelés ügyét, a nemzeti irodalom fejlesztését nem mozdították elő, illetve alapvető dramaturgiai követelményeknek sem mindig feleltek meg, főleg a balettek.

A Nemzeti Színház bemutatói iránt Gyulai Pál is érdeklődést mutatott: már az 1850-es években rendszeresen jelentette meg kritikáit, majd a következő évtizedben figyelmét még inkább a színház felé fordította. A magyar színjátszás iránti elköteleződését annak helyzete és feladata indokolhatta, ugyanis a színpad meghatározó szellemi erőteret képviselt már a reformkorban, nagy hatással volt a nemzeti mozgalmakra, az önálló nemzeti kultúra ügyére, a dráma társadalmi és nemzeti szerepének alakulására. A dráma és a színművészet azért is válhatott közüggé, nemzeti üggyé, mivel az elnyomás éveiben a Nemzeti Színház volt az egyik olyan kulturális közintézmény, amely az neoabszolutizmus éveiben is folytathatta tevékenységét,

⁴³ A *Fővárosi Lapok* és a *Sürgöny* is lehozta az írást, valamint a *Pester Lloyd* (N. N. 1864m) már egy nappal korábban.

így a magyar nyelv és kultúra fellegvárának számított. Feladata a nemzeti öntudat erősítésében állt, és ez az elvárás fogalmazódott meg minden művészeti ág irányában.

Gyulai, noha figyelemmel kísérte a zenész színpadi történéseket is, dramaturgiai dolgozataiban csak elvétve foglalkozott ezekkel, akkor is inkább csak az operával. A balett esetében azonban kivételt tett Claudina Couqui első pesti vendégszereplése kapcsán. Két bírálata több szál mentén íródott: a konkrét táncprodukciók értékelésén túl a balett műfaji megítéléséről, ennek nyomán pedig a színjátéktípusok hierarchiájában elfoglalt helyéről, valamint a Nemzeti Színház funkciójáról alkotott véleményt.

A produkciók kapcsán kifejtette, hogy Claudina Couqui színpadi jelenléte, előadásmódja sokkal mélyebb hatást tett rá, mint a balerinák általában. A vendégművésznőben az foghatta meg, hogy noha híres, virtuóz tánctudással bíró balett-táncosnők már évtizedekkel korábban is megfordultak pesti színpadokon, drámai kifejezőmód tekintetében – Marie Taglionit leszámítva – egyikük sem vetekedhetett az olasz balerina alakításaival, színészi képességeivel. Mozdulatai, tánca összhangban volt a jelenetek által megkövetelt különböző lélekállapotokkal, kellő bájjal formálta meg a szerepe által szükséges érzéseket. Technikai kivitelezésben ugyanakkor voltak hiányosságai. A *Giselle*-ben természetes volt az elmúlása, a *Szerelmes ördög*ben még tudta fokozni a teljesítményét, képes volt élénken éreztetni a nézőkkel a cselekmény változása szerint folyamatosan alakuló démoni karaktert. Gyulai szerint alakítása a legjelesebb színésznők szerepformálásával vetekedett. Ugyanezt azonban nem tudta elmondani a *Farsangi kalandok*ban látottak alapján. Megítélése szerint a darab nem a balett műfajába tartozott, leginkább a cselekményt hiányolta belőle. A primabalerinát is megróttá a rossz darabválasztás miatt, mivel drámai kifejezőerejét nem tudta kellőképp megmutatni.

Gyulai bírálataiban egyértelművé tette, hogy hol a helye a balettnek a műzsák – dráma, opera és balett – kényszerű együttélése során a Nemzeti Színházban. A színpadra vitt táncprodukciók láttán a hiányos cselekményvezetést kifogásolta a leghevesebben, ugyanakkor méltányolta a vendégművésznő színészi játékát, drámai kifejezőerejét, ami a technikai tudás mellett a szóbeli megnyilatkozás hiányában a táncosok számára rendelkezésére álló legfőbb művészi kifejezési lehetőség. Gyulai a magas művészet híve volt, s noha a tömegkultúrától távolságot tartott, a balettet még elfogadhatónak nevezte. Azonban problémásnak látta, hogy nehezen nemzetiesedett, illetve volt nemzetiesíthető, valamint folyton érintkezett a tánc tömegkulturális formáival, elsősorban a korban oly divatos kánkánal. Ezt nehezen tolerálta az üres szórakoztatás, az érzékek izgatása miatt.

Bárminemű színházi produkcióval szemben támasztott alapvető elvárások közé sorolta a drámai cselekmény primátusát, így a táncos produkciók esetében is a technikai tudáson túl ezt tartotta a legalapvetőbb követelménynek. A dráma műneme és a balett között annyi különbséget látott, hogy míg előbbi a szóra, a beszédre épít, addig utóbbi zenei kíséret segítségével, táncsal, arcjátékkal és pantomimmal juttatja

kifejezésre az emberi érzéseket, érzelmeket, ezek révén válik érthetővé a jelenetekből összeállított cselekmény. A balett-táncos feladata, művészete pedig mozdulatok révén a lélekállapot, az eszme minél hitelesebb kifejezése; a báj, a kellem, a tánctechnika ezt kell, hogy szolgálja.

Gyulainál a drámai cselekmény szervesen összekapcsolódott a hős jellemével, a szereplők fejlődésének lelki indíttatásával. A valódi dráma nem nélkülözhetette a cselekmény és a jellemrajz összhangját. Alapkövetelményként fogalmazta meg, hogy a jellemábrázolásnak nem a színpalak mögött, hanem a néző szeme láttára, a cselekményben kell végbemennie: néhány órán belül kell bemutatni sorsokat, egy teljes emberi életet, valamint bonyodalmat teremteni, majd azokat megoldani. Mindez a drámaírótól a néző figyelmének fenntartása érdekében gyors, lendületes cselekményszöveget követelt. A regénnyel ellentétben epizódyszerű jelenetekre, több szálú cselekményvezetésre, az események lassú ábrázolására nem látott módot, ahogy a részletes és bonyolult ábrázolásra sem.

I R O D A L O M

- Ajkay Alinka – Császtvay Tünde (szerk.) 2018. *(B)Irodalom: Gyulai Pál az irodalom élén* (Reciti konferenciakötetek 2). Reciti, Budapest. <https://www.reciti.hu/2019/5122>.
- Angyal Dávid 1911. *Gyulai Pál*. Budapesti Szemle 148/420: 360–393.
- Beke Albert 2017. *Gyulai Pál személyisége és esztétikája* (Károli Könyvek: Monográfia). Károli Gáspár Református Egyetem – L'Harmattan, Budapest.
- Borri, Pasquale 1859. *Un'avventura di carnevale*. Ripamonti Carpano, Milano. <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10581466?page=5>.
- Boros János 2020. *Előszó*. = Bólya Anna Mária (szerk.): *Auróra: A magyar balett születése* (Műhelytanulmányok II/1). MMA MMKI, Budapest. 7–14.
- Bozó Péter 2021. *Fejezetek Jacques Offenbach budapesti fogadtatásának történetéből*. Rózsavölgyi és Társa, Budapest.
- Cucchi, Claudina 1904a. *Venti anni di palcoscenico; ricordi artistici*. Voghera, Roma. <https://archive.org/details/ventianniipalco00cucc/page/n3/mode/2up?q=Claudina+Cucchi>.
- Cucchi, Claudina 1904b. *Erinnerungen einer Tänzerin*. Hg. v. Otto Eisenschitz. Wien, Leipzig.
- Gelencsér Ágnes 1984. *Balettművészet az Operaházban 1884–1919*. = Staud Géza (szerk.): *A Budapesti Operaház száz éve*. Zeneműkiadó, Budapest. 151–164.
- Gyulai Pál 1908. *Couqui Claudina vendégszereplése*. = Gyulai Pál: *Dramaturgiai dolgozatok I*. Franklin Társulat, Budapest. 403–408.
- Gyulai Pál 1908. *Signora Ristori*. = Gyulai Pál: *Dramaturgiai dolgozatok I*. Franklin Társulat, Budapest. 137–164.
- Gyulai Pál 1908. *Még egyszer Ristori I–III*. = Gyulai Pál: *Dramaturgiai dolgozatok I*. Franklin Társulat, Budapest. 167–216.
- Hoguet, Michel François – Schmidt, Hermann 1841. *Robert und Bertrand: Pantomimisches Ballet in 2 Akten*. Berlin. <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00059411?page=6,7>.
- Jaquemet, Thierry 2022. *Az olasz tánctechnika hatása a balett magyarországi meghonosítására*. Tánc tudományi Közlemények 14/2: 55–66.
- Kakas Márton [Jókai Mór] 1856. *Kakas Márton a színházban*. Vasárnapi Ujság 3/22 (június 1.): 189.
- Kerényi Ferenc 1979. *A reformkori magyar táncjátékról*. Dienes Gedeon – Pesovár Ernő (szerk.): *Tánc tudományi Tanulmányok 1978/79*: 123–142.

- Kovács Kálmán 1963. *Fejezet a magyar kritika történetéből: Gyulai Pál kritikai elveinek kialakulása 1850–1860*. Irodalomtörténeti könyvtár 10. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Körtvélyes Géza 1966. *Ballett és néptánc*. Muzsika 9/2: 34–35.
- Major Rita 1987. *Romantika és nemzeti tánc történet (1833–1848)*. Fuchs Lívია – Pesovár Ernő (szerk.): Tánc tudományi Tanulmányok 1986/87: 25–44.
- Pukánszky Kádár Jolán 1914. *A budai és pesti német színház története 1812-ig* (Német Philologia Dolgozatok XII). Pfeifer Ferdinánd Könyvkereskedése, Budapest.
- Pukánszky Kádár Jolán 1923. *A pesti és budai német színház története 1812–1847* (Német Philologiai Dolgozatok XXIX). Budavári Tudományos Társaság, Budapest.
- Pukánszky Kádár Jolán 1940. *A Nemzeti Színház százéves története I*. Magyar Történelmi Társulat, Budapest.
- Staud Géza 1984. *Előzmények*. = Staud Géza (szerk.): *A budapesti Operaház száz éve*. Zeneműkiadó, Budapest. 7–15.
- Székely György (főszerk.) – Kerényi Ferenc (szerk.) *Magyar színház történet*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- T. Szabó, Levente 2021. „*Kritikai komolysággal tapsol*”: Gyulai Pál, a színházi kihívások és a színházi hivatásosodás fordulata. Verso – Irodalomtörténeti folyóirat 4/2: 9–46. <https://doi.org/10.15170/VERSO.4.2021.2.9-46>.
- Török Zsuzsa 2022. *Periodika-tudomány, periodika-kutatás. Az angolszász paradigma*. Irodalomtörténeti Közlemények 126/2: 221–245.
- Ujvári Hedvig 2023a. *A Bécsi keringő recepció- és társadalomtörténeti kontextusa Bécsben és Budapesten*. Tánc és Nevelés 4/1: 55–68.
- Ujvári Hedvig 2023b. *Magyar tematikájú balettbemutatók a Magyar Királyi Operaházban Gustav Mahler vezetése alatt a korabeli sajtó tükrében: (Új Rómeó – Csárdás – Vióra)*. = Paál Vince (szerk.): *Médiatörténeti mozaikok 2022*. NMHH Médiatudományi Intézet, Budapest. 41–72.
- Ujvári Hedvig 2023c. *Aranyváy Emília a Bécsi Udvari Operában*. Tánc tudományi Közlemények 15/1: 4–24.
- Ujvári Hedvig 2023d. *Újabb adatok Aranyváy Emília pályaképéhez*. Tánc tudományi Közlemények 15/2: 46–63.
- Vályi Rózsi 1956. *Nemzeti tánc hagyományaink sorsa a színpadon, és a balett az abszolutizmus és a kiegyezés korában*. = Vályi Rózsi (szerk.): *A magyar balett történetéből*. Művelt Nép, Budapest. 92–145.
- Vályi Rózsi 1956. *Az Operaház megnyitása előtt a Nemzeti Színházban színre került balettek jegyzéke (1849–1884-ig)*. = Vályi Rózsi (szerk.): *A magyar balett történetéből*. Művelt Nép, Budapest. 146–147.
- Wallascheck, Richard 1909. *Das k.k. Hofopertheater*. = *Die Theater Wiens*, Bd. 4. Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Wien. 227–228. <https://archive.org/details/dietheaterwien00we/page/226/mode/2up?q=couqui&view=theater>
- Zilahy Károly 1860. *Bécsi tárcza*. Divatcsarnok 8/11 (március 13.).

Korabeli periodikák:

1847–1858

- N. N.: *Der Humorist*, 1847. május 1. 104. sz. 414.
- L: *Budapesti Lapok*. III. = *Pesti Napló*, 1851. szeptember 29. 467. sz. [1–2.]
- H.: *K.k. Hoftheater nächst dem Kärthnerthore*. = *Der Humorist*, 1854. december 10. 319. sz. [4.]
- N. N. (1854a): *Ueber eine Ballet-Vorstellung, welche wir nicht gesehen haben*. = *Die Presse*, 1854. szeptember 24. 221. sz. [3.]
- N. N. (1854b): *Hofopertheater*. = *Morgen-Post*, 1854. december 9. 301. sz. [2.]
- N. N. (1854c): *K. k. Hofopertheater*. = *Fremden-Blatt*, 1854. december 9. 291. sz. [3.]

- N. N. (1854d): Dem Ballet „Robert und Bertrand...”. = Wiener Zeitung, 1854. december 12. 296. sz. 3413.
 N. N. (1854e): Theater. = Österreichische Illustrierte Zeitung, 1854. december 18. 231. sz. 1847.
 Cz.: [c. n.] Pesth-Ofner Localblatt, 1855. november 27. 271. sz. [2.]
 N. N.: Nemzeti színház = Pesti Napló, 1855. november 29. 1717. sz. [2.]
 Kakas Márton [Jókai Mór]: Kakas Márton a színházban = Vasárnapi Ujság, 1856. június 1. 22. sz. 189.
 N. N. (1857a): Hírfüzér = Családi Lapok, 1857. július 30. 5. sz. 72.
 N. N. (1857b): Nemzeti színház = Budapesti Hirlap, 1857. július 31. 173. sz. [2.]
 N. N. (1857c): Nemzeti színház = Pesti Napló, 1857. augusztus 25. 2280. sz.
 N. N.: Színházi napló = Vasárnapi Ujság, 1858. augusztus 15. 33. sz. 396.
 O. R.: Wiener Briefe = Pester Lloyd, 1858. október 17. [2.]

1863

- †: c. n. = Hölgyfutár, 1863. április 11. 43. sz. 342.
 Csukássy József: Tarka levelek = Hölgyfutár, 1863. május 5. 53. sz. 421.
 D.: Nationaltheater = Pester Lloyd, 1863. április 10. [2.]
 Gy. P. (1863a): Couqui Claudina k. a. vendégszereplése = Koszorú, 1863. április 19. 16. sz. 381–382.
 Gy. P. (1863b): Farsangi kalandok = Koszorú, 1863. április 26. 17. sz. 406.
 X: Nemzeti színház. Couqui Claudina táncművésznő fölléptei. = A Hon, 1863. április 21. 90. sz. [2.]
 N. N. (1863a): A nemzeti színház nappal = Színházi Látszó, 1863. április 6. 1. sz. [2.]
 N. N. (1863b): Couqui k. a. mint Gizella = Színházi Látszó, 1863. április 11. 6. sz. [2–3.]
 N. N. (1863c): Couqui k. a. mint a „Szerelmes ördög” = Színházi Látszó, 1863. április 13. 8. sz. [3.]
 N. N. (1863d): Heti okoskodások Bolond Miskától, *Bolond Miska*, 1863. április 19. 14. sz. 61–62.
 N. N. (1863e): Couqui k. a. a „Farsangi kalandok”-ban = Színházi Látszó, 1863. április 21. 16. sz. 62.
 N. N. (1863f): c. n. = Hölgyfutár, 1863. április 23. 48. sz. 383.
 N. N. (1863g): Nemzeti színház = Pesti Napló, 1863. április 26. 3960. sz.
 N. N. (1863h): Heti okoskodások Bolond Miskától = Bolond Miska, 1863. május 3. 16. sz. 69.
 N. N. (1863i): Németország = Hölgyfutár, 1863. július 2.

1864

- ‡: Pester Briefe = Pester Lloyd, 1864. április 26. 95. sz. [2.]
 Bulyovszky Gyula (1864a): A hét történetéből = Nefelejcs, 1864. április 10. 2. sz. 21–22.
 Bulyovszky Gyula (1864b): Színházi szemle = Nefelejcs, 1864. április 24. 4. sz. 45–46.
 –i –r.: Egy hét története = Családi Kör, 1864. április 10. 15. sz. 352–253.
 Jósika Kálmán: Nemzeti Színház = Kalauz, 1864. április 17. 15. sz. 119.
 N. N. (1864a): c. N. = Koszorú, 1864. április 3. 14. sz. 335.
 N. N. (1864b): Nemzeti Színház. April 2. Couqui k. a. első föllépte = Fővárosi Lapok, 1864. április 6. 78. sz. 346.
 N. N. (1864c): Nemzeti Színház = Fővárosi Lapok, 1864. április 8. 80. sz. 354.
 N. N. (1864d): Nemzeti Színház = Fővárosi Lapok, 1864. április 9. 81. sz. 358.
 N. N. (1864e): Gallmayer k. a. kankánja. = Fővárosi Lapok, 1864. április 12. 83. sz. 365.
 N. N. (1864f): April 10. „Esmeralda” – ballet, Couqui k. a. mint vendég = Fővárosi Lapok, 1864. április 12. 83. sz. 366.
 N. N. (1864g): Nemzeti színház = Hölgyfutár, 1864. április 14. 44. sz. 356.
 N. N. (1864h): Nemzeti Színház = Fővárosi Lapok, 1864. április 15. 86. sz. 377–378.
 N. N. (1864i): Heti szemle a nemzeti színház drámai előadások felett = Pesti Napló, 1864. április 23. 4256. sz. [1–2.]
 N. N. (1864j): Fővárosi hírek = Fővárosi Lapok, 1864. április 24. 94. sz. 409.
 N. N. (1864k): Heti szemle a nemzeti színház drámai előadások felett = Pesti Napló, 1864. április 29. 4261. sz. [2.]

N. N. (1864l): Fővárosi hírek = Fővárosi Lapok, 1864. április 30. 99. sz. 429.

N. N. (1864m): Tagesneuigkeiten = Pester Lloyd, 1864. szeptember 14. 209. sz.

Radnótfáy Sámuel: Válasz a „Wanderer”-nek = A Hon, 1864. szeptember 15. 210. sz. [2–3.]

Letölthető illusztrációk:

<https://www.theatermuseum.at/onlinesammlung/detail/404517/?offset=0&lv=list>

<https://www.theatermuseum.at/onlinesammlung/detail/582494/?offset=8&lv=list>

<https://www.theatermuseum.at/onlinesammlung/detail/522483/?offset=6&lv=list>

<https://www.theatermuseum.at/onlinesammlung/detail/609245/?offset=12&lv=list>

<https://www.theatermuseum.at/onlinesammlung/detail/609249/?offset=15&lv=list>

<https://www.theatermuseum.at/onlinesammlung/detail/612109/?offset=18&lv=list>

<https://www.theatermuseum.at/onlinesammlung/detail/612111/?offset=20&lv=list>

„NU PREA ADUCEM, DE OBICEI, JERTFE BALETULUI – ACEST LUX TEATRAL –, ÎNSĂ...”

Acoperirea în presă a aparițiilor Claudinei Couqui în Pesta,

cu privire specială asupra criticilor lui Pál Gyulai

(Rezumat)

Prim-balerina de origine italiană Claudina Couqui (1835–1913) a dansat ca artistă invitată în numeroase orașe europene de-a lungul carierei sale, apărând de mai multe ori la Teatrul Național din Pesta, în cursul anilor 1860. Debutul său în stagiunea din 1863 a fost precedat de o așteptare considerabilă și a fost primit cu entuziasm, ceea ce a determinat revenirea ei în capitala Ungariei, în vara următoare. Aparițiile Claudinei Couqui sunt remarcabile nu numai dintr-o perspectivă a istoriei dansului, ci și pentru reacțiile critice și estetice pe care le-au stârnit în presa contemporană și în discursul literar. În special, acestea au determinat reflecții asupra statutului baletului în cadrul instituțional și teatral național, un discurs în care singurul text dramaturgic cunoscut al lui Pál Gyulai privind baletul ocupă un loc central. Acest studiu încearcă să reconstituie receptarea critică a spectacolelor lui Couqui, subliniind considerațiile estetice și instituționale mai largi pe care acestea le-au adus în prim-plan.

Analiza aparițiilor lui Couqui în calitate de invitat necesită o cercetare mai amplă a poziției baletului în rândul genurilor teatrale – mai ales în raport cu drama și cu opera – și a compatibilității sale cu misiunea Teatrului Național, care era văzut în Ungaria de la mijlocul secolului al XIX-lea drept un vehicul-cheie pentru modelarea identității naționale, cultivarea limbii maghiare și promovarea unei culturi literare naționale. Analiza ridică, de asemenea, întrebări cu privire la așteptările criticilor și teoreticienilor față de dans ca formă teatrală, în special într-o perioadă în care scena era considerată un forum central pentru viața publică și pentru construirea națiunii.

Această investigație nu numai că aruncă lumină asupra posibilităților de interpretare a baletului în acea perioadă, dar ilustrează și modul în care dansul scenic s-a intersectat cu dezbaterile culturale privind identitatea națională și legitimitatea artistică. Studiul examinează nu numai spectacolele individuale ale lui Couqui, ci și discursul critic pe care ele l-au generat, acordând o atenție specială poziției evaluative a lui Gyulai. Scrierile sale oferă o perspectivă asupra modului în care baletul s-a poziționat față de tradițiile mai bine stabilite ale dramei și operei și dezvăluie tensiunile inerente încercărilor de a integra un gen teatral nonverbal, dar extrem de expresiv în cadrul estetic și ideologic al culturii naționale maghiare.

Cuvinte-cheie: Claudina Couqui, Pál Gyulai, balet, Teatrul Național, Opera curții imperiale din Viena.

“WE DON’T USUALLY LIGHT BIG SACRIFICIAL FIRES TO BALLETT –
THIS THEATRICAL FRILL –, NEVERTHELESS...”
Press Coverage of Claudina Couqui’s Guest Appearances in Pest,
with Special Regard to Pál Gyulai’s Criticisms

(Abstract)

The Italian-born prima ballerina Claudina Couqui (1835–1913) performed as a guest artist in numerous European cities throughout her career, making several appearances at the National Theatre in Pest, in the 1860s. Her Hungarian debut in the 1863 season was preceded by considerable anticipation and met with enthusiastic reception, prompting her return in Hungary’s capital the following summer. Couqui’s appearances are noteworthy not only from a perspective of history of performative dance but also for the critical and aesthetic responses they elicited within contemporary press and literary discourse. They prompted reflections on the status of ballet within the national theatre system, a discourse in which Pál Gyulai’s only for-the-stage text known to concern ballet occupies a central place. This study seeks to reconstruct the critical reception of Couqui’s performances, highlighting the broader aesthetic and institutional considerations they brought to the fore.

The analysis of Couqui’s guest appearances necessitates a broader inquiry into the position of ballet among theatre genres – especially in relation to recited plays and opera – and its compatibility with the mission of the National Theatre, which was widely regarded in mid-19th-century Hungary as a key vehicle for shaping national identity, through cultivation of Hungarian language, and by fostering a national literary culture. It also raises questions regarding the expectations of critics and theorists toward dance as a theatrical form, particularly during a period in which the stage was considered a central forum for public life and nation-building.

This investigation not only sheds light on the possible interpretations regarding ballet at the time but also illustrates the ways in which stage dance intersected with cultural debates about national identity and artistic legitimacy. The study examines not merely Couqui’s individual performances but also the critical discourse they generated, with special attention to Gyulai’s evaluative stance. His writings offer insight into how ballet was positioned vis-à-vis the more established traditions of recited plays and opera and reveal the tensions inherent in the attempts to integrate a nonverbal, yet highly expressive, theatrical genre into the aesthetic and ideological framework of Hungarian national culture.

Keywords: Claudina Couqui, Pál Gyulai, ballet, National Theatre, Vienna Court Opera.

Pázmány Péter Katolikus Egyetem
BTK, Kommunikáció- és Médiatudományi Intézet
Budapest, Bertalan Lajos u. 2.
h.ujvari@t-online.hu