

Globális balett, lokális jelentések: Az *Excelsior* korabeli fogadtatása Bécsben és Budapesten

Ujvári Hedvig

PPKE BTK Kommunikáció- és Médiatudományi Intézet, egyetemi docens

Global Ballet, Local Signification: The Contemporary Reception of Excelsior in Vienna and Budapest.

Abstract: In the second half of the 19th century, the intertwining of ballet and melodrama in Italy gave rise to a new cultural discourse. This study focuses on *Excelsior*, a ballet by Luigi Manzotti that premiered in 1881, which allegorically staged the ideals of technological progress and globalization. It is argued that *Excelsior* shaped the discourse of dance across both local and global dimensions, with particular emphasis on the representation of national and non-Western identities. Drawing on qualitative analysis, the research examines the press reception of the ballet in Vienna and Budapest, revealing how local socio-political contexts influenced the adaptation and semantic layers of the performance. By engaging with both the narrative and visual features of the ballet, the study contributes to understanding *Excelsior* as a case of cultural transfer, highlighting how its social and political significance was transformed in distinct regional contexts.

Absztrakt

A 19. század második felében Olaszországban a balett és a melldráma műfaji összefonódása új kulturális diskurzust teremtett. A tanulmány Luigi Manzotti *Excelsior* című művét vizsgálja, amely 1881-ben debütált, és allegorikusan ábrázolta a technikai fejlődés és a globalizáció eszméit. A kutatás hipotézise szerint az *Excelsior* a tánc diskurzusát lokális és globális dimenziókban egyaránt formálta, különös figyelmet fordítva a nemzeti és a nem nyugati identitások reprezentációjára. A tanulmány kvalitatív kutatás keretében a korabeli bécsi és budapesti sajtóreceptiót elemzi, feltárva, miként befolyásolták a helyi társadalmi és politikai kontextusok az előadás adaptációját és jelentésrétegeit. A balett narratív és vizuális sajátosságait is érintve a vizsgálódás hozzájárul az *Excelsior* kulturális transzferként való értelmezéséhez, és rávilágít arra, hogyan módosult a mű társadalmi és politikai jelentősége az eltérő regionális közegben.

1. Az *Excelsior* és a *ballo grande* kulturális diskurzusa a 19. század második felében

A 19. század második felében Olaszországban jelentős változás zajlott a színházi előadások formanyelvében, műfaji szerkezetében és színpadi megjelenítésében. A különböző műfajok – köztük a melldráma és a nagy balett (*ballo grande*) – nemcsak egymás mellett léteztek, hanem gyakran szorosan összefonódtak. Az olasz egység létrejöttét követően az utóbbi fokozatosan átvette a melldráma korábbi központi szerepét, amely addig az olasz nemzeti identitás egyik fő hordozója volt. A műfaj a 19. század utolsó harmadában rendkívüli népszerűsége tette, egyre nagyobb nyitottságot mutatott a modern színházi formák iránt. Az egyszerű narratív keretek között mozgó előadásokat nagyszabású látványelemek, valamint didaktikus szándék jellemezte (Adamo, 2014, 164).

A *ballo grande* tánctechnikailag is hibrid műfajként jelent meg: az akadémikus balettelemek mellett akrobatikus mozgásformák, karaktertáncok, pantomimszerű jelenetek, valamint népszerű színházi eszközök – például állatok és tömegjelenetek – kaptak helyet. A látványos scenográfia követelményei szükségessé tették a nagy létszámú szereplőgárda alkalmazását (Williams, 2019, 255).

E műfaj egyik meghatározó példája Luigi Manzotti (1835–1905) *Excelsior* című műve, amely 1881-ben debütált. Az *Excelsior* szerkezeti megoldásai – a hagyományos narratív struktúrák és a látványos színpadi effektusok összhangja – normaként szolgáltak a műfaj későbbi fejlődésében is. A drámai világítás, a figyelemfelkeltő jelmezek, az akrobatikus jelenetek és az élő állatok bevonása mind a mű látványvilágának szerves részét képezték.

Manzotti jelentős szerepet játszott nemcsak az olasz *ballo grande* műfaji kánonjának kialakításában, hanem az európai koreográfia fejlődésében is. Az *Excelsior* népszerűsége vetekedett Verdi operáival; Manzottit a „koreográfia hercegének” tartották kortársai (Adamo, 2014, 149–150). Az előadás rövid időn belül eljutott a londoni Alhambra Theaterbe, a párizsi Éden-Théâtre-be és Oroszországba is, nemzetközi hatása így figyelemre méltó.



1. ábra: A Fény (forrás: Theatermuseum, Wien,
<https://collection.theatermuseum.at/objekte/verweis-auf-stuecktitel-excelsior-546492>)

Az *Excelsior* újszerűségét részben a táncos testek térbeli komponálása adta: a táncosok nem annyira egyéni mozdulataikkal, mint inkább a tömegformációk részeként hozták létre a vizuális hatást. A koreográfia absztrakt és allegorikus motívumokat keltett életre, amelyekben a szereplők absztrakt fogalmak – például a Fény (1. ábra), a

Civilizáció – megszemélyesítőiként jelentek meg. A scenográfia szorosan összefonódott a tánccal, erősítve a színpadi látvány komplexitását (Adamo, 2014, 166).

Az *Excelsior* a 19. századi olasz színházi kultúra átmeneti műfaji helyzetét is tükrözte. A balett gyakran az operák között vagy azok kiegészítéseként jelent meg, így szükségessé vált, hogy az előadások egyértelmű allegorikus struktúrákat és magyarázó szövegeket alkalmazzanak. A közönség figyelmét a látvány és a látottak jelentése irányította; a művek nemcsak esztétikai, hanem ideológiai üzenetet is közvetítettek. Az *Excelsior* librettójában közölt magyarázatok az előadások során szinte használati utasításként működtek és segítettek a publikum orientálásában. Az ilyen típusú színházi előadások alkalmával a közönség nemcsak szemlélte a látványt, hanem értelmezni is igyekezett azt (Adamo, 2014, 166).

A 19. század második felében a balett műfaja általánosan is az absztrakció és a technikai virtuozitás irányába mozdult el, háttérbe szorítva a hagyományos történetmesélést. Az *Excelsior* e tendenciák egyik kiemelkedő példája lett: grandiózus színpadi megoldásai és a különböző nemzeteket megjelenítő táncok révén a technológiai fejlődés és a civilizáció eszméit közvetítette, miközben a kulturális sokféleség és a nemzetközi párbeszéd értékeit is megjelenítette. A darab egyszerre szimbolizálta a kultúrák közötti együttműködést és hangsúlyozta a nyugati civilizáció vezető szerepét. Manzotti koreográfiája a különböző kulturális diskurzusok újraértelmezésével és integrálásával a nemzeti identitás és a modern globális tudat kettős kifejeződését tette lehetővé. Az *Excelsior* így vált a 19. század végi internacionalizmus és technikai haladás szimbolikus műalkotásává, amely a Szezi-csatorna-jelenet, a Mont Cenis-alagút és a Fény apoteózisa révén a civilizáció globális terjedésének eszményét közvetítette (Adamo, 2014, 170).

2. A „technofil” balett

Az *Excelsior* nem csupán művészeti produkció volt, hanem jelentős kulturális és ideológiai eszközként szolgált, amely tükrözte az olasz társadalom és kultúra átalakulását a 19. század végén. A balett szoros kapcsolatban állt az 1881. évi milánói kiállítással, amely Olaszország nemzeti identitásának és technológiai vívmányainak bemutatására adott lehetőséget.¹ A darab a társadalmi és politikai változásokat ünnepelte, összekapcsolva az ipari forradalom előrehaladását és a modernitás eszméit, miközben egy optimista jövőt képzelt el, ahol a haladás legyőzi a múlt elmaradottságát és a társadalom új irányba halad.

Ez az üzenet szoros összefüggésben állt a kor történelmi és társadalmi váltoásaival. Az olasz nemzet formálódása, a tudományos és technikai újítások előtérbe kerülése a milánói expo révén lehetővé tette, hogy Olaszország ne csupán kulturális, hanem tudományos és ipari téren is megmutathassa az eredményeit. Az

¹ A történelmi háttérhez lásd Boaglio, 2014; Pete, 2018.

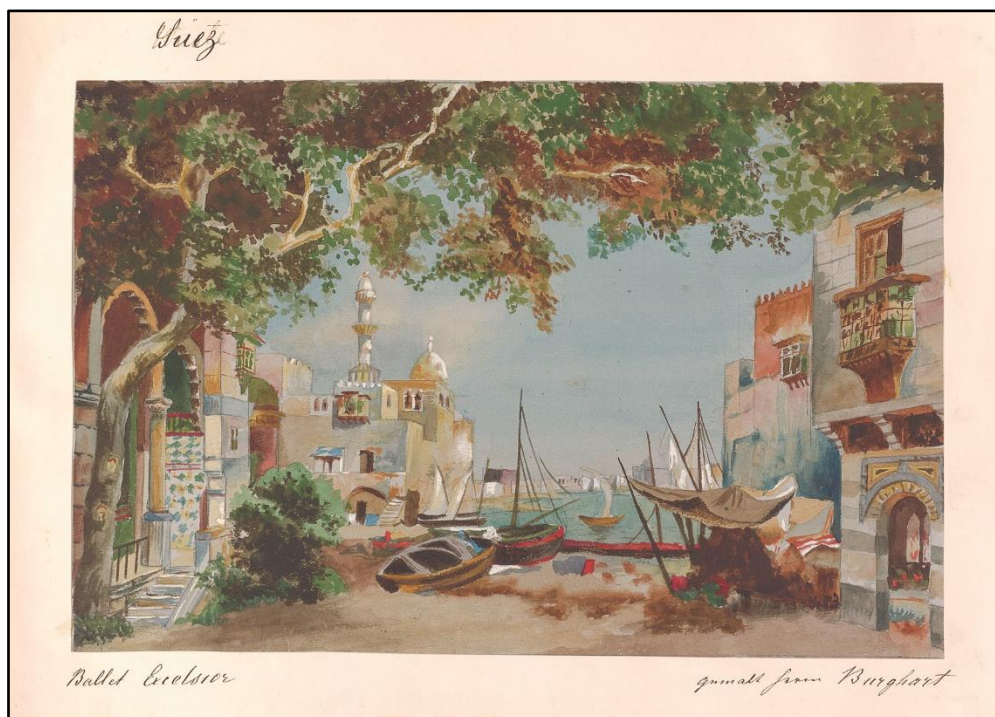
Excelsior tehát nemcsak művészeti szinten, hanem társadalmi és politikai szempontból is fontos szerepet játszott mint a modern fejlődés és a nemzeti eszmék megjelenítője (Adamo, 2014, 143–157; Nikiforova et al. 2017; Williams, 2019, 251–256; Hilari, 2022).

A balett alapja egy allegóriákban és szimbólumokban gazdag történet.² A cselekmény kezdetén a Sötétség szelleme mint a hagyományos értékek és elmaradottság szimbóluma láncra veri a Haladást, amely a modern tudományos és technikai vívmányokat képviseli. A Sötétség ebben a formában nem csupán egy misztikus alak, hanem a múlt, a tudatlanság, a hagyományos, elavult gondolkodás és a társadalmi konzervativizmus megtestesítője is. A Haladás ezzel szemben a jövőt képviseli, amelyet a tudomány, az ipari forradalom és a technológiai innovációk fémjeleznek. A mű egyik központi üzenete, hogy a múlt erői – bár látszólag minden erejükkel igyekeznek megállítani a fejlődést – végül elbuknak, és a Fény, a modernitás elhozza az új világot.

A balett egyik fontos jelenetében, a tudomány palotájában az ipari forradalom legnagyobb vívmányai, mint Alessandro Volta elektromos kísérletei és a távíró, a haladás erejét jelenítik meg. A tudomány és a technológia ebben a kontextusban nem csupán a fejlődés eszköze, hanem az új társadalmi rend alapvető építőköve is. A Sötétség szelleme próbálja elnyomni a Fényt, de az addig ismeretlen technikai találmányok, amelyek egyre inkább megjelennek a balett színpadán, erősítik a jövőbe vetett hitet és a fejlődés győzelmét. Ez a motívum erőteljesen kapcsolódik az ipari forradalomhoz, amely új utakat nyitott a gazdasági növekedés, a társadalmi mobilitás és a kulturális fejlődés számára.

A Fény mint a modern civilizáció szimbóluma a balett során folyamatosan legyőzi a múlt elmaradott erőit. A darab folytatásában a Fény diadala a tudományos újítások, mint a gőzhajó és a távíró, által van jelen, amelyek új lehetőségeket és kapcsolatokat teremtenek a világ különböző részei között. Az ipari forradalom szelleme tehát nemcsak a gazdasági változásokhoz kötődik, hanem társadalmi és politikai áramlatokat is generál, amelyek mind egy új világrend irányába mutatnak.

² A balett megtekinthető: <https://www.youtube.com/watch?v=tIqjn7apVBw> vagy <https://www.youtube.com/watch?v=W4ltvrtboEk&t=570s>. A bécsi bemutató alapjául szolgáló librettó pedig itt érhető el: https://libretti.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb00059442_00001.html?prox=true&phone=true&ngram=true&fulltext=excelsior&mode=simple&context=excelsior.



2. ábra: A Szezi-csatorna, Hermann Burghart színpadképe Bécsben, 1885-ből
(forrás: Theatermuseum, Wien, <https://collection.theatermuseum.at/objekte/excelsior-1104529>)

A balett a tudományos újítások ünneplése mellett a nemzetek közötti együttműködést és a globális összefonódásokat is kiemelten kezeli. A mű egyik izgalmas pillanata a Szezi-csatorna (2. ábra) megnyitása, amely a nemzetközi kereskedelem és az európai civilizáció új formáinak szimbóluma, mivel az európai hatalmak közötti politikai és gazdasági összefonódásokat jelképezi. A balett e jelenetében az ipari fejlődés nemcsak az eddig ismeretlen technológiai vívmányok, hanem az új társadalmi struktúrák és nemzetközi kapcsolatok szempontjából is jelentős szerepet kap.

A németországbeli Weser folyó szintén szereplője a balettnak. A folyó szimbolizálja az új közlekedési lehetőségeket és a gőzhajózás fejlődését, amely átalakította a kereskedelmet és befolyással volt az ipari növekedésre.

A Mont Cenis-hágónál játszódó jelenet az ipari forradalom mérnöki csodáját eleveníti meg az alagút megépítése révén. Ez a hatalmas építkezés a technikai fejlődés és az ipari vívmányok szimbóluma, amely az emberi találékonyság és kitartás győzelmét ünnepli. Az alagút magában rejtje a földrajzi és társadalmi határok átlépésének lehetőségét, illetve az új korszakot, amelyet az ipari és mérnöki újítások formálnak. A létrejöttje a nemzetek közötti együttműködés és a tudományos haladás erejét is jelképezi.

A balett e szakasza a globalizáció korai jeleit is bemutatja, ahol a különböző kultúrák és társadalmak közötti kölcsönhatások egy új, harmonikus együttélés lehetőségét vázolják fel. A mű ideológiai üzenete egyértelmű: a fejlődés nemcsak a

technikai találmányok, hanem az emberek közötti kapcsolatok átalakulása is, amely lehetővé teszi a nemzetek közötti együttműködést és az új társadalmi rendet.



3. ábra: Csoportkép (forrás: Theatermuseum, Wien, <https://collection.theatermuseum.at/objekte/excelsior-546367>)

A darab fináléja – a Sötétség és a Fény összecsapása – a múlt és a jövő, a hagyomány és a modernitás, valamint a technikai elmaradottság és a fejlődés közötti harcot szimbolizálja. Az *Excelsior* világos üzenetet közvetít: a Fény, a tudomány és a civilizáció jelképe, végül diadalmaskodik, és a világ egy új, boldog jövő felé halad. A balett a modern ipari társadalmat ünnepli, ahol a technológiai és tudományos újítások nemcsak a gazdasági fejlődést, de egy összekapcsolt, globális világ megszületését is lehetővé teszik. Nem pusztán szórakoztató látványosságként működött, hanem ideológiai eszközként is: hozzájárult a modern olasz társadalom és kultúra formálásához, miközben egy optimista, haladásalapú jövőképet közvetített (3. ábra).

Az 1881. évi milánói kiállítás, amely az ipari forradalom vívmányait és Olaszország új nemzeti identitását ünnepelte, szoros kapcsolatban állt az *Excelsior*tal. A kiállításon bemutatott technológiai újítások Olaszország modernizációját és nemzetközi szerepét erősítették, miközben a nemzeti identitás formálásában is kulcsszerepet játszottak (Adamo, 2014; Williams, 2019).

3. Úton a siker felé: Manzotti és Marenco együttműködése

A zenekari művészként hegedűn és fagoton játszó Romualdo Giovanni Battista Marenco (1841–1907), a milánói Teatro alla Scala koncertmestere a *Sieba* (1878) című balettenéjének sikere után csak zeneszerzéssel foglalkozott; elsősorban balett-

kompozíciói révén vált ismertté.³ A nagy áttörést a koreográfus Luigi Manzottival (1835–1905), a *ballo grande* mesterével való zenei együttműködés hozta meg. Ahogy erre korábban már történt utalás, a műfaj sajátossága, hogy mély, komoly jelentéssel bíró történelmi és allegorikus témákat használ fel, s ehhez hatalmas szereplőgárda, kidolgozott *mise en scène*, valamint elsőprő látvány társul. A skandináv témára komponált *Sieba* után kooperációjukat egy sikersorozattal koronázták meg, mely az *Excelsior* (1881) vette kezdetét, majd az *Amor* (1886) és a *Sport* (1897) folytatódott.

A balettek a kor pozitív vívmányait, a társadalmi haladást és a humanitárius eszméket dicsőítették; sikerük jóval túlmutatott Milánón. A trilógián belül kiemelkedik az *Excelsior*, amely az emberi civilizáció apoteózisát ábrázolja és a testvériség eszméjét hirdeti. A bemutatón 508 szereplő állt színpadon; az első évadban 103-szor játszották. A Scala társulata 1889-ben elvitte a balettet az újonnan épült párizsi Éden-Théâtre-be is. A darabot a világ számtalan jelentős színháza tűzte műsorára. Sikerének titka a koreográfiai akciókban, a jól megírt, dallamos, lendületes zenében, valamint „a formai invencióban és a ritmikai dinamizmus elsőprő érzékében” rejlett (Marenco, 2012, ix). Zenéje „fürge és élénk, ritkán szentimentális és gyakran a lírai izgalom tomboló érzését váltja ki” (Marenco, 2012, ix).

A balett előzményének tekinthető Manzotti *Galileo Galilei* című, 1873-ban Rómában bemutatott kompozíciója (zene: Leopoldo Angeli), amely már a Fényt és a Tudományt tematizálta. Öt évvel később indult a hosszú és gyümölcsöző együttműködése Marencóval, valamint Alfredo Edel (1856–1912) jelmeztervezővel. A *Sieba* már előrevetítette a későbbi látványelemeket kolosszális hajók, templomok, a Valhalla és tömegjelenetek formájában. A balettet hamarosan nagy sikerrel mutatták be Milánóban, Nápolyban, Velencében, majd eljutott Franciaországba is. A Wagner-operák hatását mutató *Sieba* nemcsak egy sikeres együttműködés kezdetét jelentette Manzotti és Marenco között, hanem a Manzottira jellemző fantasztikus színpadi ábrázolásmód első megjelenését is (Marenco, 2012, xi).⁴

³ Az életrajzi adatokhoz lásd: https://www.treccani.it/enciclopedia/romualdo-giovanni-battista-marenco_%28Dizionario-Biografico%29/.

⁴ Cselekménye: Harold király, Thule uralkodója ellen minisztere, Kafur és a kalóz Holerut összeesküvést sző. Wotan a fiatal királynak egy varázskardot küld, amely Sieba valkűr révén jut el hozzá. A gonosz Surtur – egy rosszindulatú és Wotannal szemben ellenségesen viselkedő isten – eléri, hogy Sieba szerelembe essen Harolddal, és ő a valkűrök törvényei ellenére viszonzszeresse őt. A csatátéren a kalózok Kafur tervei szerint elfogják a királyt, Kafur pedig elloppja a varázskardot és a hadsereg élére áll. Eközben a Surtur által az alvilágba űzött Siebát szörnyűségekre kárhoztatják. Végül Wotan megengedi neki, hogy visszatérjen a fénybe és a halandók között éljen. Sieba Cadmo, a kalózok rabszolgája segítségével kiszabadítja szerelmét, Haroldot. Ehhez Wotan közbenjárása is kell, aki vihart szít, melyben megfulladnak a kalózok, de a fiú és a szerelmesek megmenekülnek. Harold visszakérül a népéhez, és feleségül veszi Siebát. A germán mitológiából merített téma felhasználása egy balettben a Wagner-operák zenés színházra gyakorolt hatását mutatja.

4. Művelődéstörténet balettben elbeszélve: Az *Excelsior*

Manzottit ekkor már foglalkoztatta az *Excelsior* ötlete mint az ipar, a civilizáció és a gondolkodás diadala. Milánóba visszatérve elkészítette a koreográfiát; a darab bemutatójára 1881. február 11-én került sor a Scalában. A rendkívül látványos balett az emberi civilizáció felemelkedését és a technika viharos fejlődését mutatja be a Sötétség és a Fény szelleme közötti keserves küzdelemként: a gőzhajó, a vashíd, a villamosság, a távíró, valamint a Szezei-csatorna és a Mont Cenis-alagút megépítése következtében a Sötétség szelleme elismeri a vereségét, majd a nemzetek nagy ünnepét a Fény és a Béke apoteózisával ünneplik (Marenco, 2012, xi). A produkciót a világ számtalan színháza tűzte műsorra, és sok helyen évtizedekig játszották: Bécsben 1885-ben mutatták be, ezt követően pedig 29 évig maradt repertoáron, és összesen 329-szer adták, míg Budapesten 1887 és 1894 között 98 alkalommal volt műsoron az Operaházban.⁵

Az *Excelsior*t Olaszországban a bemutató évében, 1881-ben 103 alkalommal játszották, így a darab az olasz balett egyik legnagyobb sikere volt: egy elképesztő műtömeggel, színekkel, tele ötletekkel, melyek a nagyközönség örömeire és ösztönzésére egyaránt szolgáltak. A műből egyértelműen kiviláglik, hogy a szerzője korlátlanul hitt a tudományos haladásban és az új társadalmi osztályok optimizmusát jelenítette meg, amelyek tagjai az iparosodásban és az új felfedezésekben látták az emberiség megmentésének útját a régi világ ellenében. A balett sugalmazta a globális testvériség és az internacionalizmus érzését is, valamint a Világosság és a Sötétség szembeállítása egy reménnyel táplált új erkölcs felé mutatott (Adamo, 2014, 153, 170–172).

Az *Excelsior* nem romantikus balett, hanem gyakorlatias és világi; magán viseli a reform és az illúzió jegyeit; méltatja az emberi intelligenciát, amely végül a természet erőit a saját akarata szerint tudja formálni. A tudományos felfedezések a maguk korában még mindig olyan csodának tűntek, amelyek megváltoztatták az események menetét. A balett szerzői tisztában voltak ezekkel a tendenciákkal, és alkotóként szabad utat is engedtek a fantáziájuknak a színpadi hatások és a látványosságok nagyívű kiállításában. Noha az *Excelsior* a maga korához szorosan kapcsolódott (és akár a naivitás vádja is érheti), mégis a 19. század végi olasz kultúra fontos kordokumentumának tekinthető. Nem volt híján a kifinomult ízlésnek, valamennyi dekadencia tükröződött a koreográfiában, a nyilvánosságra gyakorolt hatása pedig rendkívüli volt és az is maradt a későbbiekben is. Marenco zenéje egyszerű és jól illeszkedik a tánchoz; néhol merít a néptáncból. A balett remek fúzióját nyújtja a szórakoztatás különböző típusainak. Manzotti koreográfiailag a 19. századi hagyományt ötvözte a korának modern elemeivel (Marenco, 2012, xiii).

A koreográfia az utókor számára nehézkesnek és barokknak tűnhet, de meg kell látni és értékelni kell benne azt az eredetiséget, amellyel összefogja a 19. század

⁵ Az adat a teljes műre vonatkozik; részleteket máskor is adtak, lásd Opera Digitár: http://digitar.opera.hu/www/c16operadigitar.01.01.php?bm=1&as=53410&kr=A_10_%3D%22Excelsior%20%28balett%29%22&mt=0.

hagyományait, valamint bizonyos szempontból inspirációként szolgált Marius Petipa és George Balanchine számára. A 20. században Manzottit gyakran lekicsinyelték, kétségbe vonták a kulturáltságát. Ugyanakkor nem lehet figyelmen kívül hagyni, hogy egy olyan korszakban vált sikeres koreográfussá, amikor a balett műfaja hanyatlott. Nem lehet elvitatni a műben megmutatkozó mesterségbeli tájékozottságot és színadiasságot, bármennyire is banális vonásokat mutatott, és nem utolsósorban azt a nagyszerű kommunikációt sem, amely végül miniszteri elismerést hozott számára, vélte Letellier (Marenco, 2012, xii).

5. „Arról szólni nem is érdemes” – az *Excelsior* zenéje

A műbírálok⁶ az *Excelsior* zenéjét illetően mind Bécsben, mind Budapesten egyhangúlag rámutattak annak hiányosságaira. „A zene kritikán alóli. Zavaros összefüggés nélküli lárma az egész. Ez a zaj sokszor igen bántóan hatott, így például az örök béke képénél. E megzenésített béke rosszabb a háborúnál.” – írta a *Pesti Napló* referense (Sgalitzer, 1885). Ugyanígy ítélte a *Fővárosi Lapok* zenekritikusa is, aki szerint a balett zenéje nem „szelíd”, Marencót „a réz démona úgy üldözi, hogy a legszelidebb érzelmeket is csak kürtökkel és harsonákkal tudja kifejezni. Képzeltető, mily pokoli lárma mellett hódolnak a különböző katonaságok a békének! Hisz ez majd rosszabb, mint a háború” (n.n., 1887a). Hasonlóképp vélte a *Budapesti Hirlap* ítése is: „Zenéjéről jobb nem szólnunk semmit. Még a közepszerű ballettzenékkal sem állja ki ez összehasonlítást, nem is említve Delibes, Widor és mások balettjeit, melyek mint zeneszerzemények is oly magas fokon állnak, hogy mellettük a táncnak és látványosságnak csak másodrendű szerep jut” (Huszár, 1885, 2).

Bécsben is hasonlóképp vélekedtek: „Szerencsére a darab annyi látnivalót kínált, hogy teljesen meg lehetett feledkezni a zenéről” (Mz, 1885), amely nem érdemel dicséretet, mivel banális és triviális, más balettek zenéjéhez nem mérhető (Kapff, 1885). A *Die Presse* zenekritikusa⁷ a produkció kapcsán úgy látta helyesnek, ha Marencó zenéjéről nem szól, mivel arról szólni nem is érdemes (Kalbeck, 1885). Eduard Hanslick szintén rövidre fogta: Marencó zenéjére „a parlamentben azt mondanák, hogy »minősíthetetlen«. Amennyiben mégis minősíteni kellene, a legrövidebben ezt egy szóval tehetnénk meg: cirkusz” (hanslick, 1885).

⁶ A tanulmányban szereplő fordítások a szerző munkái.

⁷ Julius Max Heinrich Kalbeck (1850–1921): zenei szakíró, zenekritikus, fordító. Hanslick ajánlására lett a *Wiener Allgemeine Zeitung* zenei referense, majd a *Die Presse*-hez került (1883–1890), ezt követően pedig haláláig a *Neues Wiener Tagblatt*-nál dolgozott. Hanslickhoz hasonlóan élesen bírálta Wagner, Bruckner és Hugo Wolf tevékenységét, míg Brahmsot támogatta. A hazai zenekritikusokhoz lásd Ujvári, 2022.



4. ábra: A sivatagi jelenet, Hermann Burghart színpadképe Bécsben, 1885-ből
(forrás: Theatermuseum, Wien, <https://collection.theatermuseum.at/objekte/excelsior-1104747>)

Más laptárs is hasonló kritikát fogalmazott meg: Romualdo zenéjét „a hangszerelés terén bájos ügyetlenség”, másrészt „egy arénazene harsány tolakodása” jellemezte. „Az olaszok tudvalevőleg rendkívül gyengék a balettzene terén”, s ez alól ez sem kivétel, csak hatásos (Fr, 1885b). Részletesebben a *Morgen-Post* ítése fejtette ki zenei érveit (Berggruen, 1885a). Meglátása szerint Marengo nem sokat vesződött az egyes képekhez igazodó elegáns dallamok komponálásával. A partitúrában az első tetszetős részt a galoppal záruló reneszánsz keringő jelenti, melyet egy csellószóló tesz kifejezővé. A Weser folyó mentén táncolt polka és mazurka élénk. Volta és az elektromosság kapcsán *adagio* szól, ami nem igazán illik a jelenethez, de az Asz-dúrban komponált, háromvonalas oktávon megszólaló elektromos harangocskák, valamint a táviró nyolcados kattogása egy galopphoz is jó alapot jelenthetett volna. A sivatagi jelenethez (4. ábra) meríthetett volna Goldmark *Sábájából*, de nem tette. Zeneileg még az Esz-dúrban íródott Concordia-indulót találta említésre méltónak.⁸

Ha Goldmarktól nem is, de más forráshoz annál merészebben nyúlhatott Marengo, akinek zenéje a *Budapesti Hirlap* műbírálója szerint „az idegeket fárasztani erősen segít”:

„Signor Marengo a minősített tolvajlások egész tömegét követte el az összes világrészek muzsikájának kárára. Lohengrintől az angol himnuszig, a derviszénektől a szombati héber ájtatosságig, Verditől Delibesig, spanyoltól oroszig, mindent összezsikart ez a szemes maestro s a magáéból nem adott

⁸ Az Asz-dúr pozitív érzelmeket kelt: boldogság, derű, vidámság, lendület társul hozzá, míg az erőteljes hangzású Esz-dúr komolyabb, mélyebb érzelmeket fejez ki.

egyebet, mint jó vaskos hangszerelést, megkeserítve minden hangszerfuvó estéjét. [...] Leszámítva zenéje gyarlóságát, mindenben méltó arra, hogy az egész főváros s a közel vidék elmenjen kedvéért az operaházba. Tehát sok-sok tele házat. Mert e nélkül félő, hogy »De profundis« válhatik az »Excelsior«-ból.” (E., 1887, 3)

Megengedőbb, de a balettzene minőségét kevésbé méltató sorok jelentek meg a *Vasárnapi Ujság*ban is: „Nem valami jeles költői termék, de a nagy szabásu ballethez, a tömeges evolúciókhoz jó kíséret. Az »Excelsior« nem a fülre, hanem a szemekre akar hatni. S ez a hatása meg is volt” (n. n., 1887c). Delibes minden bizonnyal sikerre vitte volna a mű zenei részét is:

„Egyetlen hujja a balletnek az, hogy a zene nem áll azon a magaslaton, a melyet ilyen nagyszabásu mű méltán megkövetelne. Vannak benne csinos részletek, különösen a második felvonásban a polka, a mazurka és a sürgönykihordók tánca, a harmadikban az »Indiana« stb. De egészben véve kevés benne az eredetiség, a leleményesség. Milyen szépen lehetett volna felhasználni ebben a zenében a különböző nemzeti motivumokat! Ennek azonban sehol semmi nyoma. Mit tudott volna csinálni ebből a balletből például Delibes, ha ő írja hozzá a zenét!” (Antalik, 1887, 6)

Az *Excelsior* zongorakivonata révén a balett zenéjét sok francia és olasz családban játszották, illetve katonazenekarok is előadták (Berggruen, 1885a).

6. Az *Excelsior* bécsi fogadtatása (1885)

A milánói ősbemutatót követően az európai nagyvárosok közül Bécsben viszonylag későn határoztak a balett színreviteléről. Ennek oka a dalszínház konzervativizmusára vezethető vissza, azaz a Hofoperntheaterben nem szívesen tértek el a színpadi hagyományoktól.⁹ Manzotti ballettjével azonban teljesen új utakon járt: „a mythologiai istenek szerelmeskedései, az ezeregyéjszakai tündérregék vagy az eltáncolt népregék helyett a felvilágosodásnak a szellemi sötétség felett kivivott diadalát” igyekezett a színpadon megjeleníteni allegorikus képekben (Huszár, 1885, 1). Ez azt jelentette, Manzotti révén a megszokott historikus (*Esmeralda*, *Giselle*, *Glöckner von Notre Dame*, *Die Assasinen*), fantasztikus (*Coppélia*), mitológiai (*Pygmalion*, *Brahma*), társadalmi (*Karnevals-Abenteuer in Paris*), illetve néprajzi (*Nena Sahib*, *Flick und Flock*) balett mellett megjelent az addig ismeretlen pedagógia indíttatású táncmű is (Fr, 1885a).

Eduard Hanslick is úgy látta, noha öt éve indult hódító útjára az *Excelsior*, és a sikerei minden eddigi balettprodukciót felülmúltak, Bécs mégsem siettette a bemutatót, mivel nem klasszikus táncműről van szó. Pszichológiailag építkező cselekményt, valódi drámát nem kell tőle várni, hiszen laza képek sorozatából áll, de így is eredeti és szórakoztató. Bővelkedik színpadi hatásokban, látványos elemekben, de az ezek alapjául

⁹ A Bécs és Budapest közötti zenés színházi kulturális transzferrel kapcsolatos kérdéskörhöz, a két város táncművészetéhez, színházi viszonyaihoz lásd a szerző több tanulmányát: Ujvári, 2023b; 2023c; 2023d; 2024b; 2024c; 2024d.

szolgáló allegória, a Sötétség harca a Felvilágosodással is új gondolatként hatott. Ez jelentette a kiindulópontot a világmegváltó találmányok és az alkalmazott természet-tudományos ismeretek győzelmének megjelenítéséhez. A darab alapötlete kétségkívül eredeti és érdekes az addig megszokott komoly librettókhoz képest. A produkció nem volt híján az érzékeket bombázó hatásoknak; a szemet rengeteg inger érte. A balett joggal aratott sikert, nem utolsósorban a lélegzetelállító, hatásos kiállítása miatt. A szólótáncosoknak kevés lehetőségük adódott a kibontakozásra, vélte (hanslick, 1885).

A *Wiener Presse* recenzense is hasonlóképp írt a premier után: A modern civilizáció és kultúra dicsőítése nem egy egységes történet során tárul a nézők elé, hanem szabadon egymás mellé rakott képek sorozataként, amelyek magukban is megállják a helyüket. A cselekmény nélküli, sok részből álló balettben az összekötő kapcsot a Fény harca jelenti a Sötétség, valamint a Civilizáció küzdelme az Elmaradottság ellen. Manzotti ügyesen koreografálta meg az emberiség történetének jelentős pillanatait; az osztrák balett-táncosok színvonalas produkciót nyújtottak; az előadás néhány képe látványban mindent felülmúlt, amit eddig a bécsi színpadokon látni lehetett; az egész bemutató frissnek és kerek egésznek hatott (Mz, 1885).¹⁰

A közönség részéről tapasztalható várakozás megmutatkozott már abban is, hogy míg általában a nézőtér az előadás megkezdését követően kezdett megtelni, addig az *Excelsior* bécsi premierje előtt már jóval a kezdési időpont előtt zsúfolásig tömve volt az operaház, és szinte érezni lehetett a feszültséget. Az előadást látványban alig lehetett felülmúlni; bővelkedett dekoratív és technikai elemekben. A balett csúcspontját a második kép, a Felvilágosodás képezte. A helyszín egy pompás palota volt, amelyben szimbolikusan minden megjelent, amit az emberi szellem az elmúlt évszázadok folyamán létrehozott. Mindez fenségesen és lendületesen, olyan színgazdag-ságban, fantasztikus tagolásban és csoportosításban tárult a nézők elé, hogy az a szem számára szinte befogadhatatlannak bizonyult egy este folyamán. A tabló aztán különböző táncokban oldódott fel. Talán kisebb taktikai hibának tekinthető, hogy eme grandiózus jelenet rögtön a darab elejére került, mert az est további részében már szinte képtelenség volt a hatást fokozni, így a balett többi képe valamelyest megsínylette ezt. A második kiemelkedő jelenet a nyolcadik kép (Szuez, Ismailia) volt. A soknemzetiségű város az ötletes „pas cosmopolite”-ben mutatta meg magát, többek között egy kínai, török, angol és spanyol táncban. A kilencedik kép az alagútátfúrással, majd az azt követő nemzetek ünnepével ismét impozáns tömegjelenetet eredményezett. A végén felhangzó *O, Du mein Österreich* az osztrák himnusz dallamába olvadva nagy tetszést aratott (Fr, 1885b).

¹⁰ A pazar látványról más lap is írt: a díszlet, a jelmez, a gépészeti megoldások mindent felülmúltak; Brioschi, Burghardt, Kautzky és Gaul csodálatraméltó dolgokat műveltek (E-b-g, 1885).

Carlo Brioschi (Milánó, 1826 – Bécs, 1895) és Hermann Burghardt (1834–1901) osztrák díszlettervező és színházi díszletfestő volt. Franz Gaul (1837–1906): osztrák festő és jelmeztervező; 1868 óta dolgozott a bécsi Hofopertheaternek. Hermann Burghardt (1834–1901) osztrák díszlettervező és színpadi dekorátor volt, Johann Kautsky (1827–1896) pedig díszlet- és tájképfestő, aki a „Brioschi, Burghardt és Kautsky” színházi díszletfestő műterem társtulajdonosaként elsősorban Bécsben tevékenykedett.

A *Morgen-Post* recenzense szerint állítólag egy, Torinóban a Mont Cenis átfúrásának 1879-ben emléket állító közterületi alkotás ihlette a balett szerzőjét, Luigi Manzottit. Az emlékmű a hegyből származó gránittömbökből megformált piramist ábrázol, melyen a tudomány gényusa magasodik s büszkén hirdeti győzelmét. A nyers, erőszakos szörnyetegek titánok alakjában hiába kísérelték meg a támadást a gényusszal szemben, a sziklákról a mélybe zuhantak. A koreográfus számára ez jelenítette meg az emberi kultúra haladását minden akadállyal és hátráltató erő ellenére. A balett címe Henry Wadsworth Longfellow (1807–1882) ódájára emlékeztet, amelyben az amerikai költő a modern kor haladását ünnepli. Manzotti számára ez volt a kiindulópont a történelem, az allegória és a táncművészet hatásos és sajátos egységének szimbiózisához. Nem kétséges, Manzotti a táncművészet és a színpadi látványosság terén a tradicionális költői balettekhez képest kitágította a kereteket. Történelmi helyeket, idősíkokat több helyen is fiktíven kezel, például az első gőzhajó – melynek atyja nem Papin, hanem Fulton volt – nem Bréma kikötőjéből hajózott ki, hanem New Yorkból tartott Albany felé. A hetedik, sivatagi kép zenéjén erősen érződik Goldmark *Sába királynőjének* hatása, amelyet Olaszországban már évek óta játszottak (Berggruen, 1885a).

Az egyes képek tényleges cselekmény hiányában csak lazán kapcsolódnak egymáshoz, így a táncokat is mesterségesen kellett egymáshoz illeszteni, s ebben a koreográfus igen találékonynak bizonyult. A második képben nyolc hölgy volt színpadon, és miközben a szólistának lehetősége nyílt merész variációkban megmutatni a virtuoizitását, a reneszánsz kort megidéző csoporttánc is nagyon találóra sikerült. A regattajelenetben a győztest polkával és mazurkával ünnepelték. Washingtonban a galoppé volt a főszerep, majd egy későbbi indián táncban gyerekek is színpadra léptek. A rabszolgaság eltörlése egy *pas de deux*-ben és egy *pas d'ensemble*-ben jutott kifejezésre (Berggruen, 1885a).

Negatív véleménnyel csak elvétve lehetett találkozni, de azért megjelentek az elmarasztaló ítéletek is mind a szak-, mind a napi sajtóban. Ellenérvként az fogalmazódott meg, hogy noha a nagy hírverés miatt felfokozott várakozás előzte meg a bemutatót, az azonban – talán éppen a hatalmas reklám miatt – csalódást okozott. Számtalan korábbi produkció (*Flick und Flock*, *Der Spielmann*, *Die Assassinen*, *Melusine*) semmiben sem maradt el az újdonságtól, sőt az azokban megmutatkozó egységes gondolati ív, a költői és színpadi lehetőségek kiaknázása révén még előbbre sorolhatók az *Excelsior*hoz képest (Kapff, 1885). A balett műfaja nem igazán alkalmas találmányok, technikai-műszaki fogalmak élethű ábrázolására, ahogy különleges épületek, építmények megjelenítésére sem (Kalbeck, 1885).

Hevesi Lajos „elugrált filozófiát” látott a balettben, illetve a költségekről is szólt. Legnagyobb hibájának azt látta, hogy már rögtön az elején ellövi a puskaport: a 2. felvonás – noha a koreográfiáját tekintve csupán egy potpourri – ügyes összeállítás különböző táncokból, amelyet látványban, kiállításban, fényhatásban, tömegjelenetekben már nem lehet fokozni. A balett pénzügyi vonzata kapcsán több szám is napvilágot

látott, de még a legoptimistább számítások szerint is 30.000 forint fölé kúszott az összeg, mivel 900 jelmezt kellett varrni, azonban minden viszonylagos: az 1873. évi bécsi tőzsdekrach előtt Schumann *Genovevája* 50.000 körüli összegből jött ki, míg a *Fantasca* (1871) című balett költségei 110.000 forintra rúgtak (Hevesi, 1885).



5. ábra: Az Arlberg-alagút átfúrása, Anton Brioschi színpadképe Bécsben, 1885-ből
(forrás: Theatermuseum, Wien, <https://collection.theatermuseum.at/objekte/excelsior-1104372>)

Ugyancsak összehasonlításra adott alkalmat a balett korábbi, párizsi bemutatója. A bécsit ezzel az előadással összevetve a recenzius úgy értékelte, noha a párizsi szerinte hatásosabb volt, a táncosok tudása is magasabb technikai szinten állt, de némely részletet a császárvárosban mégis színvonalasabban adtak elő. Párizshoz képest kimaradt az autodaféjelenet, valamint Lesseps ovációja. Az is zavaróan hatott, hogy a második kép volt a legmegkapóbb, s azt a többi már nem tudta felülmúlni (Berggruen, 1885b). Más bécsi lap referense szerint sem mérhető össze a párizsi színrevitel a bécsi előadással, mivel ott valóságos „cirkuszbalettet” adtak, míg a császárvárosban a táncművet a legnemesebb és legízlesebb módon állították színpadra. A korábban bemutatott darabok (*Sardanapal*, *Fantasca*, *Ellinor*, *Brahma*, *Stock im Eisen* stb.) természetesen nem gyengébbek, csupán az *Excelsior* a gyors képváltásaival, gyönyörű díszleteivel, eredeti jelmezeivel nagyon kitűnt. Némely tánc indokolatlanul hosszúvá nyúlt. Rendkívül látványos volt a zárójelenet is, amelyben a világ számos hadserege mutatta meg magát, s így egy hatalmas tömegjelenetté vált. Bécsben a Mont Cenis-alagút helyett – a *local colour* jegyében – az Arlberg-alagút átfúrása (5. ábra) szerepel a szövegkönyvben. Ezekre a módosításokra volt lehetőség: minden országban csak a záró

apoteózist kellett a helyi igényekhez igazítani (Kalbeck, 1885), ami nyílt politikai konnotációval is bírhatott (Adamo, 2014, 162).

Akadtt olyan kritikus, aki szerint a balett zenéjében a legtetszetősebb részek ifj. Hellmesberger néhány zenei kiegészítése volt. A premieren ő vezényelt (Maurice, 1885).

7. Az *Excelsior* budapesti fogadtatása (1887)

A bemutató kapcsán több magyar napilap is utalt Longfellow *Excelsior* című versére, amelyben a költő egy ifjút énekel meg, aki kezében zászlóval a Szt. Bernát-hegyet akarta meghódítani, útközben azonban egy lavina maga alá temette. Elszántságát mi sem mutatja jobban, minthogy halálában is még az „Excelsior” feliratú lobogót szorongatta. Ez a jelenet a feltörekvő emberiséget jelképezi, amely mindig magasabb célok felé igyekszik, és még egy tragédiát követően sem veszíti el a reményt, hogy feljut, eljut a vágyott legmagasabb pontig. Erről szól Manzotti balettje is.

A darab bemutatása Keglevich¹¹ intendáns „szerencsés eszméje volt”, mivel a négyfelvonásos mű négy fináléja „a mise en scène nálunk eddig még nem látott remeke” (n.n., 1887b, 156). A balettmester-koreográfus, Cesare Smeraldi (1845–1924) teljesítménye, azaz a darab színpadra állítása, betanítása, a tömegek mozgatása is bámulatos volt: „egy evolúció sem ismétlődik, egy sem felesleges” (n.n., 1887b, 155). A jó ízléssel és kitűnő rendezéssel színpadra állított darab nem más, mint végigtáncolt művelődéstörténet, ami társadalmi és tudományos kérdéseket bolygat. Egyedülálló produkció, ugyanis „ily csillogó látványosságot még nem nézett a főváros közönsége” (E., 1887, 2). Mindemellett a balett nem csak „az eddig legfényesebb színpadi mutatvány, a legdrágább is egyszersmind” (E., 1887, 2). A premieren megjelent Tisza Kálmán is, ami „ritka szerencséje egy-egy magyar színháznak” (E., 1887, 2). A bemutatón Erkel Gyula vezényelt (Antalik, 1887). A művet három hónapnyi előkészület után mutatták be Budapesten, és a közönség reakcióját jól érzékelteti, hogy Smeraldit a premier alatt tizenkétszer hívta ki a közönség a színpadra (n.n., 1887d).

Árnyaltabban ítélte a *Pesti Napló* kritikusa, aki úgy látta, az új produkció „sok kifogásolni valója mellett is folyton tért hódít magának mindenfelé” (Harrach, 1887). A darabhoz műfajelméleti szempontok alapján közelít,¹² így a balettel szemben támasztott alapvető kritérium, hogy – akárcsak az operaszöveg – rendelkezzen drámai alappal; legyen benne expozíció, konfliktus, megoldás. Zenéje legyen tartalmas, „drámai hangfestéssel fejezze ki a költői eszméket”, illetve az érzelmeket (Harrach, 1887). „A zenének benső összefüggésben kell állni az indulatokat és szenvedélyeket magyarázó mimikával, mozdulatokkal, gesztusok és tánczokkal s a külső jelzés egész plasztikájával” (Harrach, 1887). Az *Excelsior* azonban inkább a látványosságokra és a külsőségekre törekszik, s ehhez nem párosul magas színvonalú zenei tartalom; „zenéje

¹¹ Keglevich István (1840–1905): gróf, magyar császári és királyi kamarás, főrendiházi tag, az állami színházakat felügyelő intendáns 1885–1887, majd 1898–1902 között.

¹² A műfajelméleti követelményekhez lásd Ujvári, 2024a.

még a legenyhébb kritikát sem állja meg” (Harrach, 1887). Mindazonáltal vannak olyan jellemzői, „melyek az összes eddigi ballettek fölé emelik”, nem utolsósorban a téma-választása (Harrach, 1887). A balett zenéjét illetően Schütz Miksa szinte hanslicki vitriollal veti papírra:

„Ó, e partitúra láttán – amely olyan szabályosan vonalazottnak tűnik, akár egy könyvelési napló, és több szemüveges basszust tartalmaz, mint egy Donizetti-opera –, e zene láttán, amely ahelyett, hogy szemérmesen visszahúzódná a kézirat-lét homályába, merészen a zongorakivonat pimasz öltözkéiben lép a nyilvánosság elé; e fércmű láttán, amelyre még egy piros Garibaldi-inget is ráadtak, elhal a gúny ajkunkon, és »szívünkbe lopakodik a bánat, mély bánat«...

Romualdo, Romualdo, mivel érdemeltük ki, hogy ezt a zenét mérted ránk?!¹³

Keszler József (1887) a *Nemzet* hasábjain még ennél is részletesebb elméleti alapokra helyezi az új balettet; olvasatában „az »*Excelsior*« ama darab, mellyel a ballet művészete legelőször tér le a hagyomány által kiszabott utról” (Keszler, 1887, [2]), arról az ösvényről, amelyet Jean Georges Noverre (1727–1810), illetve előtte már Louis de Cahusac (1706–1759) és Louis Fuselier (1672/1674–1752) követtek ki. A francia reformerek által megfogalmazott alapelv szerint a balettben a tánc nem képez önálló részt, hanem a drámai cselekvés szolgálatában áll. Már Fuselier is a drámai történetet vette a balett alapjául, Cahusac „a kiállítás pompáját” adta hozzá, Noverre pedig mindezt szintetizálta, és hozzátette még a jellemzést mint elemet. Noverre a *ballet d'action* műfaji alapvetése szerint a balettet drámaként kezelte, ennél fogva a dráma műnemének szabályait kérte rajta számon: „Cselekvése legyen egyszerű, menete világos; úgy, hogy a közönség könnyen megértse. A balletszerző tehát könnyen felfogható szenvedélyeket és érzéseket válasszon tárggyul, hogy a mimica és a táncz minden kételyt kizáró módon magyarázhassa és tolmácsolhassa őket” (Keszler, 1887, [2]). Ez az irány határozta meg a balett műfaját egészen Delibes-ig, „ki az általán elismert alapon, a Boildieu és Spontini által érvényre emelt finom ballet-zene kíséretével művelte a költői és pastoral balletet (Sylvia, Coppélia), míg mások az allegoricus, történeti stb. balleteket cultiválták” (Keszler, 1887, [2]).

Az *Excelsior* az első balett, amely szembefordul a Noverre által meghatározott kánonnal. A recenzens szerint a 18. században lefektetett alapelvek a 19. század végén már érvényüket veszítették és újítások után kiáltottak. Forrásként azonban nem az antik

¹³ „Ach, angesichts dieser Partitur, die so sauber rastrirt aussieht, wie ein Kontobuch und mehr Brillenbässe* aufweist als eine Oper von Donizetti, angesichts dieser Musik, die statt sich schamhaft in das Dunkel einer Manuskript-Existenz zurückzuziehen, in dem frechen Gewande eines Klavierauszuges sich hervorwagt – angesichts dieses Machwerkes, angethan mit einem roten Garibaldihemde, erstirbt der Spott auf unseren Lippen und »Wehmuth, tiefe Wehmuth, schleicht uns ins Herz hinein« ... Romualdo, Romualdo, was haben wir verschuldet, daß du uns diese Musik angethan hast!” (Schütz, 1887).

* A „Brillenbässe” szó szerinti fordításban 'szemüveges basszusok'; valószínűleg ironikus megjegyzés az ügyetlen, túlbonyolított vagy túlírtnak ható basszusmenetekre, amelyek „öregesek”, „könyörtelenek”, esetleg túlzásúfoltak.

művészetéhez nyúltak, „hanem a meglevőből indultak ki, és a megszokottat fejlesztették tovább bizonyos irányban” (Keszler, 1887, [2]). Az inspiráció, az újítás pedig nem Franciaországhoz, hanem Olaszországhoz kötődik. A Milánóból kiinduló rendszerben Manzotti másodlagosnak tekintette Fuselier elemét, a drámai cselekvést, viszont elsőbbséget biztosított a Cahusac által preferált látványnak, a darab kiállításának. Noverre rendszere ezáltal felbomlott, viszont a puszta látvány mellé, a drámai elemek hiányában, még társítani kellett valamit. Manzotti balettjében ezt az űrt a tömeg hivatott pótolni, azaz a megoldást a balettben közreműködő szereplők, statiszták eddig nem látott méretének felduzzasztásában látta. Keszler szerint a drámai cselekményt nélkülöző ballett nem ismeretlen a színházi világban: a *Renaissance*, a *Rococo*, a *Bécsi keringő* mind ilyen jellegű művek.¹⁴ Ugyanakkor nem *divertissement*-nak nevezi ezeket, hanem „tisztán deskriptív” balettnek: „Descriptio; ez a dolognak nyitja” (Keszler, 1887, [2]). Ezt a fajta törekvést nemcsak a színpadon látta érvényre jutni, hanem az irodalomban is: „És a kiállítás a színpadon azonos a leírással, a tárgyfestéssel, mely a modern epikának, a regényirodalomnak most egyik fő alkotó elemét képezi. Látni való ebből, hogy a művészetek mindannyian mindig szoros összefüggésben vannak egymással” (Keszler, 1887, [2]). E narratíva szerint az *Excelsior* a maga látványos, pompás kiállításával, monumentális díszleteivel, több száz szereplőjével már az új esztétikai törekvések hírnöke. Manzotti a látvány primátusát a művészetek „ama naturalisticai elvére” vezeti vissza, mely szerint a mű „nem csupán az értelemre, de az idegekre is kíván hatni”. Ő maga a balettje tárgyát félig allegorikusnak, félig történetinek nevezte, „mert e két fajta kínálkozik legjobban a külső pompa kifejtésére. A tárgy kétféleségét szerző a mű megnevezésében úgy győzte le, hogy »eszményi balletnek« keresztelte” (Keszler, 1887, [2]).

A szereplők közül Smeraldit emeli ki, a hölgyeknél a főszerepeket alakító Zsuzsanits és Coppini kisasszony táncát méltatja, valamint a bajadér szerepében színre lépő Maruzzi kisasszonyt is dicséri.¹⁵ Smeraldi volt a darab lelke:

„A közreműködők közül a főérdem természetesen Smeraldi Caesar uré, ki a balletet nálunk színre alkalmazta és elképzelhetetlen szorgalommal, fáradsággal betanította. Látni kellett a főpróbán e kis emberkét, kinek ereiben nem is vér, hanem valami higany folyhatik. Egy perczig sem maradt veszteg; egy pillanatig sem nyugodott; igazán olyan volt, mint a szellem; de nem ám a »sötétség szelleme«, melyet a darabban ábrázol; ő az erély, az izgalom, a mozgás szelleme, mely bele reked ugyan a sok kiabálásba, de nem fárad ki a munkában.” (Keszler, 1887, [3])

Budapesten a balett 1887 és 1894 között volt műsoron; közel száz alkalommal játszották. A recepciótörténetéhez a modernség, a haladás dicsőítése, a darab grandiózus mérete, s nem utolsósorban a női test újszerű ábrázolása mellett egyéb tényezőket is figyelembe

¹⁴ Vö. Ujvári, 2023a és 2024c.

¹⁵ A táncosokhoz lásd Opera Digitár: <https://digital.opera.hu/szemely/lista/>.

kell venni: az *Excelsior* kontextusa ugyanis Budapesten 1887-ben, a kiegyezést követő időszakban az adott politikai erőterben is értelmezhető; a balettel kapcsolatos állásfoglalás egyben pártszimpátiához is kapcsolódott. A produkció támogatása a regnáló hatalom, a liberális Tisza-éra támogatását, az osztrák–magyar érdekközösség, a Habsburg-uralom elfogadását is jelentette, míg a darabbal való szembehelyezkedés mögött a radikális-nacionalista álláspont elfogadása állt, mely az Operaház vezetésének és közönségének kritikáján keresztül fogalmazta meg a demokratikus változás szükségességét (Prokopovych, 2008, 40). A balett üzenetére már rámutattunk korábban: a haladás dicsérete, mely a sötét erőkön felülkerekedik, a darabban a Fény és a Sötétség kettősében mutatkozik meg. A mű politikai felhangjához hozzátartozik, hogy noha az olasz egység létrejötte után született, mégis adaptálható volt a mindenkori helyi politikai viszonyokhoz. Olaszországban a milánói Teatro alla Scalában előadott produkció a milánói kiállításhoz és annak kulturális programjaihoz kapcsolódott, így összekötő kapocsként funkcionált az olasz uralkodóház iránti politikai lojalitás, a városi identitás ismételt feleléde, valamint az ipari és kulturális haladás között, sikere révén pedig a milánói kiállítás zászlóshajójává vált.

A magyar fővárosban a *Budapesti Hírlap* a Bécsben felhangzó „Gott erhalte” kezdetű osztrák nemzeti himnusz helyett a Rákóczi-indulót követelte, ami egyértelmű politikai állásfoglalást jelentett, a követelésnek azonban nem lett fogantaja; igaz, a „Gott erhalte” is elmaradt (E., 1887). Beszédes volt viszont, hogy az Operaházban csak ritkán megforduló gróf Tisza Kálmán megjelent a premieren. Elképzelhető, hogy ez pusztán személyes okokra vezethető vissza, többek között a balett erotikus híre játszhatott szerepet, de valószínűleg ennél jelentősebb lehetett a helyi vonatkozása.

A zenei referensek rámutattak arra, noha a mű esztétikai értéke nem volt kimagasló, jó ötletnek bizonyult egy Európa-szerte már bizonyított darabot Budapesten is színpadra állítani. Emellett a női test nyújtotta erotikus látvány (a Fény Zsuzsanits megformálásában) is érvként szolgált úgy a primabalerina, mint az egész női tánckar részéről. A budapesti táncosnők szépsége még az olasz közreműködőket is meglepte (Prokopovych, 2008, 41).

A budapesti balett és az erotika kapcsolódása, főleg Keglevich intendánsi tevékenysége alatt¹⁶ közismert volt (Prokopovych, 2008, 42), mivel szerette a látványos előadásokat. Ugyanakkor az ezekkel járó magas költségek, valamint a könnyedebb műfajok előtérbe helyezése, s nem utolsósorban autoriter stílusa miatt hamar kikezdték a jó hírét: főleg a sajtóorgánumok támadták, de vezető színésznőkkel is konfliktusba keveredett; Csillag Teréz és Jászai Mari el is hagyták miatta a Nemzeti Színházat (Prokopovych, 2008, 44). Keglevich ezen felül az Operaház funkciójáról is sajátosan gondolkodott: a nemzeti dalszínházat egy exkluzív klubba kívánta formálni arisztokraták, nagypolgári körök és egyéb kiválasztott férfiak számára, illetve az anyagi segítségükkel szándékozta fedezni a ház fenntartásával járó tetemes kiadásokat. Az intendáns

¹⁶ Keglevich 1886 óta volt a két színház intendánsa; Tiszához baráti kapcsolat fűzte.

meglehetősen antidemokratikus kultúrpolitikai vonalat képviselt, s ennek legitimálására kiváló alkalmat nyújtott az *Excelsior* budapesti bemutatója. Egyben úgy gondolta, elődje, a kedvelt, közel sem ennyire harsány Podmaniczky báró által megkezdett folytonosságot is biztosíthatja. Az *Excelsior* bemutatása a budapesti Opera modernitását és nagyvilági beágyazottságát volt hivatott hirdetni, illetve alátámasztani.



6. ábra: A Brooklyn híd, Anton Brioschi színpadképe Bécsben, 1885-ből

(forrás: Theatermuseum, Wien, <https://collection.theatermuseum.at/objekte/excelsior-1104852>)

Tisza jelenléte a premieren nem az intendánssal való barátságra vezethető vissza, hanem sokkal inkább a kormányát kívánta legitimálni, a magyarországi fejlődést transzparenssé tenni, s ehhez szükségeltettek a tudósítások, melyek a Fény és a Sötétség harca, Papin találmánya, a New York-i Brooklyn híd (6. ábra), az elektromosság mellett Széchenyi Istvánt, valamint a budai Várat is felvették a nagy vívmányok, történelmi vonatkozások sorába. A balett utolsó két képe ugyanis lehetőséget nyújtott a helyi színek és tartalmak megjelenítésére, s természetesen ezek váltották ki a legnagyobb hatást, nem utolsósorban az aktuálpolitikai áthallási lehetőségek miatt. A színre vitt jelenetek azonban kevésbé voltak átgondoltak. Széchenyi István szerepeltetése a hazának tett szolgálatai (az MTA megalapítása, a gőzhajózásért tett erőfeszítései, a Lánchíd építtetése) miatt érthetők, azonban az Ybl tervezte budai Vár a Habsburg-házhoz való lojalitás szimbólumaként erősebb jelentéssel bírt, mint az ország haladását megjelenítő reformok, így a jelenet a fennálló politikai rend legitimációját hirdette; végső soron a Tisza-kormány dicsőségét volt hivatott demonstrálni (Prokopovych, 2008, 48). Természetesen a fővárosi ellenzéki sajtó élesen kritizálta a darabot, annak

zenéjét, magas költségvetését, az intendáns működését, a balett politikai szimbólumrendszerét, illetve a kiegyezés utáni magyar viszonyokat (Prokopovych, 2008, 51).¹⁷

Az *Excelsior* bemutatása az adott magyarországi politikai helyzetben jól időzített volt, mivel a politikusok a legitimációjuk érdekében fontosnak tartották a kulturális közegben való tevékenységet, jelenlétet, a kulturális élet szereplői pedig keresték a politikával, a politikusokkal való érintkezési lehetőségeket. Keglevich ama döntése, hogy csak kiválasztott újságírókat hívtak meg a nem nyilvános próbákra – például az *Excelsior* esetében a premier előtt több mint egy héttel –, annyiban szerencsésnek bizonyult, hogy ezzel elérte, a tudósítások többsége pozitív hangvételű legyen. A nagy érdeklődés, az előre eladott jegyek már előrevetítették az anyagi sikert, de ez sem kedvezett az Operaház kritikus anyagi helyzetének: az *Excelsior* ellenére az intézmény rosszabb pénzügyi helyzetben volt, mint előtte. Keglevich elképzelése egy elit, zárt, nem feltétlenül nyereséges klubról megbukott, az új balett pedig a régi intézményrendszer hibáinak szimbólumává vált, amelytől egy új, nemzeti operának el kellett határolódnia (Prokopovych, 2008, 52–53).

8. Összefoglalás

Az *Excelsior* nem csupán látványos művészeti alkotás, hanem a 19. századi modernitás ideológiáját és a globális kulturális diskurzust is tükrözi. A balett a tudományos fejlődés és az ipari forradalom korszakában született, amikor radikális társadalmi és politikai változások zajlottak. A mű allegorikus elemei – mint a Fény és a Sötétség, valamint a génusz és a tudomány győzelme – szoros kapcsolatban állnak a korszak eszméivel, amelyek a haladást és a technikai fejlődést hirdették, miközben a felvilágosodás eszméit és a 19. századi filozófiai diskurzust is közvetítették. A balett látványos színpadí újításai nem csupán a művészeti formák forradalmasítását szolgálták, hanem hozzájárultak a társadalmi és filozófiai üzenetek közvetítéséhez is. A technikai vívmányok és az ipari forradalom szellemisége, a gépek dicsőítése hangsúlyosan megjelent a műben, így az *Excelsior* nem csupán szórakoztatásként, hanem a társadalmi haladás és a tudományos fejlődés ábrázolásaként is értelmezhető.

Noha az *Excelsior* bemutatója Bécsben és Budapesten vegyes fogadtatásra talált, az alkotás intellektuális és tudományos diskurzusát nem lehet figyelmen kívül hagyni. A műbírálok elismerték a balett látványos jellegét, ugyanakkor kritikát fogalmaztak meg a cselekmény és a drámai szerkezet terén. A balett nem követte a hagyományos műfaji formákat, hanem szabadon mozgó allegóriaként jelent meg, ami a társadalmi haladást és a tudományos újításokat szimbolizálta. E kritikák a 19. századi művészeti diskurzust tükrözik, amelyben a hagyományos műfaji elvárások és a modern művészeti

¹⁷ Keglevich intendánsi működésének egyik első intézkedései közé tartozott, hogy megvonta az Operaházzal szemben kritikus újságíróktól a főpróbákra szóló tiszteletjegyeket, a kiválasztott sajtómunkatársakat viszont bőven ellátták információval, akár már a próbafolyamat során, így a lapjukban közölt híradást más orgánák is átvették (Prokopovych, 2008, 45–46).

irányvonalak közötti feszültség vált egyre hangsúlyosabbá. A balett az új művészeti irányzatokat képviselve a látvány és a technikai újítások központba helyezésével a tudományos és technikai fejlődést ünnepelte, ugyanakkor a drámai kifejezőmódban nem érte el teljes mértékben azt az érzelmi és intellektuális mélységet, amelyet a kritikusok elvártak volna.

A darab fontos szerepet játszott a korszak művészeti diskurzusában, hozzájárulva a modern balett jövőbeli fejlődéséhez. A látvány, a technikai újítások és az allegorikus kifejezőmód összhangja nemcsak esztétikai, hanem társadalmi és intellektuális szempontból is maradandó hatást gyakorolt a balettművészetre. Az *Excelsior* így nemcsak a 19. századi modernitás és tudományos fejlődés eszméit képviselte, hanem előrevetítette a 20. századi balett modernista irányvonalait is.

Irodalomjegyzék

- Adamo, S. (2014). Dancing for the World: Articulating the National and the Global in the *Ballo Excelsior's* Kitsch Imagination. In G. Abbattista, (szerk.), *Moving Bodies, Displaying Nations: National Cultures, Race and Gender in World Expositions Nineteenth to Twenty-first Century* (pp. 143–172). Edizioni Università di Trieste.
- A[ntali]-k K. (1887). *Excelsior*. Pesti Hirlap, 9(22), január 23., 5–6.
- B[erggrue]n, O. (1885a). „Excelsior!”, *Morgen-Post*, 35(135), május 17., 2–3.
- B[erggrue]n, O. (1885b). Hofoperntheater. *Morgen-Post*, 35(136), május 18., 4.
- Boaglio, G. (2014). Die Entstehung des Begriffs Italianità. In F. Griessner & A. Vignazia (szerk.), *150 Jahre Italien: Themen, Wege, offene Fragen* (pp. 66–81). Praesens Verlag.
- E-b-g. (1885). Hof-Operntheater. *Wiener Theater-Zeitung*, 8(6), június 1., 1.
- [E.] (1887). *Excelsior*. Budapesti Hirlap, 7(22), január 23., 2–3.
- Fr, W. (1885a). „Excelsior”. *Neues Wiener Tagblatt*, 19(134), május 16., 1.
- Fr, W. (1885b). Hofoperntheater. *Neues Wiener Tagblatt*, 19(136), május 18., 4.
- h[anslick], [E.] (1885). Hofoperntheater. *Neue Freie Presse*, 22(7442), 1885. május 18., 1.
- Harrach J. (1887). Zene (Sembrich – Manfréd – Excelsior). *Pesti Napló*, 38(22), január 23., 1.
- H[eves]-i, L. (1885). Wiener Brief. *Pester Lloyd*, 34(142), május 24., 2. melléklet, [2].
- Hilari, J. (2022). Balett Industry and Industrial Ballets: Nineteenth-Century Balett in the Light of Industrialization. In I. Brandenburg, F. Falcone, C. Jeschke & B. Ligore (szerk.), *Times of Change: Artistic Perspectives and Cultural Crossings in Nineteenth-Century Dance* (pp. 215–226). Piretti Editore.
- Huszár I. (1885). *Excelsior*. Budapesti Hirlap, 5(138), május 20., melléklet, 1–2.
- Kalbeck, M. (1885). Ballet. („Excelsior” von Manzotti und Marenco). *Die Presse*, 38(137), 1885. május 19., 1–3.
- Kapff, O. von (1885). Oper. *Deutsche Kunst- und Musik-Zeitung*, 12(19), május 25., 240–241.
- Keszler J. (1887). „Excelsior”. *Nemzet*, 6(22), január 23., [2–3].

- Marenco, R. (2012). *Excelsior and Sport*. (összeáll. és bev. R. I. Letellier). Cambridge Scholars Publishing.
- Manzotti, L., & Marenco, R. (1881). *Excelsior: Ballet in fünf Acten mit zwölf Bildern*. Ricordi & Künast.
- Maurice. (1885). „Excelsior”. Wiener Salonblatt, 16(21), 1885. május 24., 8–9.
- Mz. (1885). Hofoperntheater. Wiener Presse, 4(22), május 25., 6.
- Nikiforova, L. V., Nikofofova, N. V., & Vasilieva, A. L. (2017). Italian Spectacular Ballet and „Technological Sublime“. Rehabilitation of *Excelsior*. Вестник Академии Русского балета им. Вагановой [Bulletin of Vaganova Ballet Academy], 50(3), 52–66.
- [n.n.] (1887a). Az „Excelsior” ballet főpróbája. Fővárosi Lapok, 24(19), január 20., 131.
- [n.n.] (1887b). Az „Excelsior” első előadása. Fővárosi Lapok, 24(22), január 23., 155–156.
- [n.n.] (1887c). Az operaszínházban. Vasárnapi Ujság, 34(5), január 30., 79.
- [n.n.] (1887d). Smeraldi Cézár. Pesti Hirlap, 9(27), január 28., 6.
- Pappacena, F. (1999). *Excelsior 1881-1967: evoluzione di un linguaggio coreografico*. Edizioni del Teatro alla Scala.
- Pete L. (2018). Itáliától Olaszországig: A Risorgimento és az olasz egyesítés. Gondolat.
- Prokopovych, M. (2008). Die Produktion von *Excelsior* in Budapest 1887: Modernität, Erotik und die Bestätigung der politischen Ordnung. In S. O. Müller & J. Toelle (szerk.), *Bühnen der Politik: Die Oper in europäischen Gesellschaften im 19. und 20. Jahrhundert* (pp. 39–53). Oldenbourg.
- Schütz, M. (1887). „Excelsior”. Großes Ballet in fünf Akten mit zwölf Bildern von Luigi Manzotti. Pester Lloyd, 34(22), január 23., 1. melléklet, [2–3].
- Sgalitzer Gy. (1885). A bérnyomás hete (Bécsi tárcza). Pesti Napló, 36(152), június 4., 1.
- Ujvári H. (2012). Zwischen Bazar und Weltpolitik: Die Wiener Weltausstellung 1873 in Feuilletons von Max Nordau im *Pester Lloyd*. (Geschichtswissenschaft 17). Frank & Timme.
- Ujvári H. (2022). Der *Pester Lloyd* als Quelle musikhistorischer Forschungen: Ein Annäherungsversuch mit Beispielen aus dem 19. Jahrhundert. *Studia Musicologica*, 63(3–4), 277–298. <https://doi.org/10.1556/6.2022.00017>
- Ujvári H. (2023a). A Bécsi Keringő recepció- és társadalomtörténeti kontextusa Bécsben és Budapesten. *Tánc és Nevelés / Dance and Education*, 4(1), 55–68. <https://doi.org/10.46819/TN.4.1.55-68>
- Ujvári H. (2023b). Gustav Mahler és Magyarország: A budapesti recepciója a korabeli magyarországi sajtóban, különös tekintettel a *Pester Lloyd*ra. *Magyar Könyvszemle*, 139(3–4), 488–506. <https://doi.org/10.17167/mksz.2023.3-4.488-506>
- Ujvári H. (2023c). Magyar tematikájú balettbemutatók a Magyar Királyi Operaházban Gustav Mahler vezetése alatt a korabeli sajtó tükrében (Új Rómeó – Csárdás – Vióra). In Paál V. (szerk.), *Médiatörténeti mozaikok 2022* (pp. 41–72). (Médiatörténeti könyvtár 48). Nemzeti Média- és Hírközlési Hatóság Médiatudományi Intézet. https://nmhh.hu/upload/mediatorteneti_mozaikok_2022.pdf

- Ujvári H. (2023d). „This Musical Peace is Worse than War”: Cultural History, Musical Banality and Political Context in the Ballet *Excelsior*. *Studia Musicologica*, 64(3–4), 269–286. <https://doi.org/10.1556/6.2023.00017>
- Ujvári H. (2024a). „Dance, Too, Originates from a Celestial Muse”: The Press Reception of Claudine Couqui’s Guest Performance in Pest, with Particular Attention to the Critiques by Pál Gyulai. *Hungarian Studies Yearbook*, 6(1), 68–102. <https://www.doi.org/10.2478/hsy-2024-0005>
- Ujvári H. (2024b). Kisebb balettbemutatók a Magyar Királyi Operaházban Gustav Mahler működése alatt. *Folia Humanistica et Socialia*, 2(2), 75–89. <https://doi.org/10.69705/FHS.2024.2.2.8>
- Ujvári H. (2024c). A Nemzeti Színház balettbemutatói a Magyar Királyi Operaház megnyitása előtti utolsó években. *Theatron*, 18 (1), 192–209. <https://doi.org/10.55502/the.2024.1.192>
- Ujvári H. (2024d). „A rövidség a balettköltők udvariassága”: Balett – zene – kritika Bécsben és Budapesten, különös tekintettel Eduard Hanslick bírálataira. *Hitel: Irodalmi, társadalmi és művészeti folyóirat*, 37(11), 10–124. <https://www.hitelfolyoirat.hu/2024/11/18/ujvari-hedvig/>
- Williams, G. (2019). *Excelsior as Mass Ornament: The Reproduction of Gesture*. In D. Trippett & B. Walton (szerk.), *Nineteenth-Century Opera and the Scientific Imagination* (pp. 251–268). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781316275863>