

Markian Prokopovych

Diadalmas birodalom: Johann Strauss és *A cigánybáró* a budapesti Operaházban 1905-ben*

Camilla Crittenden nemrégiben megjelent, *Johann Strauss and Vienna: Operetta and the Politics of Popular Culture* című könyvében idézi a konzervatív bécsi lap, a *Das Vaterland* 1910. december 27-i számát, amely szerint Strauss *A cigánybárója* „nem a hagyományos értelemben vett operett. Szövege, de még inkább zenéje alapján olyan klasszikus darabnak kell tartanunk, amely nemzeti, patrióta, valódi osztrák és bécsi.” És tényleg, jóllehet Hanák Pétertől Moritz Csákyig számos kitűnő tudós követte H. E. Jacobnak, Strauss életrajzírójának gondolatmenetét és azt a békítő szerepet hangsúlyozta, amelyet ez az operett a kettős monarchia politikai és kulturális hangulatában betöltött,¹ és meglehet az is, hogy – ahogyan néhányan vélték – a darab tényleg többet ért el, mint amennyire a monarchia miniszterei és küldöttségei jutottak politikai tárgyalásaik során, mindenképp fontos emlékeznünk arra a határozott politikai üzenetre is, amelyet Strauss operettje sikeresen közvetített lelkes közönségének. Miközben a nemzetiségek közötti növekvő feszültség és a nem német népesség elégedetlenségének megjelenése a Monarchia alapjait veszélyeztette, addig *A cigánybáró* tartalmával és zenéjével is meggyőzően demonstrálta az osztrák, vagyis birodalmi hegemoniát lakói politikája és kultúrája fölött.²

A magyar zenéről, illetve a budapesti zenés színpadokról szóló irodalom jelentős része megfélekedezni tűnik a mű fogadtatásáról, ami pedig a történész számára vélhetően az egyik legfontosabb mutató. Ráadásul, mivel Erkel Ferenc és ismeretesebb fiai, mindenekelőtt Erkel Sándor központi helyet töltenek be a magyar zenei intézmények és zenei hagyományok megteremtésében, munkásságuknak a tudományos irodalom aránytalanul nagy teret szentel. A kutatások másik meghatározó része néhány már amúgy is alaposan felderített területre koncentrál, jellemzően híres zenészek, zeneszerzők és előadók életére és magyarországi kapcsolataira,

* A cikk részben megjelenés előtt álló könyvemhez végzett kutatásaim eredményeire épül. Prokopovych 2013.

¹ Jacob 1939: 314. Lásd még Crittenden 2006: 288. Moritz Csáky (1996: 78) szerint az operett hozzájárult az 1867 utáni dualista monarchia osztrák és magyar része közötti megbékéléshez. Hanák Péter állítása szerint „a bécsi–budapesti operett egyértelműen hozzájárult a monarchia közös tömegkultúrájának alakulásához, ezáltal pedig a kulturális integrációhoz.” Lásd még Kárpati 2011: 206–220.

² Crittenden 2006: 170. *A cigánybáró* fogadtatásának történetéről lásd Loewenberg 1978: 1118–1119.

mint például Haydn magyarországi tevékenységére – amelynek tárgyalása rendszerint az Esterházy család krónikájával kapcsolódik össze –, Liszt Ferencre vagy Bartók Bélára. Jóval kevesebbet írtak viszont nagyhírű karmesterek, Gustav Mahler, Nikisch Artúr, Egisto Tango szerepéről, vagy az olyan korabeli nemzetközi „slágerdarabok” fogadtatásáról, mint például Giuseppe Verdi, Richard Wagner és Goldmark Károly operái. Még kevesebb szó esik azokról a munkákról, amelyek nem tartoznak a magyar nemzeti zene panteonjába, és a „magas kultúra” részeinek sem tarthatjuk őket, mégis roppant népszerűek voltak a maguk idejében, mint például Johann Strauss *A cigánybárója*, amelynek különös jelentőségére elsőként kultúrtörténészek, Hanák és Csáky hívták fel a figyelmet.

E kivételesen sikeres munka magyarországi recepciója – amit Strauss zenei pályafutása során népszerűségében csak *A denevér* szárnyalt túl – érdekes téma, amelynek gyökerei a műfaj történetének és a zeneszerző életének jónéhány korábbi eseményéhez nyúlnak vissza. A kapitalista vállalkozás a 19. század végére Budapesten, és Kelet-Közép-Európában másutt is bemelegedett a színház világába, és az intézmények nagymértékben szakosodott hálózatát építette ki, amely a városi társadalom egy meghatározott rétegét szolgálta ki, és amely működésének alapját a profit jelentette. A korábbi intézmények – mint például a Népszínház – működése alátámasztja Polonyi Péter állítását, miszerint Magyarországon az operettszínházak kormányzati védelem mellett, bécsi vagy más nyugat-európai társaikhoz képest jóval rangosabb helyeken létesültek, ily módon a nemzetépítés részét képezték.³ Budapesten a Vígszínház és a Magyar Színház voltak az első ilyen intézmények, jóllehet a jóval összetettebb és erősebb politikai színezettel rendelkező Népszínházról is elmondható, hogy profitelvet követett, még ha kevésbé módszeresen is.⁴

A Vígszínház 1896–1898-as létrejöttének egyik legfontosabb személyisége Keglevich István volt. Keglevich gróf, akire elsősorban színházi és operai intendánsként emlékszik a történelem, mindenekelőtt politikus volt. Az 1865-ben megalakuló modern magyar parlament konzervatív képviselője a kiegyezés után vidéki rezidenciájára vonult vissza, majd 1884-ben a Tisza Kálmán-féle Szabadelvű Párt képviselője lett, 1886 és 1888 januárja között pedig operai intendánsként működött.⁵ A hírhedt intendáns, aki időközben a Nemzeti Színházban is hasonló funkciót töltött be, 1898-ban ismételen felkérést kapott az operaházi pozícióra, állítólag azért, mert irányítása alatt a Vígszínház rendkívüli pénzügyi sikert ért el. A Vígszínház közönségét, csakúgy, mint a Magyar Színházét nagyobb részt a kispolgárság adta, sőt, házi cselédek és a városi munkásság tagjai is megfordultak benne. Az operett műfaját a helyi társadalom széles körei szerették – többek között a felsőbb osztályok is –, ezért vált Hanák és Csáky szerint ez

³ Polonyi 1990: 25.

⁴ Lásd Hont 1962: 198–203. A 19. és korai 20. századi budapesti operettszínházakkal kapcsolatban lásd Németh 2010: 15–18; Tallián 1990: 53–60.

⁵ Keglevich korabeli megítéléséhez lásd [sz. n.] 1905: Gróf Keglevich István. *Vasárnapi Újság* 1905. június 4.; Székely 1994: 885–886.

a műfaj az igazi egységesítő erővé, azzá a valódi *Gesamtkunstwerk*ké, amely egybe fűzte a fővárosi társadalmat – ezek a színházak voltak azok, amelyekben az operett a repertoár meghatározó részévé vált.⁶

Budapesten az 1870-es évek végéig az operett többé-kevésbé egyet jelentett Offenbach műveivel, amelyek különleges népszerűségnek örvendtek ugyan, de operabeli színrevitelük mégis meglehetősen felemás fogadtatásban részesült – még olyan kiváló igazgató alatt is, mint Gustav Mahler.⁷ Jóllehet a Pesti Német Színházban 1868–1869-ben bemutatták Karl Millöcker darabjait (*Der Dieb, Die Fraueninsel*),⁸ az operett bécsi iskolája – olyan kiváló szerzőket ideértve, mint Franz Suppé – egészen a század végéig nem jutott el a szélesebb magyar közönség elé. Hanák és Csáky már bizonyították, hogy a bécsi iskola sajátosságát – a visszafogottságot, amelyben az egyszerűség és a szórakoztatás kap hangsúlyt, szemben a franciák által előszeretettel alkalmazott iróniával és politikai utalásokkal – meglehetősen leegyszerűsítő a Habsburg alattvalók rendületlen konformizmusával összekapcsolni, ahogyan az korábban rendszerint történt. Érvelésük szerint igaz ugyan, hogy itt az operettnek a Habsburg neoabszolutizmus meglehetősen egyedi, politikai szempontból sokkal szigorúbban korlátozott körülményeihez kellett alkalmazkodnia, a műfaj funkciója alapvetően mégis hasonló volt Párizsban és Bécsben, mégpedig a középosztály ízlésének, illetve a humorral és a szórakozással kapcsolatos elképzeléseinek kiszolgálása.⁹ Noha igazuk van, a magyar recepció sajátosságai – amelyeknek számos magán- és politikai természetű oka is volt – mégis új fényt vetnek a bécsi operetről és a budapesti közönségről, illetve Bécs kulturális felsőbbrendűségéről, a kulturális konformizmusról és a Habsburg lojalitásról meglévő ismereteinkre, és érdemes alaposabban is szemügyre vennünk őket.

Fontos számba venni néhány olyan eseményt, amely Strauss híres operettjeinek Magyarországra érkezését előzte meg, hiszen a korabeli sajtó is gyakran utalt rájuk. Strauss először 1846 júniusában járt Pesten, ekkor vezényelt a Nemzeti Színházban és jónéhány informális eseményen, például a Belezna-kertben és a Horváth-kertben. Állítólag ekkor találkozott először Liszttel is, és ekkor született a *Pesti Csárdás* (Opus 23).¹⁰ A szabadelvűen gondolkodó magyarok emlékeztetnek rá és hangsúlyozzák, hogy – szemben kétségtávolú lojális apjával – az ifjabb Strauss az 1848-as forradalom pártolója volt. Emiatt a rendőrség mindent megtett, hogy forradalmi hangulatú munkáit, illetve 1848 viharos napjai során Bécsben játszott darabjait (például: *Studenten Marsch*, *Ligourianer Seufzer* és *Scherz Polka*) kivonja a forgalomból, így ezekből nagyon kevés eredeti példány maradt fenn. 1869-ben született *Éljen a Magyar* című polkáját (Opus 332) „a magyar nemzetnek” ajánlotta, és felhasznált benne egy részletet a *Rákóczi indulóból*, ebből az 1848-as Magyarországgal szimbolikusan mélyen összekapcsolódó

⁶ Hanák 1994: 209–223.

⁷ Lásd Prokopovych 2011: 107–123.

⁸ Sadie 1992: 699.

⁹ Csáky 1996: 70–74; Hanák 1994: 209–222.

¹⁰ Kis 1999.

darabból. Keresve is aligha találnánk olyasvalakit, aki jobban számíthatott volna a magyar közönség szimpátiájára, amely – miközben a politikai elit az 1867-es kiegyezés utáni megbékélésre és a viszonyok normalizálására koncentrált – keserűen emlékezett az 1848-as pesti forradalom szétverésére, és amelynek szabadidejében a keringők egészen 1900-ig meghatározóak maradtak.

A magyarok Strauss iránti elkötelezettségének megértéséhez néhány további referencia ismerete is elengedhetetlen, még ha ezek olykor csupán hipotetikusak is. Továbbra is vita tárgya például, hogy vajon Strauss legnépszerűbb keringőjét, az 1866-ban komponált Kék Dunát, valóban közvetlenül a magyarországi születésű Karl Isidor Beck költeménye inspirálta-e. *A cigánybáró* megírásával, egy speciálisan magyar téma kiválasztásával a Keringőkirály mintha éppen erre a fajta érzékenységre építene, és mintha éppen ahhoz a közönséghez fordulna, amelyik sosem adta fel a szimbolikus játszmat, hogy – életmódjával és szokásaival, de még intézményeivel is – felülmúlhatja Bécset. Ahhoz azonban, hogy megérthessük a szóban forgó operettet, és azt, hogy miben állt budapesti fogadtatásának különlegessége, mindenekelőtt az szükséges, hogy megismerjük a bécsi kontextust és a szerző elképzeléseit.

A Strauss család biográfusa, H. E. Jacob *A cigánybáró* keletkezéstörténetéről szóló beszámolóját rövid kitérővel kezdi – ahogy ő nevezi – „Magyarország közelségéről”. *Johann Strauss – Father and Son: A Century of Light Music* című könyvének ebben az alfejezetében elmesél egy anekdotát arról, hogyan viselkedik a magyar dzsentri a Práterben, szándéka szerint megjelenítve ezzel a magyarokkal kapcsolatos bécsi sztereotípiák sorát: a túlzottan víg kedélyt, az erőt, a lovak és a fogadások iránti szenvedélyt, a hajlamot a nők előtti felvágásra – a magyar tehát kissé egzotikus, szeretnivaló és enyhén nevetséges. A bécsieknek az ismerősen egzotikus kultúrák iránti lelkes érdeklődése hosszabb történet, túllépi e cikk határait. Mindenesetre a magyarokról alkotott sztereotípiá, illetve a Bécs által Magyarország képe köré felépített teljes városi folklór ismerete fontos ahhoz, hogy megérthessük, miért választotta Strauss a magyar témát. Nem számít, milyen zavarba ejtő lehetett ez azok számára, akikre illett a sztereotípiá – márpedig ilyenből sok volt úgy Magyarországon, miként Bécs határain túl –, a téma ideális keretet nyújtott egy sikeres operetthez.

„Bécs kapuin kilépve rögtön ez a Magyarország kezdődik: arisztokráciájával, lovai-
val, végeláthatatlan síkságaival, tüzes boraival. [...] Mennyire szerették a bécsiek ezt
az országot, amelynek nyelvét sosem tudták megtanulni. [...] A mértéktelenség volt
Magyarország legfőbb jellegzetessége. 1848-ban az egész nemzet – polgárság, parasztsá-
ság és arisztokrácia – feláldozta magát egy ideálért. [...] Ez az ország a lótenyésztők,
a bátor férfiak és a szép nők földje volt, annak a sikeres politikának az országa, amely
demokráciát és alkotmányt harcolt ki a Birodalomtól. Bécs lelkes szimpátiával várta
azt a hajnalhasadást, amely, úgy tűnt, Keletről fogja őket elvakítani.”¹¹

¹¹ Jacob 1939: 307–310.

Bizonyos értelemben *A cigánybáró* kiemelkedő szerepet játszik a magyar kultúrtörténetben is: a librettót a Bécsben élő magyar újságíró, Schnitzler Ignác írta, aki a népszerű, befolyásos és termékeny író, a több évtizeden át parlamenti képviselő és erősen Tisza-párti Jókai Mór regényét németre fordította és színpadra adaptálta.¹² Köztudomású, hogy Jókai maga is támogatta regénye megzenésítésének gondolatát, Schnitzlert, és később Strausst is számos javaslattal és ötlettel segítette, egészen olyan részletekig, amelyekkel a 18. századi magyar viselet hiteles bemutatását biztosíthatta. Jókai regényének cselekménye tökéletesen illeszkedett a politikai megbékélés elképzeléséhez, amelyben Magyarország egzotikussága probléma nélkül összeegyeztethető volt a Bécs iránti lojalitással (1. kép). A történet főszereplője, Barinkay Sándor, egy Magyarországról száműzött politikai menekült fia, aki egy közelmúltban meghirdetett amnesztiának köszönhetően visszatérhet hazájába, és családi birtokát is visszakapja. A birtok azonban üresen áll és nincstelen cigányok táboroznak rajta. Barinkay beleszeret az egyik cigánylányba, Szaffiba, és el is jegyzi; a lányról végül kiderül, hogy az utolsó oszmán pasa leszármazottja, és hogy a budai várban nőtt fel. Előkerül egy elásott kincs, amely gazdaggá teszi Barinkayt, „cigány báróvá” válik. Ám kitör a spanyol háború, így Barinkay felajánlja vagyonát a háborús készülődéshez, maga pedig a cigányokkal együtt belép a hadseregbe, hogy Ausztriáért harcoljon. Az utolsó jelenet Bécsben játszódik, amikor Barinkay győztesen tér vissza, nemességet kap és feleségül veszi Szaffit. A cselekmény tartalmazza tehát mindazokat az elemeket, amelyeket a bécsiek Magyarországgal kapcsolatosak össze, és ráadásul politikai üzenete is megfelelő volt; az egyszerű tartalom pedig alkalmassá tette arra, hogy operett készüljön belőle.¹³

Ha hihetünk a biográfusnak, akkor az 1885. október 24-i Theater an der Wien-beli világpremierén a bécsi fogadtatás túlszárnyalta a legoptimistább várakozásokat is:

Ha hihetünk a biográfusnak, akkor az 1885. október 24-i Theater an der Wien-beli világpremierén a bécsi fogadtatás túlszárnyalta a legoptimistább várakozásokat is:

1. kép

A cigánybáróForrás: *Bolond Istók* 1885. november 1.

¹² A Jókairól szóló korabeli beszámolóhoz lásd például [sz. n.] 1904: Jókai halála. *Vasárnapi Újság* 1904. május 8. A korabeli sajtóból idézett cikkeket az Operaház saját recenziógyűjteményében található kivágatokból használtam.

¹³ Jóllehet eredetileg operának készült, *A cigánybáró* a többszöri átdolgozás során végül operett lett.

„[Strauss] hatvanadik születésnapját megelőző estén, telt ház előtt zajlott *A cigánybáró* premiere. A színházat a *Carmen* hangulata járta át. A közönség körében várakozásteljes feszültség uralkodott. A magyarmánia fél évszázados útja vezetett ideig. Amikor vége lett, a nézők zokogtak, tomboltak, üvöltöttek. Csak a színház igazán plasztikus, a színház, és nem Liszt teljesítette be a magyar miliő győzedelmes hadjáratát.”¹⁴

A premieren ott volt Jókai a feleségével és más magyarokkal – például a Jókai írásain alapuló későbbi Strauss-operett, a *Pázmán lovag* librettóját író Dóczy Lajossal. A főbb szerepekben magyar énekesek is feltűntek az operett bécsi előadásain, például Kopácsy Juliska és Pálmay Ilka. A helyzet iróniáját az adta, hogy amit a bécsiek egzotikus színezetű operettként értékelték, amely számos történelmi emlékhöz, illetve a „magyarmánia” fogalmában összefoglalt városi folklórhoz kapcsolódott, azt a magyarok teljes mértékben komolyan vették, hiszen számukra az osztrák főváros – mégoly könnyed – szimbolikus elismerésének elnyerését jelentette.

1894-ben Bécsben és Budapesten is nagy pompa közepette ünnepelték Strauss 50 éves alkotói jubileumát; a program fő eleme *A cigánybáró* volt. A budapesti premieren maga Strauss vezényelt. 1894. december 2. délutánján a fővárosi Zeneművész Kör gálakoncertet adott a tiszteletére a Vigadóban. *A cigánybáró* premierjére másnap, december 3-án került sor a Népszínházban.¹⁵ Alig néhány hónappal később, 1895. március 10-én került sor Strauss másik – addigra legnépszerűbb és leginkább ünnepelt – darabja, *A denevér* premierjére az Operaházban. Ha *A cigánybáró* fogadtatását e korábbi premier fényében vizsgáljuk, akkor Strauss „magyar” operettjének bizonyos vonásai még élesebben rajzolódnak ki. *A denevér* késői budapesti premierje újra csak azt bizonyítja, hogy Strauss más bécsi munkáihoz, operettjeihez hasonlóan, ezeknek előbb meg kellett hódítaniuk más színpadokat, kétségbevonhatatlan hírnévre kellett szert tenniük ahhoz, hogy a magyar „művészetek templomának” kapui feltáruljanak előttük.

Budapest tulajdonképpen gyorsan reagált a bécsi „keringőkirály” új munkájára, és az elsők között vitték színre itt *A denevért* 1874-ben, magyarul pedig 1882-ben játszották először a Népszínházban.¹⁶ *A Borsszem Jankó*ban megjelent vicc a mű elképesztő Népszínházbeli népszerűségéről 1882-ben – bárhogyan is igyekezett a satirikus lap csökkenteni annak jelentőségét –, kétséget sem hagy a darab színrevitelének óriási sikeréről:

„'Arany légy,' 'Denevér,'
Ezzel semmi föl nem ér!
'Arany légy,' 'Denevér,'
Több publikum be sem fér!”¹⁷

¹⁴ Jacob 1939: 317.

¹⁵ A jubileumról lásd Brodszky 1966: 128–129.

¹⁶ *A denevér* ősbemutatója Bécsben 1874. április 5-én zajlott, majd Berlinben állították színpadra a művet július 8-án, Budapesten kevéssel ezek után, még ugyanazon év november 14-én volt a premier; a Népszínház 1882. augusztus 25-én vitte színre a darabot magyarul (Loewenberg 1978: 1036).

¹⁷ [sz. n.] 1882: Népszínház. *Borsszem Jankó* 1882. augusztus 27.

Mindezekre a premierekre azonban sokkal kevésbé elegáns színhelyeken került sor, és nem a magyar „művészetek templomában”, az Operaházban. A Magyar Királyi Operaház, amelyet – ahogyan egy újságíró megjegyezte – „a mívelt világ nagyobb és középszerű városainak példájára”¹⁸ birodalmi támogatással és az uralkodó politikai elit vigyázó szemének ellenőrzése mellett létesítettek, és ahol ez az elit maga is megmutatkozott a premierek alkalmával, a kezdetektől fogva identitásproblémákkal és a nézők alacsony számával küzdött. Olyan gondokkal tehát, amelyek a pusztá fennmaradását is veszélybe sodorták volna, ha Budapest és Bécs számos módon nem támogatja és segíti. Az olykor meglehetősen kritikusnak mutakozó sajtóban az elsődleges figyelem nem is arra irányult, ami a színpadon történt, hanem inkább a nézőtérén ülő közönségre – mint az Erkel ellen az 1830-as években a lapokban indított „operaháború” esetében.¹⁹ A hasonló beszámolókból jó néhány kérdés újra és újra terítékre került: előnyben kell-e részesíteni a nemzetközi, illetve a nemzeti repertoárt; a balettet, illetve az operát; az exkluzív társasági eseményeket vagy a telt házat biztosító előadásokat. Az is kérdés volt, hogyan lehet egy tető alá hozni a birodalmi reprezentációt a helyi ízléssel, miközben a modernitás különféle formáinak megjelenésére is reagálni kellett valahogyan. Az I. világháborút és a birodalom összeomlását megelőző években az Operaház már nem volt sem királyi (amennyiben ez alatt a birodalmi jelenlét premiereken való feltétlen megmutatkozását értjük), sem magyar (amennyiben ettől valamilyen sajátosan nemzeti operastílus és politikai tartalom megjelenítését várjuk el). Bizonyos értelemben – és hasonlóan más európai országok korabeli színházaihoz – a különféle politikai szereplők arra irányuló próbálkozásai, hogy az Operaházat meghatározott művészeti, kulturális, politikai vagy kereskedelmi célokkal rendelkező intézménnyé tegyék, összességében sikertelennek bizonyultak. Ugyanakkor mégis úgy tűnik, hogy nagyjából a 20. század első évtizedeire az opera igazgatási irányelveinek, az épület pompájának, a társulat előadásainak, valamint talán annak köszönhetően, amit az opera a publikum számára szimbolizált, egy új, jól körülírható és jelentős nagyságú tömeget sikerült az Operaházba csábítani. *A cigánybáró* fogadtatása ennek az alapvető átalakulásnak fontos lépése volt, és számos releváns kérdésre rávilágít a magyar elit, illetve a premier más résztvevőinek identitásával, továbbá a magyar metropolisz nyilvánosságának működésével kapcsolatban.

Az 1895-ös premier előtti héten az Operaházban már minden jegy elkelt, a vezetés különleges intézkedéseket látott szükségesnek, és már ekkor csökkenteni próbálta a feszültséget azzal hogy bejelentette: a premiert nemsokára újabb előadás követi. Semmi esetre sem szabad megfelelkezni arról, hogy miután

¹⁸ G-ly 1903: Filharmónia és publikum. *Budapesti Napló* 1903. május 5.

¹⁹ A sajtó által több más közéleti személy mellett Erkel ellenében is indított „operaháború” fő motívációja az igazgató Wagner darabjainak bemutatásával szembeni ellenállása volt. Staud 1984: 42. Későbbi fázisairól, amelyek végleg csak Bánffy Miklós 1913-as intendánsi kinevezésével csendesedtek el, lásd Prokopovych 2013. A „háború” Keglevich Istvánra koncentrááló szakaszának szatirikus illusztrációira jó példa [sz. n.]: Az operaháború. *Bolond Istók* 1887. február 5.

a bevételből – többek között – a Magyar Hírlapírók Országos Nyugdíjintézete is részesült, számos lap érdeke volt a pozitív beszámoló. Az elragadtatás heve és a „magyar népre” való hivatkozások tömege ezekben a riportokban mégis arra utal, hogy Strauss rajongóinak köre jóval nagyobb volt annál, mint amit pusztán a város újságírói mozgósítani tudtak volna:

„A magyar nép körében él egy különös babona arról, hogy denevért vinni a házba szerencsét hoz. A színház vezetői nem naivak ugyan, mégis tisztelettel adóznak ennek a babonának. Ennek gyakorlati alapját a pénztári beszámolók adják. Az elmúlt huszonöt évben aligha akadt olyan színpadi mű, amely akár csak megközelítőleg akkora szerencsét hozott volna bármely színigazgatónak, mint Johann Strauss legyőzhetetlenül fiatal *Denevére*. A hiedelem ma is ragyogóan megőrizte csődöt sosem mondó vonzerejét. Az Operaház pazar termeibe a legjobb fővárosi közönséget bűvölte be, a színpadra pedig, amely rendszerint még híres operabemutatók alkalmával is sokkal csöndesebb és egyhangúbb, szokatlanul pezsgő életet varázsolt. Gálabemutató volt ez, a szó legjobb értelmében. A közönség és az előadók egymásra licitáltak szeretetreméltóságukban, és az est sikere kétségteljesen nekik lenne tulajdonítható, ha nem a Magyar Hírlapírók Országos Nyugdíjintézetének, akik javára az előadás megrendezésre került, és akik igényt tarthatnak arra a szerény, de mégis nagy súlyú érdemre, hogy ők kezdeményezték ennek az estnek a létrejöttét.”²⁰

Jóllehet a sajtóban az előadás több vonatkozását is alaposan elemezték, mégis sok mindent elárul, hogy a második felvonás magyar népdalainak különös figyelmet szenteltek. Kitértek a balett-társulat minőségére, valamint arra a tényre, hogy *A denevér* budapesti előadásához Strauss új formában rendezte el a zenekart.²¹ A kedvező fogadtatású premier ráadásul *A cigánybáró* eljövendő operaházi színreviteléhez is kikövezte az utat: miközben *A denevér* világszerte nagy sikert aratott, a magyar közönség számos ok miatt mégis az előbbi operetthez kötődött erősebben, bensőségebb szálakkal.²² Budapesti fogadtatása a megelőző események fényében még érdekesebb. Amíg a Bécsi Operaház csak az a lenyűgöző eredmény vette rá a darab színpadra állítására 1910-ben, hogy 1909. április 19-én már az ezredik előadás is megvolt Bécsben, addigra a darab már régen bizonyított a kontinens számos színpadán.²³ Az első Bécsen kívüli premier mindössze egyetlen hónappal a világpremier után következett, 1885. november 27-én, Budapes-

²⁰ -r. 1895: Königliches Opernhaus. *Pester Lloyd* 1895. május 11.

²¹ -r 1895: Königliches Opernhaus. *Pester Lloyd* 1895. május 11.

²² A denevér népszerűsége bár nem csökkent, valamiképp mégis veszített erejéből az 1910-es évek elejére. Amikor 1911. december 8-án újra bemutatták az Operában, a sajtóbeszámolók nagyon pozitívak, ugyanakkor szembeötlően rövidek voltak. (Lásd például A. B. [August Beer] 1911: Königliches Opernhaus. *Pester Lloyd* 1911. december 9.) Amikor pedig 1918. december 31-én az Operaház még egyszer a darab bemutatása mellett döntött, a legtöbb lapnak alig akadt hozzáfűzni valója. (Lásd például [sz. n.] 1919: Nationaloper. *Pester Lloyd* 1919. január 1.)

²³ A darab 1903. október 23-án volt háromszázadszor műsoron Bécsben, ezredszer pedig 1909. április 19-én játszották. (Loewenberg 1978: 1118.)

ten; ekkor németül játszották a darabot, fél évvel később, 1886. március 16-án pedig magyarul adták elő a Népszínházban.²⁴ Három évvel később Strauss Bécsben elhunyt, így *A cigánybáró* vált az utolsó, még életében színre vitt darabjává. A régi szép idők keringői iránt érzett nosztalgia bizonyára szerepet játszott Strauss munkáinak 20. század eleji fogadtatásában Budapesten is, csakúgy, mint másutt.

Három évvel Strauss halála után és húsz évvel a bécsi premiert követően, valamint öt évvel az előtt, hogy a Bécsi Operaházban bemutatták volna, 1905. május 27-én – a helyi közönség nagy örömeire – a budapesti Operaházban is színpadra került *A cigánybáró*. Ahogyan August Beer a *Pester Lloyd*-ban tömören összegezte: „vidám csempészholmi, ami még a legszigorúbb és legkritikusabb határőrt is felvidítaná”.²⁵ A Bécsben hatalmas sikerrel játszott operettet az Opera azzal a szándékkal állította színpadra Budapesten, hogy versenyre keljen a Népszínházzal és más üzleti szemléletű zenei vállalkozással. A premiert azonban az Operaház történetének egy olyan fontos eseménye előzte meg, amely nem kevésbé szimbolikusan hívta fel a figyelmet annak a Magyarországnak a továbbélésére, amely maga volt Strauss operettjének tárgya, és amely a progresszív sajtó, illetve az utolsó több mint harminc év helyi politikájával elégedetlen más szereplők támadásainak is céltáblája volt.

1905. május 23-án a magyar parlament összeférhetetlenségi bizottsága napirendre tűzte Varságh Zoltán Keglevich Istvánnal szembeni ügyét. A Nemzeti Színház és az Opera közismert kétszeres intendánsa akkor már nem volt hivatalban, sőt, távozásával együtt maga a sokat kritizált pozíció is megszűnt – hogy aztán majd 1912-ben újra felállítsák. Az ügy lényege abban állt, hogy Keglevich, még intendánsi státusa betöltésének ideje alatt, hatezer koronát meghaladó királyi kegydíjat kapott, ami a vádló fél szerint összeegyeztethetetlen volt az egyidejű állami hivatalviseléssel.²⁶ Ha nem Keglevichről lett volna szó, a bizottsági ülés talán észrevétlen maradt volna és tárgya mindenképpen kívül esne e cikk keretein. Ám az, hogy Keglevich újfent olyan viharos pénzügyi botrányba keveredett, amely sok lapban visszhangot kapott, emlékeztette a közönséget azokra az időkre, amikor ő irányította az Operaház ügyeit, azokra az évekre, amelyeket az átláthatóság hiánya, a személyes konfliktusok, az autoriter módszerek és az igazolatlan kiadások fémjeleztek.

Ez a botrány abba a sorozatba tartozott, amely az elhíresült 1904. november 18-i „zsebkendőszavazást” és a rákövetkező, a Szabadelvű Párt harmincéves hatalmát lezáró választásokat követően felkavarta a magyar politikai életet. Nem sokat javított a helyzeten, hogy a bizottságnak Tisza István korábbi miniszterelnök szolgáltatott információt Keglevich kegydíjáról – annak a Tisza Kálmánnak

²⁴ A librettót Gerő Károly és Radó Antal fordította magyarra. Loewenberg (1978: 1118) tévesen állítja, hogy a premier március 26-án lett volna.

²⁵ B. [August Beer] 1905: Der 'Zigeunerbaron' im Opernhause. *Pester Lloyd* 1905. május 11.

²⁶ [sz. n.] 1905: Keglevich István gróf 'kegydíja'. *Az Újság* 1905. május 23. Lásd továbbá például [sz. n.] 1905: Keglevich István halálós párbjaja. *Pesti Napló* 1905. május 30.; [sz. n.] 1905: Gróf Keglevich ügye (A titkos akták körül). *A Nap* 1905. május 28.

2. kép

Gúnyrajz Keglevichről



Forrás: *Bolond Istók* 1905. április 30.

volt, rendszeres német előadókat akart ott meghonosítani. A főrendiházban, a delegációban, majd utóbb a képviselőházban, bármihez szólt is, mindig a rideg abszolutizmus és a magyar-gyűlölet hangján tette ezt. Azt hogy az osztrák császár adjon neki évdíjat – azt gróf Keglevich csakugyan és busásan megszolgált. De hogy a magyar korona utalványozzon neki közpénzekből kegydíjat, ezt a legindokolatlanabb pénz-pazarlásnak kell minősítenünk. [...] Áldozatról beszélni a legszertelenebb túlzás. Enyhén szólva, fölösleges, hogy gróf Keglevich lerontsa a kétségtelen, szinte művészi ügyességébe vetett hitet.²⁷

Az autoriter igazgatási módszereken és a túlköltekezésen kívül Keglevich intendánsi idejét a repertoár összeállítása tette emlékezetessé és széles körben elítéltté. 1886–1888 és 1898–1902 közötti működése idején került színre az Operaházban Wagnertől a *Mesterdalnokok*, a *Siegfried* és egy sokat bírált *Trisztán*-előadás, Verdi *Otello*-jának egy meglehetősen sikertelen előadása és egy ugyancsak katasztrofális *Sarolta* Erkeltől; mindemellett pedig Donizetti iránt is különleges elkötelezettséget mutatott, bár a premierek többsége operett vagy balett volt. Keglevich, úgy tűnik, különösen kedvelte Goldmark és Lehár Ferenc munkáit, akik hozzá hasonlóan fekete-sárga szimpatizánsok voltak, de ugyancsak az ő intendánsi ideje alatt mutatták be Lortzingtól *A fegyverkovácsot*, Suppétól

a fia, aki Keglevichet 1886-ban az intendánsi posztra ajánlotta, és maga is meglehetősen vitatott híró politikus volt. Mint ahogy az sem segített sokat, hogy az ügy végeredménye a szélesebb közvélemény előtt titok maradt. Az arisztokrata és liberális politikai elit képviselői számára kegydíjként kifizetett közpénzek kérdése nyilvános vitává duzzadt a helyi lapokban. *A Nap* például a következőképpen érvelt:

„Gróf Keglevich István, mióta a közügyek színterén áll, folyton a legreakcionáriusabb egyénnek mutatta magát. Az ő fekete-sárga érzése minden egyes tényében megnyilvánult. Mint intendáns következetesen üldözte a hazafias nyilatkozásokat, akár a Kossuth-ünnepélyek, akár egyes nemzeti darabok előadásáról lett légyen szó. Mikor a Vígszínháznál

²⁷ [sz. n.] 1905: Gróf Keglevich ügye. *A Nap* 1905. május 28.

a *Szép Galatheát*, illetve Offenbachtól a *Hoffmann meséit*.²⁸ Szintén Keglevich idején állították színpadra Strausztól *A denevért* 1902-ben.

Miközben az újabb nyilvános botrány bontakozott a helyi lapok hasábjain 1905-ben, az Operaház műsorra tűzte Strauss *A cigánybáróját*. Nem tudhatjuk, hány embernek volt Budapesten *déja vu* érzése, de az aktuális operaigazgató, Máder Rezső annak a botránynak köszönhetően került az igazgatói székbe, amelynek során Keglevich néhány évvel korábban elbocsátotta Mészáros Imrét, az ugyancsak tehetséges fiatal zenei igazgatót.²⁹ Többféleképpen is próbálták megnyerni a közönség tetszését, és hogy a darab repertoárba való felvétele legitimitást kapjon. Egy héttel a premier előtt hirdetés jelent meg a város fontosabb lapjaiban, amely szerint 1905 májusának végéig háromszor játsszák *A cigánybárót*, és a bevételeket mindannyiszor jótékony célokra ajánlják fel. A május 27-i premier Jókai Mór szobrának elkészítését volt hivatott szolgálni; a következő, május 29-i előadás bevételeit a Magyar Hírlapírók Országos Nyugdíjintézete, illetve az írók és zurnaliszták „Otthon” köre kapta; a harmadik, május 31-i előadásból származó bevétellel pedig, amely során Strauss *Pázmán lovag* című balettje is bemutatásra került, a fővárosi rendőrtisztek nyugdíjalapját és egyesületét támogatták. Az első két előadásra az Operaházban, a harmadikra a rendőrkapitányságokon lehetett jegyet váltani.³⁰

Nagyon sokan akartak jegyet venni, ami egy esetben összetűzéshez is vezetett, olyannyira, hogy a teljes pompába öltözött hölgyek egy része inkább hazament, ezért a nézőtér végül csak félig telt meg.³¹ Abbéli próbálkozásai során, hogy a „csempészett jószágot” a repertoár részeként legitimálják, az elgondolás támogatói sokféle érveléssel hozakodtak elő. Sokan állították – Beer nyomán –, hogy *A cigánybáró* inkább opera, különösen azt figyelembe véve, hogy Jókai munkája inspirálta:

„*A cigánybáró* muzsikája nem ér fel *A denevér* szikrázó frissességéhez, briliáns hangulatához, sziporkázó humorához, amelyet pajkos szüzséje tulajdonképp kiprovokálna. *A cigánybáró* szolidabb és kimertebb, a Barinkay–Saffi szerelmespár vadházassága ellenére is. A csak Strausstra jellemző víg természet itt is újra győzedelmesen tör

²⁸ Ami a balettet illeti, eltekintve az *Excelsior* botrányos színrevitelétől, az Operaház vendégül látta a Szentpétervári Királyi Balett Társulatot, amely Cesare Pugni és Léo Delibes számos munkáját ismertette meg a közönséggel. Lásd Prokopovych 2008: 39–53.

²⁹ Lásd Prokopovych 2010: 71–90. Máderről lásd Kereszty 1936: 53.

³⁰ Lásd például [sz. n.] 1905: *A Czigánybáró az Operában. Magyar Szó* 1905. május 23.; [sz. n.] 1905: *A Czigánybáró az Operában. Budapesti Hírlap* 1905. május 23.; [sz. n.] 1905: *Az Operaházban. Pesti Napló* 1905. május 25.; [sz. n.] 1905: *Az Operaelőadás a Jókai-szobor javára. Budapesti Napló* 1905. május 25.; [sz. n.] 1905: *A Czigánybáró. Az Újság* 1905. május 24.; [sz. n.] 1905: *Königliches Opernhaus. Pester Lloyd* 1905. május 25.; [sz. n.] 1905: *A Cigánybáró. Pesti Hírlap* 1905. május 26.; [sz. n.] 1905: *Opera. Független Magyarország* 1905. május 26.; [sz. n.] 1905: *Hírek a színházakból. Hazánk* 1905. május 26.; [sz. n.] 1905: *Az Operaházban. Alkotmány* 1905. május 26.; [sz. n.] 1905: *A Cigánybáró. Budapest* 1905. május 27.; [sz. n.] 1905: *Der Zigeunerbaron. Neues Pester Journal* 1905. május 27.

³¹ [sz. n.] 1905: *Königliches Opernhaus. Pester Lloyd* 1905. május 29.

felszínre, gyakran viharosan, elűzve némely jelenet komolyságát, egy-egy könnyed kupléval, vagy pezsgő keringővel (ahogyan azt csak a „keringőkirály” volt képes megírni) vonul be.”³²

További érvként arra hivatkoztak, hogy az operett „Németország legnagyobb színpadjain” már bizonyított:

„Ez a kitűnő darab Németország legkiválóbb operáiban már régóta jelen van; ott tudják, hogyan lehet összekapcsolni a hasznosat a kellemessel, és egy jó operettel tesznek szert arra a pénzre, amelyet néhány rossz opera esetében ráfizetnek. A Berlini Udvari Operaházban nemcsak Johann Strauss nyert polgárjogot, de lehetőséghez jut [Arthur] Sullivan is a *Mikadó*val, és Sidney Jones is a *Geishá*val. A tartalmas könnyűzene egyébként is nyereséget hoz az operák elegáns termeibe, mégpedig nem annyira a biztos bevétel miatt, mint inkább azért, mert új közönséget is odavonz, amely azután visszatér a nehezebb fogások élvezete végett is. Ezért hát nekünk sincs kifogásunk ellene, ha *A cigánybáró* bekerül a repertoárba azt követően is, hogy [az aktuális előadások] jótékony céljait már betöltötte.”³³

A legfőbb érv az operett előadására a magyar főváros első számú zenei intézményében azonban már Strauss körültekintő témaválasztásának köszönhetően kéznél volt.

„Nálunk a Cigánybárót nem csupán a cigányok juttatták diadalra, nem azoknak köszönhetette sikerét a magyar földön. Bennünket más szempontból is érdekelt a bécsi keringőkirály, a német operette atyamesterének ezen kiváló alkotása. Hazafias örömünk is telhetett ebben a műben. Nemcsak azért, mert magyaros a tárgya, a cselekmény helyszíne és a szereplők jórésze, hanem mert Jókai géniuszának varázsa nyilatkozott meg abban.”³⁴

A közönség roppant lelkes volt és szinte az összes nagyobb dalt megismételték, így az előadás végül 11 óráig tartott.³⁵ Több beszámoló is úgy értékelte, hogy Máder Strauss zenéje és az elvárt komikus hatás iránti látható rajongással vezényelt, és összegzésképp megállapították, hogy az Operánál – ahol természetesen minden jegy előre elkelt – jobb helyszín aligha akadhatott volna az operett színre viteléhez:

³² B. [August Beer] 1905: Der 'Zigeunerbaron' im Opernhause. *Pester Lloyd* 1905. május 27. Hasonló értelmezésért lásd –dö 1905: Der Zigeunerbaron. *Neues Politisches Volksblatt* 1905. május 28.; [sz. n.] 1905: A cigánybáró. *Budapesti Hétfői Hírlap* 1905. május 29.

³³ B. G. 1905: Der 'Zigeunerbaron' im Opernhaus. *Budapester Tagblatt* 1905. május 28.

³⁴ [sz. n.] 1905: Cigánybáró az Operában. *Pesti Hírlap* 1905. május 28.

³⁵ B. G. 1905: Der 'Zigeunerbaron' im Opernhaus. *Budapester Tagblatt* 1905. május 28.

„*A cigánybáró* határozottan foglalta el új helyét, az első felvonásban egyenesen győzedelmesen, ebből Barinkay belépőjét és Szaffi cigány dalát is meg kellett ismételni, a finálét pedig viharos taps kísérte. A szomorú második felvonás alatt mintha lan-
kadt volna a figyelem, de az utolsó színre aztán újra felpezsdült a hangulat. A 'Pázmán' színes és ízlésesen rendezett baletkje, amelyben Gisela Schmieck virtuóz táncossal és magával ragadó kecsességgel tűnt ki, rendkívüli sikert aratott. [...] A jegyek a szí-
zon előrehaladta és a magas árak ellenére mind elkelték.”³⁶

A *Pester Lloyd* különösen a balett-társulat kiválóságát emelte ki: „A balett újabb csodálatos díszként tündökölt azon az ünnepi öltözéken, amelyet ma *A cigánybáró*ra adtak. Erőtéljes zenekar és kórus teljes díszében jelent meg, olyan elegáns, dekoratív pompában, amelyet Operaházunk nyújtani tud, egy szinte minden tekintetben dicséretes előadásban, amelyet Máder karmester biztos, habár olykor talán kissé túlzottan is óvatos kézzel irányított.”³⁷ A *Pázmán lova-*
got a *Budapesti Hírlap* egyenesen „magyar vígoperának”³⁸ nevezte. Így hát, amikor egy újabb Strauss darab repertoárba vételéhez kellett indoklás, az már eleve készen állt a közönség nagyobb részének hozzáállásában:

„Azt az elegáns közönséget, amely a mai premieren megjelent a mi gyönyörűsége Operánkban és szinte teljesen megtöltötte azt, semmiféle zeneesztétikai kétség nem gyötörte. Teljes élvezettel merültek el a hangok híres mesterének szeretetreméltó kinyilatkoztatásaiba és ünnepelték a remiszencziákat. Nem beszél-e a legékesszólóbban ennek az „operettnek” a belső értéke mellett, hogy a mai hallgatók tulajdonképp nem premierre érkeztek, hanem egy régóta jól ismert, számukra kedves darabot akartak újra hallani! Méghozzá új és egy talán művészileg is értékeőbb szereposztásban ahhoz képest, mint amelyet az operettszínházak képesek kínálni.”³⁹

Az előadást kritizálóknak is – mint például a *Budapesti Napló* – el kellett ismernie a közönség nagyfokú érdeklődését, és azt is, hogy a várakozások kielégítést nyertek. Belátták, hogy noha „manapság, amikor [mindenütt] Wagner hatalmas orkesztruma dominál, az operai színpadokon bajosan fog magának tért hódítani az operette. [...] Az *Angot asszony leánya*, a *Hoffmann meséi* és *A denevér* már megtették sikeres útjukat a mi operánkban, most ezekhez csatlakozik a *Cigánybáró* is.” Az újságíró mindenestre kitarzott amellest, hogy „természetesen rendszert csinálni ebből nem lehet, nem szabad és nem is felel meg az operai intenciónak, de ha már megteszik, akkor legalább elvárjuk, hogy olyan előadást produkáljanak, amely minden tekintetben kielégítő, nem pedig olyant, aminő a *Cigánybáró* mai előadása volt, amelyből hiányzott a jókedv, ahol hiába kerestünk humort.” Az előadás stílustalan és fárasztó voltát ecsetelve – „csupa unalom uralkodott és különösen

³⁶ *Pester Lloyd* 1905. május 27.

³⁷ B. [August Beer] 1905: Der 'Zigeunerbaron' im Opernhause. *Pester Lloyd* 1905. május 27.

³⁸ [sz. n.] 1905: Cigánybáró az Operaházban. *Budapesti Hírlap* 1905. május 28.

³⁹ -dő 1905: Der Zigeunerbaron. *Neues Politisches Volksblatt* 1905. május 28.

a prózai részek nehézkes, vontatott menete fárasztotta a közönséget” – mégis el kellett ismernie, hogy „az előadást nagy közönség nézte és tapsolta végig. A felvonások után Máder igazgatót is a lámpák elé szólították.”⁴⁰

Egy különleges improvizáció még tovább fokozta a magyar bemutató egyediségét. Igaz, Strauss művében eleve érezni lehetett a magyar ízt, a budapesti premier során, a második felvonásban ezt még tovább fokozták a *Rákóczi induló* beemelésével:

„Ennek a zenének különös előnye magyaros jellegében található, amit a helyszín és az előadók kölcsönöznek neki. Strauss azonban mindezt nem korlátozta egy kis kolorit felvitelére, amely egy operetthez elegendő is lett volna, ahol a »genius locit« az emberek teljesen pontosnak feltételezik. A partitúra széles szakaszain keresztül dübörögnek hangosan és bőségesen a nemzeti ritmusok, a »Rákóczi induló« beillesztésével a második felvonásba pedig még erőteljesebb lett a magyar hangzás a budapesti előadásban. Strauss meglepő biztonsággal talált magára a számára idegen környezetben.”⁴¹

Strauss számára nem volt ismeretlen a *Rákóczi induló*, és az Operában is volt már korábban példa az eredeti darab megváltoztatására és a helyi vonatkozások beemelésére, a *Rákóczi induló* használata azonban még sohasem fordult elő. Egy esetben – az *Excelsior* 1887-es premierje kapcsán – komoly sajtóvita kerekedett abból a kérdésből, hogy vajon játsszák-e a *Rákóczi indulót*.⁴² Amíg 1887-ben az ellenzéki lapok által propagált ötlet, hogy a *Rákóczi indulót* a birodalmi himnusz, a Gott erhalte helyett kellett volna játszani – amit a bécsiek illesztettek Marengo balettjének eredeti kottájába –, nem valósult meg, most a korábban betiltott, felforgató forradalmi magyar dal olybá tűnt, mintha a kettős monarchia legitim zenei örökségének része volna. Logikus hát, hogy mindazok, akik egyetértettek az operett politikai üzenetével, mint a *Pester Lloyd* Beerje, igencsak sikeres zenei vállalkozásnak, az operaházi repertoár értékes kiegészítésének tekintették *A cigánybáró* bemutatóját:

„Ebben a zenében pikáns keverékké áll össze a magyar és a bécsi vér. És egy csepp cigány vér is vegyül hozzájuk, amely még izgalmasabban színezi őket, mint például Szaffi saját egzotikus hangulattal rendelkező, vadul szenvedélyes dala. Ez a részlet egy teljesértékű operában is megállná a helyét, csakúgy, mint az első és a második felvonás hosszan elnyúló, drámai elánal fokozódó fináléi, a szerelmi részlet lágy líraisága, vagy a két »pirók« költői duettje. Közöttük vérpezsdítő zene, [...] régtől fogva ismerős, olyan, ami már az ember fülébe mászott, mint például a csodálatos Kincskeringő [és] a magyar hódoló kórus. [...] A harmadik, a választékot tekintve soványabb felvonást hatásosan ékesíti a »Pázmán lovagból« vett balett muzsikája, amely természetesen illeszkedik a záró bécsi képbe. Először egy teljes polka, csíntalan kecsességgel, azután

⁴⁰ L. 1905: *A Cigánybáró az Operában. Budapesti Napló* 1905. május 28.

⁴¹ *Pester Lloyd* 1905. május 27.

⁴² Prokopovych 2008: 39–53.

egy *andantino grazioso*, ami tulajdonképpen nem más, mint egy nemesen szerkesztett mazurka. Ezt egy keringő követi – részben gondtalan és szeszélyes, részben elegánsan ringó, és végezetül egy csárdás, egy hangulatos légikus *lassíval*, és pezsgő *friss-sel*.⁴³

Mindenesetre úgy tűnik, hogy hiába volt az operaházi vezetés minden igyekezete, az eredeti szüzsébe gondosan beillesztett patrióta felhangú tematikus és zenei toldalékok, sőt, a három előadás jótékony jellege, a sajtó egyes képviselői nem igazán voltak meggyőződve arról, hogy szükség van a repertoár ilyen jellegű kiszélesítésére. *Az Újság* például füstölgött a dühtől:

„Nem szívesen látjuk az operettet az Operaházban. [...] A mi Operaházunknál megéppenséggel sok mindennek tudjuk híját. Hogy Mozartot nem tudják játszani, hogy igazi stílus nincs egyetlen előadásban sem, hogy egész sor jelentős mű nincs az Operaház műsorán, hogy egyes műveket nem tudnak kihozni idő, másokat meg pénz hiányában: minderről minek újra, tán századszor beszélni. De felvetődik sorra minden panasz, a mikor íme van idő 'A cigánybáró' betanulására és van pénz, sok pénz a drága színpadi kiállításra. [...] 'A cigánybáró' halvány pislogása egy daltermelő géniusznak, erőltetett és színtelen muzsika, melyben csak itt-ott csillanik fel egy-egy szikra az igazi Straussból. Miért kell megint egy Strauss-operett? [...] És miért kellett éppen ebben megmutatni, hogy az ország első zenés színháza nem bírja el a versenyt akármelyik jobb fajta vidéki társulattal az operetta terén? És egyáltalán miért kellett megint operettel előhozakodni? [...] Háromszoros jótékony cél csak betömi a kritika száját és elnémítja még a legkövetelőbb jóízlést is. [...] S miközben [...] Szoyer Ilonka, ugyancsak az Operaház primadonnája, előre is versenyt énekel a saját színházával, a Városligeti Színkörben. És miközben leszorul a játékrendről a '[Báthory] Mária' és nem halljuk a 'Bánk bán-t' és 'Fidelio-t' és 'Varázsfuvoló-t' és a 'Bolygó hollandi-t' és 'Trisztán-t' és [...] nincs vége a sornak: az Operaházban vad buzgalommal dolgoznak 'A cigánybáró-n.' [...] Itt hiába *egyesek buzgósága*, színes, elven játéka, hiába *a rendezés gondossága*, mikor az előadás omnibusz-tempóban czammog előre, az énekesek nagyrésze erőltetetten énekel s a mikor az egész próbálkozás a képzelenség, fölöslegesség és művésziatlenség hármasságában bűnében szenved.”⁴⁴

A premier tehát valami szokatlant eredményezett: *A cigánybáró* körül egy hosszabb vita kerekedett az Operaház mint intézmény természetéről, és annak identitásáról, valamint az operett repertoárbeli helyéről. Mindez annak ellenére történt, hogy az előadás sikeres volt, sőt, a közönség örömmel üdvözölte a premiert és visszatapsolta az énekeseket, valamint az igazgatót. Gyakran hangoztatták, hogy a színház csodálatos miliője, az énekesek operaénekesi képzettsége és a karmester elkötelezettsége sem volt elegendő ahhoz, hogy egy operett

⁴³ B. [August Beer] 1905: Der 'Zigeunerbaron' im Opernhause. *Pester Lloyd* 1905. május 27. Kiemelés az eredetiben.

⁴⁴ [sz. n.] 1905: Színházi képzelenségek. *A cigánybáró*. *Az Újság* 1905. május 28. Kiemelés az eredetiben.

sikeres lehessen az Operában: további – más jellegű – készségek ugyanis hiányoztak. Ahogyan a *Hétfői Hírlap* lakonikusan fogalmazott:

„Az opera zenekara kitűnő, a karmester – maga az igazgató – igen ambiciózus, a szereplők is élénk buzgalmat mutattak, de mindez nem elég arra, hogy az operetta kedves, de léha műzsája ez ünnepies csarnokban jól érezze magát. A humor, a könnyű jókedv, a vidám tréfa épp oly idegenszerű itt, mint az a játékbeli temperamentum, amely nélkül jó operetteloadás nem képzelhető el. A szereplők kissé merevek, a játék túlságosan stilizált.”⁴⁵

Vélhetően éppen ez a könnyű, léha temperamentum és humor hiányzott az egyébként jól előkészített, és jól is fogadott premierből. Úgy tűnik, hogy az előadás minősége alig számított – különösen annak a ténynek a fényében, hogy a közönség nagyobbik része tulajdonképpen azért érkezett, hogy egy régi kedvencét meghallgassa és elmerüljön a régi idők emlékeiben. Ráadásul, az előadás minőségének értékelését, csakúgy, mint annak közéleti fogadtatását messzemenően meghatározta az adott kritikus kulturális és politikai értékrendszere. Nem véletlen, hogy a régebbi fővárosi lapok, mint például a *Pester Lloyd* – amely hagyományosan szimpatizált az éppen összeomlófélben lévő szabadelvű politikai elittel és annak operavezetési ügyleteivel – teljes mértékben támogatták a szóban forgó premiert, és talán még inkább támogatták volna, ha az nem megelőzte, hanem követte volna a bécsi operaházi premiert. Az újabb, radikális lapok nacionalista érzületüktől vezérelve éppen ellenkezőleg, teljes mértékben érdemtelennek találták a bemutatót: az Operaházat a legmesszebbmenőkig rosszul irányított intézménynek tartották, amelyben a nemzeti kultúra – bármit is jelentsen ez – nem kapta meg azt a központi helyet, amely megilleti; a kellőképpen jómódú társaság – vagyis éppen az Opera tényleges irányítását ellátó és a művészeti kérdésekben döntést hozó elit – szabadidős szokásait pedig érthetetlennek és súlyosan idejétmúltnak vélték.

1905. május 29-én, *A cigánybáró* második operai napján Keglevich István életét vesztette a Néppárt vezérével, Hentz Károllyal zajló vitája folyományaként vívott főúri párbajban.⁴⁶ Ezt megelőzően a lapok felváltva tudósítottak⁴⁷ a Strauss-premierről és a Keglevich-ügyről, most azonban – különösen, hogy a bemutatót követően az érdeklődés némiképp alábbhagyott – a helyi napilapokban a párbaj lépett elő fő témává. Túlzás nélkül nevezhetnénk az eseményt – ahogyan sok lap meg is tette – „véres szenzációnak”⁴⁸ (lásd a 3. képet). Max Rutthkai-Rothausser 1905. május 29-én tette közzé a nekrológját Keglevichről a *Pester Lloyd*-ban:

⁴⁵ [sz. n.] 1905: *A cigánybáró*. *Budapesti Hétfői Hírlap* 1905. május 29.

⁴⁶ Lásd például [sz. n.] 1905: Keglevich István halálos párbaja. *Pesti Napló* 1905. május 30.

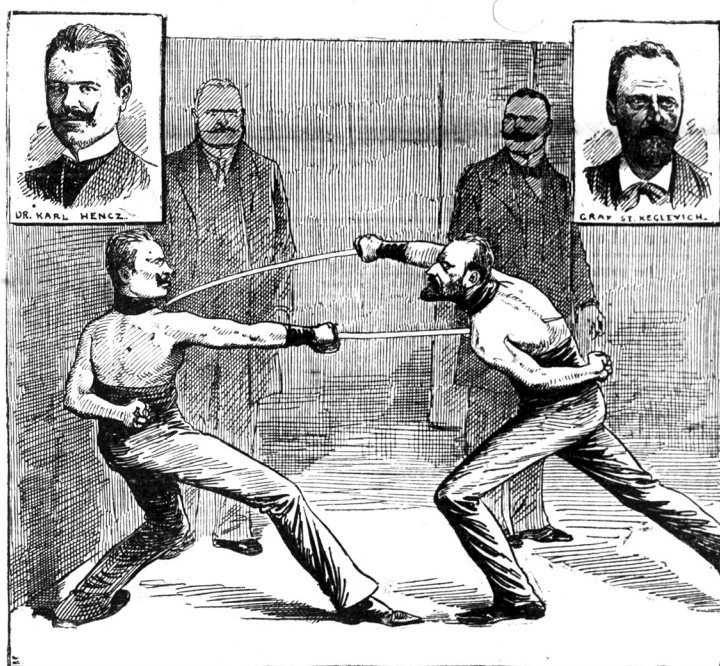
⁴⁷ Lásd például [sz. n.] 1905: Gróf Keglevich ügye (A titok akták körül). *A Nap* 1905. május 28.

⁴⁸ [sz. n.] 1905: Keglevich István halálos párbaja. *Pesti Napló* 1905. május 30.

„Az a kimért és száraz üzenet, amelyben a képviselőház elnöke bejelentette gróf Keglevich István parlamenti képviselő »hirtelen elhunytát«, semmilyen fogódzót nem nyújt ahhoz, hogy felmérjük a mai tragédia súlyát, ahhoz, hogy megmagyarázza: miért tárgyalják izgatottan, feldúlva, rémülten és bensőjükben meghatódva ezren és ezren odakint az utcákon a Keglevich-féle összeférhetlenségi ügy ezen megrázó megoldását [...] Ha átlagos emberről volna szó, akkor még egy végzetes kimenetelű párbaj sem eredményezte volna a lázas érdeklődés ilyen robbanásszerű megnyilvánulásait. A szerencsétlenül járt férfit, aki most átszúrt szívvel, némán és élettelenül fekszik, sokan gyűlölték, félték és tisztelték, azon kevesek pedig, akiket barátjának választott, őszintén szerették, közömbös azonban nem maradt iránta senki. [...] Magyarországon egy erős jellemmel, egy erős szívvel kevesebbet találunk. Művészi világunk egy elhivatott harcosát veszítette el, az ország szabadelvűi pedig olyan társukat siratják az elhunytban, aki az utolsó lélegzetig hűségesen és megingathatatlanul kitarzott a politikai arénában a szerencsétlen választási küzdelem után a bár megtépázva és foszlottan, de tisztán és makulátlanul visszahozott zászló mellett.”⁴⁹

3. kép

„Halálos kimenetelű kardpárbaj”



Forrás: *Neues Politisches Volksblatt* 1905. május 30.

⁴⁹ Max Rothausser 1905: Feuilleton. Graf Stefan Keglevich. *Pester Lloyd* 1905. május 19.

Az időbeli egybeesés mélyen szimbolikus: Keglevich Tisza Kálmán „rég Magyarországnak” és egyoldalú kormányzasi rendszerének megtestesítője volt. Mintha benne öltött volna testet mindaz a jó és rossz, amely mindazon letűnt dolgok mögött állt, amelyek elértek kiszámítható végükhöz. Keglevich halála ugyanakkor ironikus módon a szimbolikus végét jelezte annak a Magyarországnak is, amely Strauss operettjének tárgya volt. Keglevich lényegében azt a Magyarországot testesítette meg, amelyet Bécs ismert, imádott és kinevetett: egy autokratikus, katonás, pénzpocskelő, színes, robbanékony és arrogáns jellemet, aki mélységesen hűséges osztrák alattvaló. Keglevichcsel Budapest színházi életének csaknem húsz esztendeje múlt el örökre. Nem csoda, hogy még a világ hírei – nemhogy az operapremier – sem váltak rendszeres vita tárgyává a parlamentben, a magasabb társasági körökben, a kávéházakban és az utcákon.⁵⁰ Az összetűzés merő abszurditása nevetséges lett volna, ha a végzetes kimenetelre nem irányítja a figyelmet (élénk ecsetvonásokkal) a „rég Magyarországnak” és annak arisztokratikus értékei, szokásai, életmódja továbbélő jelenlétére a nyilvánosságban – és ezzel egyidejűleg rá nem mutat annak kezdődő végére is. Éppúgy, ahogyan többé már nem a szabadelvű párti urak döntöttek az ország fejlődésének mikéntjéről, nem az ő embereik határozták meg Budapest első kulturális intézményének ügyvitelét sem. Az államilag kinevezett intendáns intézményét eltörölték, és csak tíz év múlva állították vissza rövid időre újra. Mindez természetesen nem azt jelentette, hogy az arisztokrácia és régi értékei többé nem befolyásolták volna a nyilvános vitát, ám amikor 1913-ban Bánffy lett az opera intendánsa, nehéz lett volna egy Keglevichtől jobban különböző arisztokratát találni. Az avantgárd képviselői közé tartozó író és drámaíró Bánffyra az intézmény felvirágoztatójaként emlékezhetünk, bár még egy évtizednek kellett eltelnie, mire mindez valóra vált. Időközben *A cigánybáró* meghódította a budapesti operaszínpadot, Keglevich teste pedig a halottasházban pihent – egy új korszak kezdete derengett.

Fordította: Kiss Zsuzsanna

FORRÁSOK

Alkotmány, 1905.

Borsszem Jankó, 1882.

Budapest, 1905.

Budapester Tagblatt, 1905.

Budapesti Hétfői Hírlap, 1905.

Budapesti Hírlap, 1905.

⁵⁰ [sz. n.] 1905: Keglevich István halálos párba. *Pesti Napló* 1905. május 30.

Budapesti Napló, 1903, 1905.
Független Magyarország, 1905.
Hazánk, 1905.
Magyar Szó, 1905.
A Nap, 1905.
Neues Pester Journal, 1905.
Neues Politisches Volksblatt, 1905.
Pester Lloyd, 1895, 1905, 1911, 1919.
Pesti Hírlap, 1905.
Pesti Napló, 1905.
Az Újság, 1905.
Vasárnapi Újság, 1904, 1905.

HIVATKOZOTT IRODALOM

- Brodzsky Ferenc 1966: *Johann Strauss életének krónikája*. Budapest.
- Crittenden, Camille 2006: *Johann Strauss and Vienna: Operetta and the Politics of Popular Culture*. Cambridge.
- Csáky, Moritz 1996: *Ideologie der Operette und Wiener Moderne ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität*. Wien – Köln – Weimar.
- Hanák, Péter 1994: The cultural role of the Vienna-Budapest Operetta. In: Bender, Thomas – Schorske, Carl E. (eds.): *Budapest and New York: Studies in Metropolitan Transformation, 1870–1930*. New York, 209–223.
- Hont Ferenc (szerk.) 1962: *Magyar színháztörténet*. Budapest.
- Jakob H. E. 1939: *Johann Strauss, Father and Son*. Richmond.
- Kárpáti János 2011: *Képes magyar zenetörténet*. Budapest.
- Kereszty István 1936: A magyar királyi Operaház 1884–1935-ig. In: Molnár Imre (szerk.): *A magyar muzsika könyve*. Budapest, 40–63.
- Kis Domokos Dániel 1999: *Kék Duna keringő. Emlékkiállítás ifjabb Johann Strauss halálának 100. évfordulója alkalmából*. Budapest.
- Loewenberg, Alfred: 1978: *Annals of Opera, 1597–1940*. London.
- Németh Amadé 2010: *A magyar operett története*. Debrecen.
- Polonyi Péter 1990: Adapting and Equalization. Operetta Librettos from 1862 to 1906. In: Farkas, Reinhard (Hrsg.): *Das Musiktheater um die Jahrhundertwende: Wien-Budapest um 1900*. Wien, 25–33.
- Prokopovych, Markian 2008: Die Produktion von Excelsior in Budapest 1887: Modernität, Erotik und die Bestätigung der politischen Ordnung. In: Toelle, Jutta – Müller, Sven Oliver (Hrsg.): *Bühnen der Politik. Die Oper in europäischen Gesellschaften im 19. und 20. Jahrhundert*. Wien – München, 39–53.
- Prokopovych, Markian 2010: From Gypsy Music to Wagner without a Transition? The Musical Taste of the Budapest Urban Public in the Late Nineteenth Century. In: Müller, Sven Oliver – Ther, Philipp – Toelle, Jutta – zur Nieden, Gesa (Hrsg.):

- Oper im Wandel der Gesellschaft: Kulturtransfers und Netzwerke des Musiktheaters im modernen Europa.* Wien – Köln – Weimar, 59–88.
- Prokopovych, Markian 2011: From Nicolai to Offenbach: International Operetta at the Budapest Opera House, 1880s–1900s. In: Katalinić, Vjera – Stanislav, Tuksar – Harry, White (ed.): *Musical Theatre as High Culture? The Cultural Discourse on Opera and Operetta in the 19th Century / Glazbeno kazalište kao elitna kultura? Kulturološki diskurs o operi i opereti u 19. stoljeću.* Zagreb, 107–123.
- Prokopovych, Markian 2013: *In the Public Eye: Budapest Opera House, the Audience and the Press, 1884–1918.* (Megjelenés előtt.)
- Sadie Stanley (ed.) 1992: *The New Grove Dictionary of Opera.* Vol. 3. London.
- Székely György (szerk.) 1994: *Magyar színházművészeti lexikon.* 1. kötet. Budapest.
- Tallián, Tibor 1990: Musikthater in Budapest um die Jahrhundertwende. In: Farkas, Reinhard (Hrsg.): *Das Musiktheater um die Jahrhundertwende: Wien-Budapest um 1900.* Wien, 53–60.