

Pónyai Györgyi

A klasszikus balettművészet helyzete, premierek és sajtóreflexiók a budapesti Operaházban Nicola Guerra munkássága idején (1902–1915)

A balettművészet az 1900-as évek elején

A századfordulón a budapesti Operában a balettel igen élénk volt, a közönség és a sajtó is kitérítetett figyelemmel kísérte a bemutatókat. A műfaj külsőségeiben virágzott, művészileg viszont stagnált. Az elmúlt 15 év olasz balettmesterei a társulatot mintegy negyven évig vezető Campilli nyomdokain haladva híven tartották magukat a szigorú akadémikus tradíciókhoz és technikához. A női szólisták képzettek voltak, a tánckar létszáma nőtt, és színvonala is javult, férfítáncos viszont csak elvétve akadt. A balettet a látványos, sokszor grandiózus kiállítású előadások, a fantasztikus gépezetek, színpadi trükkök használata, pompás díszletek, ragyogó kosztümök jellemezték. Csillogása és dekorativitása ellenére azonban tartalmilag kiüresedett.

Európában sem volt sokkal jobb a helyzet; a századfordulón a balett fogalma már régen nem kapcsolódott a romantikus lírai alkotásokhoz, de a tiszta, tőkélyre fejlesztett tánctechnikához sem. A „balett” a nagyközönség számára az operák betétszámait, a divertissement-okat, sőt az ekkor már nagy számban működő varieték, orfeumok színpadán előadott táncos produkciókat is jelentette. A balettkoreográfiák tartalmasága folyamatosan csökkent, művészi kifejezőereje szinte megszűnt. Idővel széles körben megfogalmazódott az igény a tánc művészi rangjának visszaállítására: a XX. század elején induló „modern” mozgalmak a tánc kifejezési eszközeit, koreográfiai megoldásait, sőt filozófiáját kívánták megújítani. A balettművészet klasszikus, kifinomult formájában ekkoriban már csak az orosz cári udvarban létezett, annak elzártsága és a rendelkezésre álló hatalmas anyagi források révén az 1800-as évek végén itt ért el technikai csúcspontjára. Ebben a sajátosan kedvező milióban Marius Petipa hosszú regnálása és Csajkovszkij balettzenei öröksége tette lehetővé, hogy az 1900-as évek elején a balett szépsége az újító Fokin, majd az „összművészeti” stílust képviselő Gyagilev-együttes produkcióiban újra felragyogjon.

A budapesti Operában a szentpétervári cári balett két nagy sikerű, revelációként ható vendégjátékán (1899, 1901) tapasztaltak alapján még feltűnőbbé vált a férfítáncosok hiánya, a traveszti szereposztás visszásságai, és nyilvánvaló volt, hogy a további technikai fejlődés is elengedhetetlen.

Az operai balettnak szórakoztatás szempontjából ebben az időben már igen komoly konkurenciát jelentett az operett és a fővárosi mulatók zenés-táncos előadásai.

Az akadémikus tradíciót emellett nálunk is élénken támadták az új táncművészeti törekvések, ezzel is szembe kellett nézni, és harcba szállni a nézők kegyeiért. Ezek az irányzatok ráadásul éppen kifejezésben voltak jók. A céljuk az volt, hogy a színpadi táncművészetből tűnjenek el a klasszikus balett technikai, látványbeli konvenciói – sőt

akár maga az egész műfaj –, és adják át helyüket a technikát ugyan elvető, de mondanivalót, érzelmeket, hangulatokat, filozófiát közvetítő modern irányzatoknak.

Az újításokat jellemző természetesség, szabadság és önkifejezés éles ellentétben állt a klasszikus balett szigorú hierarchiájával, technikai követelményeivel és akkori sablonos ürességével. Az akadémikus műfaj (ellentétben a századforduló pezsgő kulturális áramlataival) semmiféle aktuális társadalmi problémára nem reagált, sőt egyre messzebb került azoktól. Nem váltott ki katarzist, hatásában negédes volt és hamis. Ha pedig előadói még technikailag sem voltak kiválóak, akkor még a „látványos”, szélsőséges esetben „akrobatikus” jelzőkkel sem lehetett illetni.

A modern úttörők (Loie Fuller, Isadora Duncan és Ruth St. Denis) és hazai követőik sokakra komoly hatással voltak, művészek és civilek is ünnepezték és csodálták őket. A reformerek közül a századforduló éveiben többen felléptek Budapesten is. Előadásaik láttán még nagyobbnak tűnt a különbség a kiüresedett operai „látványbalett” és az erőteljes művészi tartalommal bíró új formák között. Az olasz trió, Smeraldi, Severini és Mazzantini nevével fémjelzett 15 éves operai időszak utolsó, sematikus zsánerű balettbemutatója (*Szerelmi kaland*) idején, 1902 tavaszán, éppen Isadora Duncan szerepelt nagy érdeklődés közepette Budapesten.

Az újító előadók a kifejezést tartották legfontosabbnak, igaz, legtöbbször kellő technikai alap nélkül, hiszen elvetették a balettet, de minden más táncos technikát is. A klasszikus balett egyik legfőbb fegyvere tehát éppen a technika maradhatott, ezzel a fölényével átvészelhette azt az időszakot, amíg megfelelő belső tartalmakhoz jut. Ezért is volt nagyon szerencsés lépés 1902-ben egy, a kiváló olasz klasszikus iskolán nevelkedett, azt magas szinten művelő és továbbadni képes balettmester, Nicola Guerra szerződtetése a budapesti Operába.¹

Nicola Guerra budapesti Operában bemutatott önálló balettjei, táncjátékai

Nicola Guerra (1865–1942) tánctanulmányait a Blasis-iskolában folytatta, ahol azzal az Enrico Cecchettiivel tanult együtt, aki 1909-től a legendás Orosz Balett táncosait képezte ki, illetve tanította tovább. Guerra 1879-től a milánói Scala első szólótáncosa volt, fellépett Szentpétervárott, Párizsban, Londonban és New Yorkban is. A bécsi Hofoper szólistája 1896-tól 1902-ig, innen szerződött 37 évesen Budapestre balettmester-koreográfusnak. Az Operaházat és Magyarországot 1915-ben a háborús helyzet miatt hagyta el, ezután Olaszországban két évig saját társulatával működött, majd visszavonulásáig (1935) Bécsben, Rómában, Milánóban és Párizsban dolgozott. 1927–1929 között a párizsi Nagyopera balettkolájának igazgatója és a színház koreográfusa is volt. Olaszországban a mai napig tisztelettel őrzik emlékét.

¹ VÁLYI Rózsi: *A táncművészet története*. Bp., Zeneműkiadó, 1969, 230–238. GELENCSÉR Ágnes: *Balettművészet az Operaházban 1884–1919* = GELENCSÉR Ágnes – KÖRTVÉLYES Géza – STAUD Géza – SZÉKELY György – TALLIÁN Tibor: *A budapesti Operaház 100 éve*. Szerk. STAUD Géza, Bp., Zeneműkiadó, 1984, 158–161. DIENES Gedeon: *„Isadora Duncan Magyarországon” = Táncstudományi Tanulmányok 1988–1989*. Szerk. MAJOR Rita, Bp., Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1989, 9–19. FUCHS Livia: *„Bevezetés az amerikai és európai modern tánc történetébe” = Táncstudományi Tanulmányok 1994–1995*. Szerk. SZÜDY Eszter, Bp., Magyar Táncművészek Szövetsége, 1995, 23–28. PÓNYAI Györgyi: *A klasszikus balettművészet magyarországi történetéből. II. rész*. Bp., Magyar Táncművészeti Főiskola, 2009, 83–92.

Guerra éppen a szentpétervári együttes második vendégszereplése után, 1902-ben érkezett a budapesti Operába, és kezdte meg a munkát az együttessel. Balettmesterként 1902. szeptember 15. és 1915. március 31. között működött.²

Nádasi Ferenc (aki Guerrát személyesen csak 1912-ben ismerte meg) később így idézte fel alakját: „Megjelenése, magatartása igen előkelőnek, disztिंगváltnak hatott. Szép karcsú alakja volt, magabiztos, méltóságteljes járása, a fejtartása imponáló: egy igazi olasz »grand seigneur« sugárzott lényéből, egyáltalán nem volt hétköznapi embertípus. Bizonyos ráartóság jellemezte. Arca inkább csúnyának volt mondható... Kis hegyes szakállt és bajuszt viselt... a maga korának egyik nagy technikával rendelkező táncosa volt. Ha valamit megmutatott nekünk, egészen elbűvölt lépéseinek szépségével, formás plasztikájával és főként bámulatos precizitásával.”³

Guerra a maga korában kitűnő táncosnak és előadónak számított. Nirschy Emília, akit ő tanított, képzett és „fedezett fel” a színpad számára, 1918-ban (már a mester távozása után) megjelent könyvében így emlékezett rá: „Mesterem, Guerra Miklós, aki Párisban, Milanóban és Bécsben aratta legnagyobb sikereit, kora egyik legnagyobb serióz táncosa volt, az entrechatokat kilencig fejlesztette, ami annyit jelent, hogy nyújtott lábait egy ugrás alatt kilencszer tudta keresztezni. Utánozhatatlan volt a pi-rouettekben s egy plasztikus pliéből kiindulva, tizenhatszor fordult meg teste tengelye körül, miközben alulról felfelé szabadon lévő lábával szabályos csigavonalat irt le.”⁴

Amikor Guerra 1902 őszén átvette a balettrészeletet, az „első magántáncosnő” Balogh Szidónia, a magántáncosnők Kiss Hermin, Schmidek Gizella, Gaszner Boriska és Reisz Róza voltak. A társulathoz 48 kartáncosnő tartozott, férfi magántáncos viszont csak kettő volt, a röviddel Guerra után, 1902 novemberében érkező Brada Ede, illetve Pini Henrik. Az együttest korábban vezető Cesare Smeraldi mint másodbalettmester és „mimikus” működött.⁵

Schmidek Gizella (1877–1961) az Operaház magántáncosnője. 1886-ban lépett az intézet kötelékébe. 1895-ben Milánóban Caterina Berettánál tanult, 18 évesen lett szólótáncosnő, számos főszerepet eltáncolt. 1908-ban férjhez ment, és visszavonult a színpadtól.⁶

Balogh Szidónia (?–1911) az Operaház prímabalerinája. 1895-ben Schmidek Gizellával együtt tanult Milánóban Caterina Berettánál, majd 1896-tól prímabalerina lett. 1910-ben férjhez ment, 1911-ben hunyt el gyermekágyi lázban.⁷

² *A magyar királyi Operaház 50 éve 1884–1934.* Bp., A m. kir. Operaház igazgatósága, 1934, 99. *A magyar királyi Operaház 1884–1909.* Bp., A m. kir. Operaház igazgatósága, 1909, 322. KOEGLER, Horst: *Balettlexicon.* Szerk. KÖRTVÉLYES Géza, Bp., Zeneműkiadó, 1977, 303–304. *Magyar Színházművészeti Lexikon.* Főszerk. SZÉKELY György, Bp., Akadémiai Kiadó, 1994, 265. PÓNYAI Györgyi: *A klasszikus technika tisztelete – Nicola Guerra az Operaház balettegységének élén = Opera Magazin,* 2009, 5. sz., 61–63.

³ NÁDASI Ferenc: „Guerra Miklós” = *Nádasi Ferenc emlékezete. Táncművészeti dokumentumok 1984.* Szerk. MAÁ CZ László, Bp., Magyar Táncművészek Szövetsége, 1984, 6–8.

⁴ NIRSC HY Emília: *A művészi tánc.* S. a. r. SOMOGYI Gyula, Bp., Táltos, 1918, 157–158.

⁵ *Magyar Művészeti Almanach 1903.* Szerk. DR. INCZE Henrik Bp., 1903, 209–211. *A magyar királyi Operaház 50 éve 1884–1934.* Bp., A m. kir. Operaház igazgatósága, 1934, 99. *A magyar királyi Operaház 1884–1909.* Bp., A m. kir. Operaház igazgatósága, 1909, 322.

⁶ *Magyar Színházművészeti Lexikon.* Szerk. SCHÖPFLIN Aladár, Bp., Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézet 1931, 92. *Schmidek Gizella.* Opera Digitár. https://digital.opera.hu/www/c16operadigital.01.02.php?bm=1&mt=0&kr=A_10_%3D%22Schmidek%20Gizella%22

⁷ *Magyar Színházművészeti Lexikon.* Szerk. SCHÖPFLIN Aladár, Bp., Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézet 1931, 110.

Brada Ede (1879–1955) 1892-től a bécsi opera szólótáncosa és József főherceg gyermekeinek tánctanára. 1902-ben szerződött a budapesti Operába, 1915-ig vezető szólista, 1924-ig magántáncos, 1919–1931 között az Opera balettmestere volt, de saját iskolát is vezetett. Máder Rezső veje (fia, Brada Rezső szintén szólótáncos lett) kiváló balettpedagógus volt, a Magyarországi Táncmesterek Egyesületének elnöke 1925–1936 között.⁸

Az Operához érkező Guerrát jelentős feladat várta: koreográfusként új táncműveket kellett készítenie, balettmesterként pedig emelnie kellett a társulat művészi és technikai színvonalát, az akkoriban abszolút mintának tartott orosz cári baletthez közelítve. Bár Guerra magániskolát nem tartott fenn, a szólótáncosok kiképzését nem vállalta ingyen: maga Nádasi Ferenc is havi fizetésének jelentős részét áldozta a mester gyakorlataira. Balettmesterként fiatalított a társulaton, és igen nagy fegyelmet tartott. Azt, hogy a klasszikus alapok stabilak és jók voltak, és a megelőző évek társulatvezetői jól végezték munkájukat, mutatta, hogy ennek hatása már igen hamar meglátszott a táncosnőknél, a kar fegyelme javult, a mozdulatok gyorsan finomodtak, a technika pedig csiszolódt.⁹

Guerra a budapesti Operában már nem táncolt, nálunk karakterszerepben is csak egyszer, 1910-ben mutatkozott be: a *Pierrette fátyola* című némajátékban játszotta Arlecchinót, a negatív főszereplőt. Honfitársához, Smeraldihoz hasonlóan mimikusként Guerra is igen szuggesztív és markáns volt. Erre az oktatásban is kifejezetten nagy hangsúlyt helyezett, a kritikák számos esetben kiemelték, hogy működése alatt az operaházi balett-társulat színészi teljesítménye, a táncosnők kifejezőképessége sokat javult. A karakteres jelenlét máskor is hasznosnak bizonyult: Guerrának a szigorú, szinte katonás fegyelem fenntartásához, a balerinák vehemens konkurenciaharcainak kezeléséhez és a balettrészleg érdekeinek képviselésében is többször volt szüksége határozott, olaszos temperamentumára.

Guerra bemutatkozása (1902–1903)

Nicola Guerra első Budapesten bemutatott műve, a *Művészfurfang* (bemutató: 1903. január 15.) egy balettkolában játszódik, ahol egy impresszárió keres színháza számára prímabalerinát. Az e körül forgó történetben a balerinák egymás közti vetélkedése adja a cselekmény alapját. A balett körülbelül egyórás volt és két képből állt. Guerra librettója nem hozott sok újdonságot: a tánciskola, a balerinák, a párizsi helyszín mind a korabeli táncjelenetek, baettek jól bevált elemei és szereplői voltak. A mű zenéjét a bécsi Franz Skofitz írta.

A darabban egy ügynök (Smeraldi) egy új balerinát akar londoni színháza számára szerződtetni, ezért végignézi egy balettkola növendékeinek táncait, hogy a legjobbat szerződtethesse. A legkiválóbb táncosnők helyett azonban inkább a csinos Emíliát választja (Koós Margit), aki diadalmasan elvonul az impresszárióval. Az ügyesebb

⁸ Uo. 233. *Magyar Színházművészeti Lexikon*. Főszerk. SZÉKELY György, Bp., Akadémiai Kiadó, 1994, 113.

⁹ NÁDASI: i. m. (1984), 6–8.

Etoilette (Schmidek Gizella) azonban társaival együtt cselhez folyamodik. Elmennek az ügynök irodájába és különféle jelmezekben előadott táncokkal állandóan megzavarják a szerződés aláírását. Etoilette mint spanyol táncosnő, Brillantine (Gaszner Boriska) mint Marvélleuse jelenik meg. Arcoles (Brada Ede) erőművészként ládában hozza Tikteket (Nirschy Emília), majd bevonul az egész balettkar. Végül, miután a nővendékek leleplezték magukat, az impresszárió is belátja, hogy Etoilette a tehetségebb, és őt szerződteti a csinos Emília helyett.¹⁰

Guerra librettója inkább csak összekötő fonal volt az egymást követő táncszá-mokhoz. Első darabjával valószínűleg nem is akart túl sokat kockáztatni, inkább biztosra ment, és arra fókuszált, amiben a legjobb volt: a koreográfiára, mely klasszikus szőlőkből és karakterszámokból állt. A zene a korabeli kritikák teljesen egybehangzó véleménye szerint ízléstelen volt és gyenge: „rezesbandás potpurri”, „utolsófajta verklimuzsika”, „trivialis, cirkuszinak is gyenge”. (Ez annyira beleivódott a köztudatba, hogy később, ha egy balettmuzsikát silánynak akartak minősíteni, sokszor írták a bírálók, hogy „Skofitz-féle”.) A kritikusok nem is rejtették véka alá véleményüket a gyenge kísérőzenével kapcsolatban, és számonkérték magyar szerzők (bizonyosan jobb) balettműveinek előadását.¹¹

„Ha valaki sok kellemetlenséget akarna okozni az Opera igazgatójának, csak minden színházi fegyverténynél azt a kérdést kellene nekiszögeznie: Miért? A válasz bizonyára több fejtörést okozna a direktornak, mint az Operaház vezetése. Mi nem akarunk Máder urnak kellemetlenséget okozni, s azért nem kérdezzük tőle, miért adatta elő Guerra balettmesternek »Művészfurfang« című baletjtét. A feleletet különben tisztán látjuk. Hogy miért adattam elő? Először is: ez a Guerra egy igen becsületes ember, másodsor: nekem jó barátom, még Bécsből, harmadszor: nem lehet mindig a Szerelmi kalandot adni. S ha erre azt kérdeznők: ha nem lehet, miért nem adatja a szebbnél-szebb magyar balleteket, melyeknek szintén volna némi jussa a magyar királyi Operaházra? ...Ez a Skofitz, mint a neve is mutatja, bécsi zenészerző. Hogy honnan szerezte a zenéjét, az a szinlapról nem tűnik ki, de a jövőre jobb beszerzési forrásokat ajánlanánk neki... ilyen utolsófajta verklimuzsika még nem hangzott el az Opera márványfalai között s részvétellel néztünk a zenekar művészeire, akik ilyesmivel voltak kénytelenek lealacsonyítani tisztas hangszereiket. ...ennél a könnyed műfajnál az egyetlen komoly számba menő dolog a zene lehet. Mit ér, ha Guerra gonddal és ügyességgel dolgozott fel egy vézna témát, mikor azt csak Skófitz-czal súlyosítva lehet végignézni? ...Guerra világosan, jellemzetesen és szórakoztatóan inszcenálta az ő kis meséjét, sőt azt is elismerjük, hogy a leányok kezdenek táncolni tudni... Egy impresszárió táncosnőt keres a balletiskolában. Eléje vezetnek egy sereg hölgyet, de neki nem kell Gaszner Boriska, nem tetszik Kranner Rózsi, visszautasítja Schmidek Gizellát, hogy aztán elragadtatva szerződtesse – Koós Margitot. Hát ilyen ostoba impresszáriók lehetnek az életben, de nem valók az Opera szinpadára. ...a kisasszony táncosnői mivolta a legalaposabb kifogásokra ad alkalmat. Nem is kell ahhoz művészi furfang,

¹⁰ *Egyetértés*, 1903. január 16., *Budapesti Hírlap*, 1903. január 16., *Pesti Napló*, 1903. január 16., *Budapesti Napló*, 1903. január 16., *Pesti Hírlap*, 1903. január 16.

¹¹ PÓNYAI: *i. m.* (2009), 95-97.

hogy Schmidek Gizella ezt a vetélytársat az impresszárió irodájában letromfolja... Egyébként a karzaton négy embert számoltunk meg, akiknek a ballet maga is tetszett.”¹²

„Az Operaházban félig üres ház előtt mutatták be Guerra Miklós tréfás balletjét, melyhez zenét Skofitz Ferencz írt. A két képből álló és mindössze hatvan perczig tartó balletnek Bécsben nagy sikere volt, negyvenszer telt meg érte a ház, s hogy nálunk más sors vár rá, az csak közönségünk jóízlésére vall. A ballet silány szövegénél csak a muzsikája silányabb... Lármás, banális tánczdarab elejétől végéig. A második képben van ugyan egy két türhetőbb dolog... ezeknek az eredete azonban legalábbis kérdéses. A közönség feltűnő hűvösen fogadta a művet, de ennek daczára megjelent a szerző egyszer a lámpák előtt. Kár volt erre a darabra azt a munkát pazarolni, a mi a ballett betanításával járt, mert – ezt föltétlenül el kell ismerni – a tánczokat elég szabatosan lejtették el. Külön elismerést érdemel Schmidek Gizella, kinek bravuros produkcióját a közönség zajosan megtapsolta.”¹³

Bár a kritikák nem tudtak napirendre térni a gyarló kísérőzene felett, a balettnek hosszabb távon összességében mégis sikere volt, amit a friss, ötletes koreográfia, az alapos, fegyelmezett betanítás és a táncosok feltűnően javuló teljesítménye is indokolt. Guerra a balett-társulat átvétele után rögtön fiatalítást hajtott végre, a *Művész-furfangot* már az ifjabb táncosnő-generációval vitte színre. A következetes szigorúság és a kemény klasszikus tréning hatása így hatványozottabban mutatkozott az együttesen. A tánckar tagjai lefogytak, mozgékonyak és elevenek lettek. A szolisták és a kar is látványosan javultak technikailag, emellett Guerra már kezdettől fontosnak tartotta a mimika, azaz a színészi játék fejlesztését. A táncfigurák elevenségét, változatosságát, a csoportos mozgások kecskes fegyelmezettségét a kortársak is dicsérték. A balett-karnál is feltűnt, hogy a táncosnők jól tartják a sorokat, hajlékonyabbak, testtartásuk feszesebb és táncuk kifejezőbb. A színpadon „pezsgő élet”, a lendületes, jó hangulatú előadás pedig Guerra rendezői talentumát dicsérte. A kritikák egyöntetűen dicsérték Schmidek Gizellát, Koós Margitot, Smeraldit, Brada Edét és az akkor még nagyon fiatal (14 éves), kezdő Nirschy Emiliát is.

„Mióta az operaigazgatóknak tisztelniök kell a költségvetést és a kasszaportot, hogy hosszúéletűek legyenek a direktori székben, nagy fejtörést okoz nekik a ballet. A ballet tudvalevőleg szép, kedves, ragyogó, de többnyire meglehetősen drága műfaj. A lenge selyemszoknyák kedves sorfalát a színpadon – kellemetlen számsorok szokták megelőzni a főkönyvekben... gondoskodni kellett egy balletről, mely olcsó is, szép is, új is... Dicséret illeti Máder igazgatót, hogy a *Művészfurfang*-gal, melyet ma este mutattak be, legalább részben megoldotta a kérdést. Finanziális szempontokból ítélve, a *Művészfurfang* remekmű. Nem szükséges hozzá sem új kosztüm, sem új díszlet... Van benne néhány humoros alak, a kik jóízűen megkacagtatták a közönséget. Táncprodukciókra is sok alkalom nyílik a darabban. [...] Ezután azonban a darab egy igen sötét oldaláról kell megemlékeznünk: a zenéről. [...] Rettentően trivialis, cirkusznak is gyöngye muzsika... A ballet betanulása kitűnő volt. Guerra szinte katonás fegyelemre szoktatja,

¹² *Magyar Hírlap*, 1903. január 16.

¹³ *Egyetértés*, 1903. január 16.

hajszálfinom pontosságra tanítja a táncosnőket. A ballet nagymesterei, Vestris és Noverre ugyan változatosabb és szebb evolúciókat rajzoltak le koreográfiai könyveikben, mint a minőket ma láttunk, de az egyszerű figurákat a ballerínák kitűnően csinálták és nagy hatást értek el. A szólókat Schmidek Gizella és Koós Margit táncolták bravurosán. A mimikai szerepekben igen jó volt Smeraldi, Pini és Zolnai, az új magántáncos Brada is sok tapsot kapott. Az első kadrillt Guerra a legszebb és legfiatalabb leányokból állította össze, némileg a táncstudás rovására. De ne ítéljünk túlszigorúan. Mindennütt a hol itélnek, a fiatalságot enyhítő körülménynek veszik. Annyi pedig bizonyos: ha valahol, úgy a balletnél enyhítő körülmény a fiatalság.”¹⁴

„Guerra Miklós, az Operaház új balletmestere mint koreográfus, mint betanító mester és mint rendező egyképpen a legnagyobb elismerésre szolgált rá. Olyan ötletes, gondos, mindent megértető rendezéssel, olyan gazdag, tetszetős figurákkal, olyan ritmikus fegyelemmel, amilyennel ma az új balletet bemutatták, rég nem adtak elő nálunk tánca szánt művet... A szöveg, amelynek szerzője Guerra, jelentéktelen holmi, bár abban a formában, ahogy szerzője a színpadon bohóságokkal teleszórta, kacagató, mulatságos dolog. A zenéje azonban... nem csak jelentéktelen, hanem egyenesen piaci közönségességű s nem való az Operaházba... Annál nagyobb méltatást érdemel azonban maga az előadás, amelylyel a balletmester képességeinek fényes bizonyosságát adta. Negyedfél hónap alatt milyen változás a balletben: szabatosan, simán megy minden, gyors, változatos élet pezseg a színpadon, lekötve még a balletgyűlölők érdeklődését is elevenességével, tarkaságával és különösen pompás mimikai összjátékával... Ezt a simplex mesét Guerra mint balletmester s mint rendező pompásan tanította be és tette szemlélhetővé. A lábak, kezek és a mimika nyelvén olyan érthetőséggel folyt le előtűnk a történet, amilyennel a szöveges művek előadásában alig találkozunk. ...stilusa volt a bolondságnak, pompás ensembléja, amelyet eddig bizony nélkülöztünk s egyéb előadásokon még mindig nélkülözünk... ilyen fegyelmezett, eleven és ötletes előadást másfél évtizede nem látott tőlük a közönség. És megérdemelte a tapsot és a kihívást Guerra balletmester is, nem mint szerző, hanem mint igazi művészember, aki pár hónap alatt el tudta végezni azt, amire évtizeden át képtelenek voltak: életet és nivót tudott vinni a balletbe.”¹⁵

A következő balettpremier, az 1903. október 17-én bemutatott *Velencei karnevál* szövegét F. Gaul és Guerra írta, zenéjét Berté Henrik szerezte. A darab egyfelvonásos volt, két képből állt.

A mű Velencében játszódik a XVII. században. A két szerelmes, Marietta és Amato, a fiú barátainak jelmezes tréfája segítségével kijátsszák a lány vén, kéjsóvár kérőjét és anyját. A csel sikerül, a vízkereszt napján a városban megjelenő Karnevál Herceg pedig összeadja az ifjú szerelmespárt.¹⁶

Ez a balett is azok közül való volt, ahol a pompás kiállítás, a „ragyogó” kosztümök és a táncosok feladata volt a figyelmet a muzsikáról elterelni. A mű zenéje ugyanis meglehetősen rossz fogadtatásban részesült, különösen a javuló koreográfiai-előadói

¹⁴ *Budapesti Hírlap*, 1903. január 16.

¹⁵ *Pesti Napló*, 1903. január 16.

¹⁶ *Vasárnapi Újság*, 1903. október 25.

teljesítmény tükrében: „izléstelen, nyers, cirkuszi szöveg, lagymatag, színtelen, izetlen muzsika... ne fecsérlejk ilyenmire a Guerra balletmester lelkiismeretes és művészi munkáját... hogy csempészhették ezt a varietébeli izléstelenséget az Operaház színpadára?”¹⁷

A főszerepeket Schmidek Gizella, Balogh Szidi, Gaszner Boriska, Brada Ede, Pini Henrik és Ferenczy Paula táncolták. Az ő teljesítményüket, különösen Balogh Szidiét, a sajtó dicsérte. Minthogy a darab meséjében és zenéjében semmi eredetit nem lehetett felfedezni, a legfeltűnőbb újdonság ismét a balettkar technikai előrehaladása volt. A sajtó ezt látva már izlésebb és igényesebb librettókat is sürgetett az új balettmester alkotói tehetségének kibontakoztatására.

A koreográfiából a saltorellát és a galambballabilét emelték ki, azt is megjegyezve, hogy Guerrától, aki a *Művészfurfang* alapján kiváló balettszakembernek bizonyult, akár többet is várának. A nehéz, technikás részek helyett ugyanis túl sok volt a látványos fel-alá vonulás a színpadon, a *Budapesti Hírlap* meg is jegyezte, hogy a két kép közül „az egyik csupa némajáték, a másik csupa fölvonulás és csoportozat” volt.¹⁸ A bírálók szerint Balogh Szidi és Brada Ede sem kapott méltó feladatot a nagy ketősben, bár a koreográfia összességében „igen ügyes munka” volt.¹⁹

Guerra nálunk bemutatott munkái közül összességében a legsikeresebb *A törpe gránátos* című baletlje volt, mely több mint harminc évig (1903–1934) volt műsoron, és 100 előadást ért meg (bemutató: 1903. december 22.). Bár Guerra alapvetően nem volt humoros ember, és nem volt rá jellemző, hogy tréfás darabokat készítsen, ez a baletlje tele volt vidám színpadi szituációkkal, karakteres figurákkal, és az egyes táncok is jól illeszkedtek a cselekménybe. Már a *Művészfurfang* is ígéretesnek számított, de utána *A törpe gránátos* jelentős továbblépésnek bizonyult.

Ez a darab is egyfelvonásos volt, szövegét Guerra írta. A zenét azonban Skofitznál jóval ihletettebb mester jegyezte: a darabbal Szikla Adolf, az Opera ismert dirigense debütált baletteneszerzőként, és ő maga vezényelte a premiért is. Guerra és Szikla szinte jelenetről jelenetre együtt készítették a balettet, követve a szöveggönyvet, figyelembe véve a figurák és a táncok karakterét. A csoportokat a koreográfus a rá jellemző nagy találékonysággal mozgatta. Guerra ezen sajátos tehetsége ennél a darabnál különösen szembetűnő, és a nézők és a kritika számára még újdonság is volt. *A törpe gránátos* így a két mester közös nagy sikere lett.²⁰

A cselekmény szerint egy kis savoyai faluban a polgármester névnapját ünneplik, a falu népe vidáman mulatozik. Egyszer csak megjelenik néhány katona, és újoncokat akarnak besorozni. A legények, hogy megmeneküljenek a katonaságtól, mindenféle testi fogyatékoságot szimulálnak: sántának, bénának, félszeműnek mutatják magukat. Már többeknek is sikerült a csel, amikor egy „törpe” gránátos közeleg, aki erőnek erejével be akarja soroztatni magát. A sorozó őrmester nevetve elküldi. A sorozás

¹⁷ *Pesti Napló*, 1903. október 18.

¹⁸ *Budapesti Hírlap*, 1903. október 18.

¹⁹ *Egyetértés*, 1903. december 23.

²⁰ KÖRTVÉLYES Ágnes: „Guerra Miklós balettmester operaházi működése” = *A magyar balett történetéből*. Szerk. VÁLYI Rózi, Bp., Művelt Nép, 1956, 178–180. PÓNYAI: i. m. (2009), 97–98.

végeztével a polgármester ebédre hívja meg az őrmestert. A legények egyedül maradnak kedveseikkel, és kifigurázzák a sorozást. Váratlanul betoppan azonban az őrmester, és ekkor már hiába tettetik magukat, mind a négyüknek be kell vonulniuk. Elbúcsúznak a lányoktól, akik könnyek között fogadnak hűséget kedveseiknek.²¹

A balett fogadtatása egyértelműen pozitív, sőt a táncjátékokat tekintve évek óta az egyik legjobb volt; a *Független Magyarország* már a premier után „kaszadarab”-ként aposztrofálta.²² Az *Egyetértés* december 23-án címlapján (!) tárcát szentelt a bemutatónak, sőt a balett cselekményét is közölte. „Nem valami túlságosan elmés szöveg” – írta a referens, de a darab „szép kiállítású, rendkívül mozgalmasan rendezett”.²³ „Jóízű, kacagtató és meglepő” – értékelte a *Pesti Napló* is a szöveggönyvet, hozzátéve, hogy ez a darab remélhetőleg ki fogja szorítani az eddigi izléstelen baletteket.²⁴ A zene „nagy igények nélküli, jó és életrevaló muzsika... a lányok lefogytak, így meg is széppültek” – dicsérte a közreműködőket a *Magyar Hírlap* is.²⁵ Szikla zenéje „friss, eleven, finom”, melynek bécsi stílusjegyei a „ritmikus erőt”, francia stílusa pedig a „pikantériát és az eredetiséget szavatolta... a hangszerelés mesteri” – lelkesedett a *Budapesti Hírlap*.²⁶ „Jellemző zene kíséri, tüzes keringők, a cséplők ütemét utánozó mérsékeltebb csoporttáncz zenéje, majd tirolai ländler, majd szédületes gyors galopp” – írta a *Vasárnapi Újság*.²⁷ „A zene csupa tűz és lendület. Bájos keringők, ötletes tánczok kergetődznek benne, hangszerelése pedig szerzőjének nagy rutinjára és izlésére vall” – dicsért a *Magyar Nemzet* is.²⁸ A tánckar további fejlődését, a mimikát és az együttes összhangját is méltatták: „Az Operaház balettszemélyzete pompásan adja elő mind a mimikai mind a táncrészeket.”²⁹ Az is újdonság volt, hogy az Operaház színpadán először táncolták férfiak az összes férfiszerepet, amit a közönség is nagyon jól fogadott. A főszereplők Schmidek Gizella, Brada Ede („a törpe”), Kranner Rózsi, Kranner Ilonka, Fuchs Rózsi, Smeraldi Cesar és Pini Henrik, valamint Faludi Károly voltak. A kritikák Brada „ügyesen megformált” törpe gránátosát és Schmidek Gizella „könnyed virtuozitását” emelték ki leginkább.

Az összművészeti „táncműemlény” *Gemma* és a „fantasztikus balett” *Álom*

A Guerra érkezését megelőző 15 évben az egymást váltó olasz balettmesterek nevéhez is kapcsolódtak bizonyos óvatossá vagy merészebb újítási kísérletek. Az, hogy a balett műfajának változnie, fejlődnie kellene, a századfordulón állandóan napiren-

²¹ *Egyetértés*, 1903. december 23., *Független Magyarország*, 1903. december 23.

²² *Független Magyarország*, 1903. december 23.

²³ *Egyetértés*, 1903. december 23.

²⁴ *Pesti Napló*, 1903. december 23.

²⁵ *Magyar Hírlap*, 1903. december 23.

²⁶ *Budapesti Hírlap*, 1903. december 23.

²⁷ *Vasárnapi Újság*, 1904. január 3.

²⁸ *Magyar Nemzet*, 1903. december 23.

²⁹ *Pesti Napló*, 1903. december 23.

den volt. Guerra budapesti működése alatt is színpadra kerültek különleges, új felfogású táncművek. Ezek közül az első az 1904. február 20-án bemutatott *Gemma* volt, melynek verses szövegét és zenéjét gróf Zichy Géza³⁰, az Opera korábbi intendánsa írta, aki saját megfogalmazása szerint *tánckölteményt* vélt megalkotni azzal, hogy drámai szavalatot, zenét és táncot együtt, egyszerre alkalmazott a színpadon.

Gróf Zichy a *Gemma* bemutatójakor már tapasztalt színpadi szerzőnek számított, korábban több színművet és operát is írt. A táncköltemény színre vitelével az volt a célja, hogy az egész estés balettet felfrissítse, magasabb, nemesebb nivóra emelje, azaz valójában a táncművészet korabeli megújítási kísérleteinek egyikét végezte el. A darab műfaja azonban nagyon szokatlan volt, nem is tudták akkoriban besorolni – szavalt részek és táncszámok váltották egymást, mialatt folytonosan szólt a zene –, ma talán egyfajta korai musicalnek mondhatnánk.

Ez a „modernizálás”, illetve egy „összművészeti” táncmű ötlete akkoriban egyébként már az Opera színpadán sem volt teljesen előzmény nélkül való: gondoljunk csak a *She*-re vagy a *Dárius kincsére*. A *Gemma* sok tekintetben az utóbbi motívumait ismételte, s a maga korában – ugyanúgy élénk viták keresztüztüében – a *Dáriust* is körülöngte egyfajta „műfajteremtő” hangulat. A balettbeli szavalat sem volt újdonság, hiszen korábban már a *She*-ben is beszéltek, sőt énekeltek a színpadon.

A *Gemma* különlegessége az volt, hogy a három szokatlanul hosszú felvonáson keresztül, az állandó zenei kíséret mellett, a szereplők rímbe szedett szövegben mondták el a cselekményt. Ezt egészítették ki a Guerra által koreografált táncbetétek. A darabot hosszúsága miatt önmagában játszották, részletes tartalmát több sajtóorgánium is ismertette. A premiért, talán az arisztokrata szerző iránti figyelmességéből, József Ágost főherceg is megtisztelte jelenlétével.

A tartalmat tekintve a *Gemmában* is megjelenik a „tisztaságot” jelképező erdélyi helyszín és címszereplő, a gazdagság sorsrontó erejének bemutatása, a becsület, egyszerű alakok és a tisztesség felmagasztalása. A balettkar által megjelenített táncablók (mókusok, hóemberkék, hópelyhek, harmatcseppek betétje, méhek, virágok és vízirózsák tánca) viszont a századvégi nagy balettdivertissement-ok hangulatát idézték.

I. felvonás: Erdély zord hegyvidékén él az öreg Rufo unokájával, a 18 éves Gemmával. Rufo 18 éve temette el lányát, Gemma anyját, akit a vidék ura, Strumfels Edgar gróf elcsábított. A lány megszülte a gróftól fogant gyermekét (Gemmát), majd leugrott egy szikláról. Ezért Rufo Gemmát az emberektől távol nevelte fel, hogy ne rontsa meg a világ csábítása. Gemma aranyat talál, nagyapja elmondja neki, hogy ez a fényes valami teszi tönkre a világot, ezzel csábította el annak idején az ő lányát is gróf Strumfels. Az öreg és unokája Gemma anyjának sírkeresztjénél emlékezik a szomorú történetekre,

³⁰ Zichy Géza gróf (1849–1924) költő, zongorista, zeneszerző. 15 évesen vadászat közben ellőtte a jobb karját, melyet amputálni kellett. A ballal mindent megtanult, kitűnően zongorázott is egy kézzel, Liszt tanítványa és barátja volt, európai hírű zongoravirtuózként ismerték, számos hangversenyt adott jótékony célra. Zeneszerzőként, színműíróként a magyar zenei élet mecénása is volt. Az I. világháború után sebesült, rokkant katonáknak tanfolyamot és „zeneterápiát” is tartott, tankönyvet írt arról, hogyan lehet egy karral élni. A Nemzeti Zenede elnöke volt 1875–1918 között, közben az 1891–1894 közötti időszakban az Opera intendánsaként is működött.
Magyar Színművészeti Lexikon. Szerk. SCHÖPFLIN Aladár, Bp., Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézet, 1931, 464.

amikor vadászkiáltást hangja, majd egy vadász segélykiáltása hallatszik. Gemma megmenti a vadászt, aki majdnem lezuhant egy szikláról, és azonnal egymásba szeretnek. Az ifjú kéri, hogy táncoljon neki, mire Gemma „gyermeki kedéllyel” „szöcsketáncot” lejt. Közben megérkeznek a vadász társai is, köztük az öreg kéjenc Volte báró és a gyönyörű táncosnő, Olympia, aki a vadász szeretője. Volténak rögtön megtetszik Gemma, nem titkolta el is akarja csábítani. Olympia leszólja az egyszerű leányt, ezért a vadász arra kéri Gemmát, hogy táncoljon. Gemma és Olympia ezután versenyt táncolnak, a lány „szitakötőtáncot” ad elő. A vadász arra kéri Gemmát, hogy menjen vele a kastélyába. Gemma szívesen menne is, de megjelenik az öreg Rufo. Kiderül, a vadász nem más, mint Gemma anyja hajdani csábítójának unokaöccse. Hiába marasztalja kétségbeesve Rufo, Gemma mégis elmegy az ifjúval az ősi kastélyba.

II. felvonás: Gemma egyedül van a grófi kastély kertjében, virágcsokrot kötve szomorkodik. Átkozza a cifra gazdagságot, és visszavágyik a természetbe, hajdani lakhelyére. Harmatcseppekről, méhecskékről, erdei mókusokról, virágokról ábrándozik (melyek a balettkar által tablókban és táncokban előadva jelennek meg). Ekkor megjelenik a fiatal Strumfels, és veszekedni kezdenek. Kiderül, a gróf szenvedélyes kártyás, pazarolja vagyonát, estére vendégeket hívott, és várhatóan eljárták majd mindent. Gemma hiába kéri, hogy ne kártyázzon, és jöjjön vele a vadonba, Strumfels hajthatatlan. Megérkeznek a vendégek, köztük Olympia is, aki azonnal csábítáncba kezd, hogy a gróft visszahódítsa, de Strumfels ellenáll. Olympia bosszút fogadva távozik. A vendégek bejönnek, Strumfels csodás képeket mutat nekik, melyekben a balettkar hópelyheket, hóemberkéket, virágokat jelenít meg. A „tél királynőjeként” megérkezik Gemma is. Elkezdődik a kártyázás, a fiatal gróf minden vagyonát elveszíti. Visszatér Olympia, és – hogy bosszút álljon – amazonnak öltözve „amazontánca” közben egy lándzsával szíven akarja szúrni Strumfelst. Azonban véletlenül Gemmát találja el, akit az éppen belépő Rufo emel fel a földről, és visszaviszi a sebesült leányt a vadonba.

III. felvonás: Strumfels várának romjainál vagyunk. Gemma az öreg ápolásának köszönhetően felépült, és kijár a romokhoz, remélve, hogy Strumfels is eljön ősei kastélyához. A fiatal gróf meg is jelenik, megmondja Gemmának, hogy elveszi őt feleségül, és dolgozni fog érte. Gemma elmondja, hogy nem kell dolgoznia, mert itt a föld tömérdek aranyat rejt – mutatja is az aranyrögöket. Az est leszáll, a vőlegény megálmódja boldog jövőjét. Az elhagyott kastély megelevenedik, a Strumfels ösök kilépnek a festmények keretéből, és eljárák nemzeti táncaikat, hogy megünnepeljék az immár nemes gondolkozású gróf nászát Gemmával. Ezután megjelenik Volte, majd Olympia. Olympia meg akarja ölni Strumfelst, de a sötétben véletlenül Voltét szúrja le, és nem veszi észre a tévedést. Visszatér Strumfels, akit Olympia szellemnek néz, ezért megőrül. Strumfels elmegy Rufóhoz, és annak áldásával elveszi Gemmát. Rufo csak arra kéri a fiatalokat, hogy jövendő vagyonukat, a természet adta aranyat jótékony célra fordítsák. A darab végén „Gemma és férje két kézzel osztják jótéteményeiket”.³¹

A darabnak meglepően nagy volt a sajtóvisszhangja, több napilap is részletes elemzést közölt az előadásról. A zenét általában véve dicsérték, de legalábbis nem

³¹ *Egyetértés*, 1904. február 21., *Magyar Hírlap*, 1904. február 21., *Pesti Napló*, 1904. február 21., *Budapesti Hírlap*, 1904. február 21., *Vasárnapi Újság*, 1904. 9. sz., 141.

nagyon bíralták a kritikák, kellemes melódiai, változatossága és csillogó hangszerelése miatt. A librettó azonban már problémásabbnak bizonyult, iskolás rímei és túlzóan romantikus, még balett esetében is felettebb életszerűtlen meséje miatt.

A kritikák a darab túlzúsófoltságát emlegették, és leginkább azzal foglalkoztak, hogy vajon melyik alkotóelemet – a zenét, a táncot vagy a szavaltat – kellene kihagyni ahhoz, hogy a mű befogadhatóvá váljon. A harmadik felvonás ráadásul élesen két részre oszlott: egy drámai és egy tisztán táncos részre. A zene és a szavaltat egyidejűsége fárasztóan megosztotta a figyelmet, és kérdéses volt, hogy lehet-e hallani a szöveget a zenekartól. A referensek leginkább a verselés elhagyását javasolták, mivel ekkor a zene és tánc birtokában a *Gemma* megmaradna tisztán balettnek. Felmerült az is, hogy legyen belőle inkább opera, a férfi főszerepeket úgyszólván énekesek adták. Sokak számára már a szövegkönyv sem volt elfogadható „semmitmondó, közönséges, gyermekesen primitív és hazug romantikájú történet... az alakok jellemzésében és dikciójában művészetlen, bántómód esetlen, szentimentális alkotás, érzésvilágában olyan hamis, formájában olyan primitív... drámaiatlan versformája, kínosan egybehangzó rímei, nyelvének és gondolatainak üres, puffogó volta” miatt.³²

A reflexiókból kitűnik, hogy az előadással kapcsolatban a legnagyobb probléma az lehetett, hogy sem a közönség, sem a kritikusok nem tudták igazán, hogy valójában mit, milyen műfajú darabot is látnak. A „táncművet” így ahányan voltak, annyiféleképpen értékelték.

„Ezt a cselekményt, amelyet a szereplők elszavalnak, melodramatikus tánc-zene kíséri. Itt-ott kellemes melódiák merülnek föl, de sehol nem lépik át azt a határt, amelyen túl a hallgatóság előkelő nyugalom helyett illetlen gyönyörűséget lenne kénytelen érezni. A színészek játéka egészen sajátságos volt. Márkus Emilia a mi türeményes dráma starunk, balletet tánczolt, Gaszner Boriska, aki tánczosnő, drámai szavaltat adott elő – meg is őrlött a végén. Dalnoki Viktor, Takács, Kornai és a többi jó énekes prózában beszéltek. Egészen különös kavardás támadt ebből” – tudósított az *Egyetértés*.³³

„De hát mi is az a táncművet? Olyan alkotás, amelyben a költői gondolat az emberi test mozdulataival érzékitődik meg a számunkra. A táncművet kifejező eszköze tehát mindenfajta emberi gesztus, nemcsak a tánc, de a kéz és az arca játéka is. ...Ez a balletműfajnak esztétikai alapgondolata, annak a balletműfajnak a melyben a tánc nemcsak mint töltelék, mint élőkép, hanem a mimikával együtt mint az egységes drámai cselekmény kifejező eszköze jelenik meg” – kísérelte meg megfejtetni az új műfaj lényegét a *Pesti Napló* referense, és rögtön meg is vonta a mérleget. – „A Gemma egyszerű színmű zenekísérettel, tánc és életképzetekkel. Mint színmű pedig minden irodalmi érték alatt álló.”³⁴

A *Budapesti Hírlap* szerint: „A Gemma félig melodráma, félig balett. Az a mit a balettekben mimikával szoktak kifejezni, Zichy darabjában zenekísérettel szavalják, közbe

³² *Pesti Napló*, 1904. február 21.

³³ *Egyetértés*, 1904. február 21.

³⁴ *Pesti Napló*, 1904. február 21.

pedig tánc és koreográfia élkelődik... A hatás szokatlanságát tetézte amikor ballet járult harmadikként a vers és a muzsika mellé.”³⁵

„Látni való, hogy a Gemma nem dalmű és nem zenés szindarab, nem ballet és nem melodráma, hanem mindezekből valami... félig tánc, félig költemény, közös egybefoglaló zenei keretben”³⁶ – próbált összegezni a *Pesti Hírlap*.

„Előadni ezt a táncpoémát még akkor is kár lett volna, ha a verssorokat egy gymnasiumi irodalom tanár megkorrigálta volna” – hangoztatta a *Független Magyarország*.³⁷ Óvatosabban fogalmazott a *Budapesti Hírlap*: „Azért mégis bizonyos disszonanciával hagytuk el a színházat. Talán azért, mert mindaz a mit láttunk és hallottunk minden megszokottól annyira elütő s annyira új volt... Zichy Géza gróf reformálni, haladni akart... Ugy hisszük már azzal is sikert aratott, ha némileg harmónikus hatást tudott kelteni művével.”³⁸

A sajtóorgánumok közül egyedül a *Vasárnapi Újság* volt maradéktalanul elégedett, és két fényképet is közölt a főszereplőkről, Márkus Emiliáról és Dalnoki Viktorról: „annyi szempont, annyi igény várt kielégítést, hogy egyetlen emberből kellett a vers és zeneszerzőnek is kitelnie, a ki mindig tisztában legyen azzal, hogy mit és hogyan alakítson. Gróf Zichy Gézának nemcsak zeneköltőnek és nemcsak színműköltőnek kellett lennie, hanem egyszersmind arra kellett ügyelnie, hogy a darab zenére alkalmas mozzanatokban gazdag legyen, végre pedig, hogy a táncnak lényeges szerepet tudjon adni darabjában. S ezt a sokszerű feladatát sikeresen megoldotta.”³⁹

A zene, a költészet és tánc összekapcsolásánál már eleve nehézséget jelentett, hogy a szerepeket (minthogy szinte végig szavalni kellett) többségében prózai színészek, illetve operaénekesek adták elő. A szereplők közül az egyetlen táncosnő Gaszner Boriska (Olympia) volt. Guerrának a címszereplő Márkus Emília számára kellett megalakotnia Gemma szólótáncait, aki bizonyára nem tudott úgy táncolni, mint egy balerina. Koreográfiai részeit így adott mozgáskultúrájához kellett igazítani, ami az összhatást tekintve egyébként egészen jól sikerülhetett. A kritikák Márkus Emília táncprodukciónak határozottan dicsérték, ami egyrészt a színésznő táncművészetének, nagyrészt azonban Guerrának szólt, hiszen rutinos balettmesterként kitűnően ráérezett arra a technikai szintre, melyre a színésznő képes volt: „mily pompásan tudta erős, reális művészetét a pantomimika kissé kötött, formyszerű, szabályos mozdulatának alárendelni... milyen muzikális pontossággal mondta a szöveget, taktus szerint, figyelve az akcentusra, szünetre és zenei frázisra. Tánc pedig roppant bájos, ügyes, változatos volt. Gaszner Boriska a deklamációjával lepett meg. Kifejezően, színesen, kitűnően tagolva beszélt” – ismerte el a *Budapesti Hírlap*.⁴⁰

Érdekes, hogy akkoriban senkinek nem tűnt fel, hogy Gemma természetutánczó szólótáncái Isadora Duncant idézték – Guerra tehát koreográfiai szempontból valójában

³⁵ *Budapesti Hírlap*, 1904. február 21.

³⁶ *Pesti Hírlap*, 1904. február 21.

³⁷ *Független Magyarország*, 1904. február 21.

³⁸ *Budapesti Hírlap*, 1904. február 21.

³⁹ *Vasárnapi Újság*, 1904. 9. sz.

⁴⁰ *Budapesti Hírlap*, 1904. február 21.

újított. Valószínű, hogy az előadásban egyszerűen túl sok volt a változás a korábbi balettekhez képest, és a kritikusok nem tudtak attól elvonatkoztatni, hogy mindezt ráadásul az Operaházban adták elő. Így csak arra tudtak fókuszálni, hogy a darab miért nem, vagy miért nem így való ide, valamint hogy a színésznő ne táncoljon, a táncosnő ne szavaljon, az énekes pedig inkább énekeljen, és ne keverjék össze egymás feladatait.

Kérdéses volt az is, hogy a zenekar játéka mellett tudnak-e az előadók annyira hangosan beszélni, hogy a szöveget érteni lehessen. Erre a beszámolóik szerint – nem meglepő módon – egyedül Márkus Emília volt képes, aki annyira szépen, érthetően és jó ritmusban mondta a szövegét, olyan jól játszott, hogy a kevésbé igényes táncos részeit valószínűleg észre sem vette a közönség. Az est egyik legnagyobb pozitív meglepetése az Olympiát játszó Gaszner Boriska kitűnő, természetes szövegmondása volt. A férfiszerepeket operaénekesek, Dalnoki Viktor (Strumfels), Takács Mihály (Rufo) és Kornai Richárd (Volte) játszották, akik táncolni nem nagyon tudtak, és a szavaltat is távol állt tőlük. A kritikák is megjegyezték, hogy jobb lenne, ha énekelnének. „A mű legtöbb érdemét abban látjuk, hogy reliefül szolgált Márkus Emiliának valami csudálatosan szép produkcióra... Ámulatba ejtett amikor dallamos, sokszínű hangjával versenyre kelt a százzsavú zenekarral és változatosságban, erőben, szépségben, melodikusságban legyőzte – majdnem azt mondhatnók: leénekelte az egész orkesztrumot” – írta dr. Farkasházy Zsigmond a *Magyar Hírlap*-ban.⁴¹ A férfiszereplőket azonban már vegyesebben ítélte meg, kritikájában úgy fogalmazott, Kornai „inkább csak énekeljen”, Takács „akármelyik drámai színháznak díszje lehetne”, Dalnoki pedig „sok igyekezettel, ambícióval adta a grófot”.

„A második felvonás végéig nem tudott szabadulni a közönség az idegenszerűség nyomasztó hatása alól” – idézi a mű nézőkre gyakorolt hatását a *Budapesti Hírlap*.⁴² „Megvalljuk az első perczben furcsának tetszett a dolog. A drámai hősnő balletet tánczol, a ballerina drámai kitörésekkel rémitget, a tánczat szavaltat kíséri, a szavalthoz muzsika szól, mindenki a másik dolgát végzi... A Gemmának sem a meséje, sem a muzsikája, sem a koreográfiája magába véve figyelemre nem méltó. Együttvéve az egész mégis olyan hatást tesz, ami hasonlatos a művészet, a poezis hatásához. Ahol a zene nem ér semmit, ott a szavaltat kapja meg az embert, ahol a verselés látszik gyöngének, ott a prózának a muzsikával való szoros rittmikai összefonódása segíti ki a bajból” – összegzett a *Magyar Hírlap* kritikusa.⁴³

Guerra számára a szöveg és a zene adott és igen kötött volt, ezt kellett tehát legjobb tudása szerint koreográfiailag kitöltenie. Amennyire lehetőségei engedték, megpróbált jellemezni. A csoporttáncok ismét jól sikerültek, a sajtó különösen a hópelyhek és a hóemberkéek betétét dicsérte, de feltűnést keltett még a méhek, a mókusok, a vízililiomok és az amazonok tánca is. Guerra a harmadik részbe historikus táncokat (az „ősök táncai”) koreografált, szerepeltek itt a gróf felmenőinek származására utaló régi német, olasz, francia táncok, allemande, gagliarda, courante, gavotte, sőt palotás és verbunkos is. A Strumfels ősök háromnegyed órás táncbetétje vagy Olympia ama-

⁴¹ *Magyar Hírlap*, 1904. február 21.

⁴² *Budapesti Hírlap*, 1904. február 21.

⁴³ *Magyar Hírlap*, 1904. február 21.

zontánca ugyanakkor elég idegennek hatott a darab egészétől, és az előadást visszazökkentette a szórakoztató szerepkörbe. Az ősök nagy balettbetétje tisztán divertissement volt, és ennek funkciótlansága már a kortársak számára is feltűnt. A magyar táncképet a közönség viszont meg is ismételtette.

A különösen sokat dicsért szölisták mellett a kar is jól teljesített. „A ballet-lányok szépek voltak és jól táncoltak” – írta a *Magyar Hírlap*.⁴⁴ „Az élénk, színes, meglepő fantáziával kigondolt koreográfián kívül jól esett a táncosnők mozdulatainak hajszálfinom szabatoságát látnunk” – dicsért a *Budapesti Hírlap*.⁴⁵

A darab kiállítására – nagybaletthez méltóan – káprázatos volt. Kémény Jenő díszletei és jelmezei nagy sikert arattak: „A legszebb az egész darabban a rendezés, a pazar fényű kiállítás, a gazdag fantáziájú színrehozatal volt, mind Alszeghy Kálmán főrendezőnek bravuros munkája.”⁴⁶

A darabot elemezni kívánó számos írás, kritika között az *Egyetértés* február 21-i számában Martos Ferenc tollából olvashatunk egy szokatlan reflexiót. A szerző a darab tartalmát ismertetve ironikusan kifigurázza a librettó kínriméit, de a cikk végén, a bemutató tanulságait összegezve, szokatlanul keserű, társadalomkritikus hangot üt meg. Így zárja sorait: „...az Opera harminchétezer koronát költött ennek a műnek kiállítására. Ki meri mondani, hogy a redukciók korát éljük? Ki mer még az állam szegénységéről panaszkodni? Gazdag, boldog és előkelő – mindenek fölött előkelő – ország ez a miénk.”⁴⁷

A következő bemutatóra, a *fantasztikus balettként* aposztrofált *Álom* premierjére 1905. február 9-én került sor. Az öt képre tagolt darab szövegét és koreográfiáját Guerra készítette, zenéjét Szikla Adolf komponálta. A főszereplők Balogh Szidónia, Gaszner Boriska, Koós Margit és Smeraldi voltak.

A darab cselekménye a következőképp foglalható össze: nagy vendégsereg gyűlt össze az Ehrenfels grófok Rajna menti kastélyában Hulda grófkisasszony kézfogójának ünnepére. A szerelmes grófkisasszony merengve sétál a kastély parkjában, majd fáradtan ledől egy kőpadra, és elalszik. Álmában végigéli azt a szomorú verset, mely egy szerencsétlen lovagról szól, aki a Rajna habjaiba rohant, hogy kedvesének a vízen kéklő nefelejcsot kihozza, de a hullámokban lelte halálát. A kisasszony felébred rémálmból, és boldogan látja, hogy „csak az álma volt szomorú, a valóság édes”.⁴⁸

Guerra a balett magyarázatául egy kis kísérőfüzetben előszót is írt a műhöz, melyből kiderült, hogy a balett cselekménye egy olasz költő, Giovanni Prati *Ne feledj el!* című balladáján alapul. A ballada néhány sorát a főpróbán még a színpad feletti transzparensen világítva kiírva láthatta a közönség, de a premierre már levették a kritika szerint reklámokat idéző feliratot. Ezt ugyan a „jó ízlés” nevében üdvözölték, ám kiderült, hogy a vers elhagyása így „teljes sötétségbe” burkolta az *Álom* cselekmé-

⁴⁴ *Magyar Hírlap*, 1904. február 21.

⁴⁵ *Budapesti Hírlap*, 1904. február 21.

⁴⁶ *Magyar Hírlap*, 1904. február 21.

⁴⁷ *Egyetértés*, 1904. február 21.
PÓNYAI: i. m. (2009), 98–102.

⁴⁸ *Pesti Napló*, 1905. február 10., *Magyar Nemzet*, 1905. február 10., *Magyarország*, 1905. február 10.

nyét: senki nem értette, hogy mi köze az álomnak a Rajnához, a fehér ruhás hölgynek a nefejejshez és az egész történetnek a baletthez.

A bemutatóhoz készült kísérőfüzetben Guerra táncról alkotott véleményét is idézték. A *Budapesti Hírlap* citálja is beszámolójában a mester szavait: „A tánc nem lehet mulattató és tanulságos, mint a zene, nevelési célzata egyáltalában nincs. Azért nem is kell hozzá egyéb, mint szép képek, szép táncok és jó zene, szöveggönyvnek egy vékony kötet, válogatott versekkel.”⁴⁹ A *Pesti Hírlap* is ebből szemlézett: „...inkább csak ürügy, valami kis igénytelenség, egy egyszerű fonál, mely csak arra való, hogy logikus sorrendben együtt tartsa a képeket, melyek keretében a koreográfus kifejtheti jól átgondolt tevékenységét, megvalósíthatja azokat az esztetikum mozdulatokat, a ragyogó felvonásokat, melyek a szín és fényhatások bölcs felhasználásával, a zene magasztos varázsa alatt élettelt töltik meg a színpadot, s a szellemnek igazi üdüléssel szolgálnak, a gondolkodás fárasztó kényszere nélkül.”⁵⁰

Minderre a *Független Magyarország* is reflektált, és – különösen ezzel a darabbal összefüggésben – kritikával fogadta Guerra fenti elképzeléseit: „Nagyon nagy tévedése – és mint az Operaház koreografistájának: bűne – az, hogy úgy véli, a táncművészetben az intellektuális érték mellékes, hanem a kiállítás és a csoportvonulások a főtengely.”⁵¹

A látottak ismeretében más sajtóorgánum is hasonlóan reagált: „a szöveggönyv első négy oldalán mentegeti is magát a szövegíró, hogy biz ő egészen mellékesnek találja a szöveget, mert hisz a fő az ugrálás és a jó drága kiállítás... csakhamar az Opera komor, mégpedig az ürességtől komor nézőtere hirdetni fogja, hogy bizony még a balletnél is lényeges kellék a tartalom, melynek pompás megírására vállalkozott volna jeles költőink bármelyike.”⁵²

Maga a történet valóban egyszerű és igénytelen volt, igen csekély részét töltötte ki az előadás idejének. A tulajdonképpeni cselekményt különféle divertissement-ok, táncfelvonulások helyettesítették. A librettó hiányosságait, sőt hiányát a kritikák egyértelműen reklamálták, a zenét azonban jobban fogadták. A hangulatos, sokszínű előjáték, a markáns bevonulási induló némiképp mentette az alkotói fantázia elfogyását, a muzsika ellaposodását, érdektelenné válását és a darabot végül eluraló, kellemetlenül „pirosposztság” bécsi valcereket. „Becsületes, egészséges táncmuzsika, noha a finomkodó, elmés francia iskola hatása alatt készült, de nem is olyan darabos és köznapi, mint a bécsiak balletzenéje” – fogalmazott a *Budapesti Hírlap*.⁵³

A koreográfiában és a rendezésben viszont voltak eredeti ötletek. Guerra itt is elsősorban a csoportok mozgatására koncentrált: sokszor „káprázatos” képeket hozott létre az egymásra halmozott, egymásból kibomló kígyóvonalak, ellipszisek, körök, egyenesek sokaságából. Az udvari bolond huncut apródjaival kifigurázta a komoly balettstílus hagyományos, szertartásos mozdulatait, a tánckar a zsinórpadlásról leeresztett sza-

⁴⁹ *Budapesti Hírlap*, 1905. február 10.

⁵⁰ *Pesti Hírlap*, 1905. február 10.

⁵¹ *Független Magyarország*, 1905. február 10.

⁵² *Ország-Világ*, 1905. február 12.

⁵³ *Budapesti Hírlap*, 1905. február 10.

lagokból formált lakodalmas sátrat, az „ezerszínű” vízililiomok kelyhéből „élő” virág-szirmok léptek ki.

A kritikák élénken reagáltak a koreográfia megoldásaira, dicsérték a közreműködőket és Guerra betanítását: „Tulságosan sokat foglalkozik a tömeggel. Ily módon fárasztja a hallgatót személt, amely – az ellentét hiányában – elfárad, érzéketlenné válik, még a legérdekesebb képet is hidegen fogadja.”⁵⁴

„A táncokat, a darab koreográfiáját, Guerra komponálta. Kivált a végső attitűdökben ötletesen és hatásosan. Egy-egy gyönyörű tabló után nyílt színen is kitört a taps. Többször konstatáltuk már, hogy Guerra kitűnő balletmester, s ki mintás fegyelmet tud tartani a táncosnők közt. Soha nem táncoltak az Operában olyan szabatosan és pontosan, mint most. A figurák kieszelésében Guerra kissé egyoldalú. A nagy ballabilékben folyvást keveri, kavarogtatja a tánckart, a nélkül, hogy plasztikus alakzatok formálódna ki. A szólókat Balogh Szidi járta. Rendkívül finom, bravuros táncművészetének ma is viharos tappsal hódolt a közönség.”⁵⁵

„Maga az előadás igen szép sikert hozott Guerrának és százfejű apparátusának, amely fegyelmezettség, precizitás, kötelességtudás tekintetében valóban első helyen áll. Guerra Miklós néhány év alatt csodákat mivelt, szinte új életre keltette ezt az elhanyagolt, diszciplína nélküli testületet. A szólótáncosok: Balogh Szidi, Koós Margit, Gaszner Boriska, Smeraldi, Faludi őszinte dicséretet érdemelnek. A jelmezek, világítási hatások, díszletek elsőrangúak.”⁵⁶

„A betanítás kitűnő... Jó csoportok, egy jó pár ötlet, de cirkuszi vagy orfeumi mutatványoknál nem több” – vélte a *Magyar Hírlap* kritikusa, aki ennek ellenére elismerte, hogy a „balettszemélyzetet teljes elismerés illeti”. Balogh Szidi „bravúros táncáért” Gaszner és Koós „tetszetős külsejükért” kaptak tapsot.⁵⁷

Kémény Jenő a kosztümök és a díszletek terén ismét látványosat alkotott: a színpadon élénk, művészi képekben ábrázolták a Rajna medrének világát, sőt egy vízesést is. Guerra látványos, mozgalmas tömegjeleneteiben pompásan keveredtek, csillogtak a jelmezek színei. Az első képben a XVII. századbéli ragyogóan tarka, szalagos, csipkés, fodros, puffos ujjú jelmezek, a másodikban a finoman stilizált virágruhák keltették a legnagyobb feltűnést.⁵⁸

A nagybalettek: *Maladetta*, az „újító” *Psyche*, *A csodaváza* és a *Mesevilág*, valamint táncgyvelegek (1905–1909)

A balettszemélyzet további technikai fejlődésének és megerősödésének köszönhetően az *Álom* bemutatója után nyolc hónappal egy nagyobb lélegzetű, kétfelvonásos cselekményes balett bemutatására nyílt lehetőség. A *Maladetta* premierjére

⁵⁴ *Pesti Napló*, 1905. február 10.

⁵⁵ *Budapesti Hírlap*, 1905. február 10.

⁵⁶ *Pesti Napló*, 1905. február 10.

⁵⁷ *Magyar Hírlap*, 1905. február 10.

⁵⁸ PÓNYAI: *i. m.* (2009), 102–103.

1905. október 31-én került sor, szövegét Pierre Gailhardt írta, zenéjét Paul Vidal, a párizsi Opera karnagya szerezte (ő maga dirigálta a budapesti bemutatót is). A koreográfát, melyet J. Hansen eredetileg a párizsi Opera színpadára tervezett, Guerra dolgozta át, a főszerepeket Balogh Szidi (Lília), Schmidek Gizella (Tündér), Smeraldi (Cadual) és Brada Ede (cigánykapitány) táncolták.⁵⁹

A darab a magyar premier idején már 12 éve színpadon volt a zeneszerző hazájában. A szöveggönyv alapjául egy gascogne-i legenda szolgált, ezt és keletkezési idejét tekintve hamisítatlan századvégi, tündéres-mesés balett volt.

I. felvonás: A havasok alján lakó fiatal pásztor, Cadual megpillantja a Maladetta nevű havas szép, de gonosz tündérét, és beleszeret. Elfelelt menyasszonyát, Liliát, még esküvője estéjén is a csábos tündér után jár. A fiú menyasszonya kérésére azonban végül megesküszik, hogy nem keresi többé a tündért, aki ezt hallva bosszút esküszik a jegyespár ellen. A következő képből a cigánykirály érkezik népével, és vidám mulatságot csapnak a színen. A legszebben táncoló, elbájoló lányban Cadual felismeri a hegyi tündért, aki a fiút táncával megbabonázza, és maga után csalogatja egy barlangba. Lília látva, hogy kedvese a tündért követi, ájultan rogy össze.

II. felvonás: A tündér maga után csalja Cadualt, és bevezeti őt jégpalotájába. Megígéri neki, hogy az övé lesz, ha Cadual hűséges marad hozzá. Bár „bűbajos szépségű, hiányos öltözetű tündérek lejtének körülötte észbontó csábtánczokat”, a fiú mind egyiknek ellenáll. Majd a pásztor saját képmását látja Liliával ölelkezni, ekkor erőt vesz rajta a féltékenység, le akarja szűrni képmását, de kiderül, hogy csak látomás volt az egész. A tündér beváltja fenyegetését, és Cadualt kővé változtatja, a Maladetta egyik havas-jeges sziklájává.⁶⁰

Vidal zenéjét a vendégnek kijáró udvariassággal fogadta a közönség, a kritika „intelligensnek”, inkább ünnepélyes, mint derűs hangulatúnak, olykor túl komolynak és „fontoskodónak”, de hangszerelésében kitűnőnek minősítette. Korrekt muzsikának tartották, de hiányolták belőle Delibes könnyedségét, finomságát, eleganciáját. „Az első hangtól kezdve mindvégig megragadó és gyönyörködtető. Vidal a hangszínek keresésének, a zenekar andalító, vagy hatalmasan ragyogó megszólaltatásának kitűnő mestere... Legszebb a kesergő vezérdallam, a melylyel a mű kezdődik... de az egész zene bámulatos öntudatos művészettel van zenekari formába öntve.”⁶¹

A mesés cselekmény elemzésére nem sok energiát fordítottak, a *Magyar Hírlap* ironikusan megjegyezte, hogy a hegy „átkozottul csinos” tündére „sportszerűleg vadászik” fiatalemberekre, és „határozottan rosszindulatu teremtés”.⁶² A darab morális tanulságával nem voltak maradéktalanul elégedettek a kritikusok: „a hegynek tündére van, s e tündér körül forog a mese, és mese hijján a balettkar... a hűtelen férjuramat kővé változtatja a tündér, s ott fedi az örök hólepel a Maladetta csucsán” – írta a *Budapesti Hírlap* a bemutató után.⁶³

⁵⁹ Uo., 103–104.

⁶⁰ *Vasárnapi Újság*, 1905, 45. sz., *Magyar Hírlap*, 1905. november 1.

⁶¹ *Vasárnapi Újság*, 1905, 45. sz.

⁶² *Magyar Hírlap*, 1905. november 1.

⁶³ *Budapesti Hírlap*, 1905. november 1.

A darab erőssége ismét a koreográfia volt, amit Guerrának remekül sikerült a budapesti Opera párizsihoz képest kisebb színpadára adaptálnia. A változatos magán- és csoporttáncok, fantáziadús lépéskombinációk és formák egész serege gyönyörködtette a szemet. A főszereplők közül Balogh Szidi (Lília) virtuozitását, technikai tudását, az „érzékeny szép” Schmieke Gizella (tündér) temperamentumát, Cesare Smeraldit (Cadual) és Bradát (cigánykirály) dicsérték.

A kiállítás a „briliáns” jelzővel illették. A látványelemek közül kiemelkedett az eskü alatt feltűnő tündér illúziókeltő árnyalakja, a hófödte Maladettán megjelenő jégpalota és a különféle világítási effektusok szemképrázta változatossága. A jelmezek és ezzel kapcsolatban a balettmester (Guerra mester „lenge öltözékű gárdája”) is élénk érdeklődést keltettek: „A balettmester tudvalevőleg az a műfaj, amely a különféle emberi érzékeket egyszerre csiklandozza. A cél tulajdonképpen az érzéki ingereknek halmozás útján való fokozása volna. Az eredmény rendszeren az, hogy az ingerek egymás rovására érvényesülnek s amiben az egyik fogyatékos, azt a másikkal próbálják pótolni. Innen van, hogy a balettmuzsika rendszeren ott a legrosszabb, ahol a látványosság a legszebb... Operánkban régen nem táncoltak olyan szépen, mint ebben az új baletten.”⁶⁴

A bemutató kapcsán ismét előkerült a magyar zeneszerzők műveinek színpadra vitelének, sőt a *Vióra* felújításának igénye is: „A budapesti Operára, melyben többet diplomatizálnak, mint muzsikálnak, kötelezők bizonyos nemzetközi udvariasságok. Előadták a párisi balettet, hallani fogunk talán legközelebb egy berlini darabot is, csak éppen a mi darabjainkra nem kerül sor” – sérelmeztek a *Budapesti Hírlapban*.⁶⁵ Hasonló olvasható az *Ország-Világban* is: „Nekünk azonban az lett volna forró óhajtásunk, ha már a magyar opera balettel kezd a szezont, akkor legalább magyar szerző műve lett volna.”⁶⁶

Az 1906. április 20-án bemutatott, *Táncgyűveleg* című divertissement egy kastélyparkban játszódó, rokokó hangulatú, rövid táncidill volt, melyben néhány szólót és csoporttáncot illesztett egymás után Guerra. A zenét Mozart, Rameau, Verdi, Berlioz és Delibes műveiből Szikla Adolf állította össze, ő is vezényelte a premiert.

A kis balett bemutatójának idején leginkább a San Franciscó-i nagy földrengés foglalkoztatta a közvéleményt és a sajtót. A darab ennek ellenére telt házas premiert produkált, és élénk érdeklődést keltett. A zenei összeállítás a kortársak szerint kissé eklektikusra és így összességében stílustalanra sikerült. A korizlés nehezen fogadta el Mozart, Rameau „előkeltő formájú” muzsikájával egy műsorban Verdi „vérbőségében szinte kellemetlenül ható” tánczenéjét, valamint a Delibes-számok vaskos, tömött hangszerelését. Guerra ismét formás, változatos, színes csoporttáncokat alkotott, Berlioz hangulatát azonban nem találta el: „Berlioz zenekara csupa idegesség, finomság. Betegesen fantasztikusak, idegesek ennek a zenének a körvonalai. Mintha éjfélkor, libegő lidércánnyok között, lágy szellő zsongásában, holdvilág fátylában, a levegőben járnának a szilfidek csábító táncukat. Ma este pedig kopott rokokó diszletek, merev

⁶⁴ *Magyar Hírlap*, 1905 november 1.

⁶⁵ *Budapesti Hírlap*, 1905. november 1.

⁶⁶ *Ország-Világ*, 1905. november 5.

kulisszák keretében az elkopott szalag-trükkökkel akarta Guerra mester magyarázni Berlioz tündéri muzsikáját.”⁶⁷

A darab a jól trenírozott balettkar és még inkább a szólótáncosnőként aznap debütáló, alig tizenöt éves Nirschy Emília⁶⁸ technikai tudásának megcsillogtatására volt alkalmas, akinek ez a fellépése „valóságos szenzációszámba” ment.

A lapok a legnagyobb elismerés hangján szóltak az új balettszallagról és Guerra táncpedagógusi munkájáról, különösen annak fényében, hogy a korábbi balettmesterek jellemzően nem neveltek ki szólistákat.

„Guerra Miklós évek óta fáradhatatlan szorgalommal tanította ezt a geniális leányt... alig mult el tizenöt éves, s táncművészete, virtuozitása már is magas fokon áll. Virtuozitása, mozgásának eleganciája, könnyedsége valósággal lebilincselte a közönséget. Táncában nemcsak a készülség tiszteletreméltóságát, hanem azt a komolyságot, azt az ihletettséget csodáljuk, amely e gyermekleány akcióját olyan kedvessé, érdekessé teszi” – nyilatkozott az *Pesti Napló* kritikusa.⁶⁹

„Az előadás középpontjában egy fiatal ballerina szerepelt, akit a mai est prima-ballerinává avatott... Nirschynek hívják ezt a roppantul grációzus apró tánczosnőt, aki oly fokozott mértékben tökéletes lábtechnikával bír, hogy produkciója szinte inkább gimnasztika, mint táncszámba mehet... A közönség a fölfedező hevével tapsolta. Vele együtt többször kihívták Guerra balletmestert is, akit a tulboldog új primadonna nyílt színen csókolt össze-vissza... Brada, mint Nirschy méltó partnere, mozdulatainak férfias és mégis könnyed karakterével tűnt föl” – olvasható az *Egyetértés*ben⁷⁰, és a *Magyarország* sem fukarkodott a dicsérő szavakkal: „a lábujjhegyen való produkciók olyan változatosságát mutatja be a kis Nirschy a ballebilében, amely egy diadalokban megedzett prima-ballerinának is dicsőségére válhatna.”⁷¹

A látottak alapján a kritika joggal dicsérte Guerra pedagógusi képességeit: „régóta megfigyelhetjük, hogy a színház táncarának tudása, pontossága, fegyelmezettsége mintaszerű. Guerra nem csak ötletes koreográfus, de elsőrendű vezető és oktató mester is... ma egyik magántáncos növendéke lépett föl: Nirsy (sic!) Emília. Gyönyörűen táncolt, csodálnivaló virtuozitással és biztonsággal. A lábujjhegyen való tánc technikájára veti a fősúlyt, némileg a ballon és az entrechat rovására. Viharos tapsot keltett vagy harminc-negyven féllábbal való rendkívül szép térdhajtással s egy szédítően gyors bouléval. A balletnövendékeknek nem kell többé Milánóba menniök, ha akarják tanulni a legfelsőbb táncstudományt.”⁷²

⁶⁷ *Pesti Napló*, 1906. április 21.

⁶⁸ Nirschy Emília (1889–1976) Guerra növendéke volt. 1901-től operaházi tag, 1906–1920 között volt az Opera primaballerinája, számos főszerepet eltáncolt. Kulturált, rendkívül muzikális, kitűnő technikájú táncosnő volt. 1911-ben a londoni Alhambrában táncolt. A *művészeti tánc* címmel könyvet is írt (1918). 1917–1928 között saját tánciskolája volt Budapesten, 1937-ben külföldre távozott, és 1955-től haláláig Franciaországban élt. Lásd *Magyar Színművészeti Lexikon*. Szerk. SCHÖPFLIN Aladár, Bp., Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézet, 1931, 374. KOEGLER, Horst: *Balettlexikon*. Szerk. KÖRTVÉLYES Géza, Bp., Zeneműkiadó, 1977, 524. *Magyar Színházművészeti Lexikon*. Főszerk. SZÉKELY György, Bp., Akadémiai Kiadó, 1994, 561. PÓNYAI: i. m. (2009), 105.

⁶⁹ *Pesti Napló*, 1906. április 21.

⁷⁰ *Egyetértés*, 1906. április 21.

⁷¹ *Magyarország*, 1906. április 21.

⁷² *Budapesti Hírlap*, 1906. április 21.

Az 1906-os év végén egy háromfelvonásos, hat képre tagolt „szimfonikus táncköltemény” bemutatója következett: a *Psyche* december 11-én Henrik Regel szövegére, Paul Juon zenéjével került színpadra. Juon a berlini zenei főiskola tanáraként ekkor már ismert és sikeres zeneszerző volt, korábban zongoradarabokat, kamarazenei muzsikát, nagyzenekari műveket írt, a *Psyche* volt az első balettszínpadra készült munkája. A darab koreográfiáját Guerra készítette. A főszereplők Windt Margit (*Psyche*), Kranner Ilonka (Érosz), Koós Margit (Afrodité) és Nirschy Emília (Terpsikhore) voltak.⁷³

Psychét az emberek szebbnek tartják Afroditénél, és az istennőnek szentelt ligetben neki ajánlják fel áldozatukat. A haragvó istennő először egy szörnyeteget varázsol az emberek elé, majd felszólítja fiát, Éroszt, hogy gyűjtsön szerelmet Psychében a szörny iránt. Érosz azonban maga szeret bele a királylányba, és elragadja az égbe.

Beesteledik, Érosz fogata leszáll a tenegerparton egy liliomligetben. Érosz lepihen, Psyche kíváncsi, vajon ki lehet az öt elrabló ifjú. Fáklyát hoz, és annak fényénél meglátja, hogy maga a szerelem istene. Ijedtében elejti a fáklyát és egy olajcsepp Érosz vállára hull. Az isten felriad álmából, s amikor látja, hogy felismerték, eltűnik. A kétségbeesett Psyche utána indul, az alvilágba téved. Hekaté, akit Hádész a szépsége miatt rabolt el, láthatatlanná tevő fátylat ajándékoz neki. Társul szegődik mellé a Vágyakozás és a Szívfájdalom, akik felkísérik Psychét a világba.

Érosz a tenger mélyén, Afrodité palotájában gyógyítja sebéit. A világ azonban nélküle és szerelem nélkül nagyon sivár, az emberek Psychét okolják mindenért, sőt meg is akarják ölni. A királylányt aranypókok mentik meg, majd a tengerből kiemelkedik Érosz, és magához öleli. Állhatatosságáért Zeusz istenné nyilvánítja Psychét, és fel emeli az Olympusra, ahol az isteni menyegző után Éroszé lehet.⁷⁴

A librettó alapjául Ámor és Psyche története szolgált, ezt egészítették ki, toldották meg a szerzők különféle betétekkel, melyek azonban körülményessé és túl szövevényessé tették a cselekményt. A kritikák a zenét darabosnak, nehézkesnek érezték, hiányolták a balettekben akkoriban elvárt könnyedséget, szárnyalást, a Delibeszzerűség kötelező jellemvonását. A finom, graciózus táncformák, „zenei bizsuk”, a dallamosság és a friss ritmusok némiképp javítottak az összhatáson. Ennek kapcsán ismét előkerült a magyar zeneszerzők ügye is: „Nem tudjuk miért kellett Joun Pálnak, a berlini zenei főiskola professzorának utját egyenetlen a mai bemutatóval, mikor egy csomó kitűnő magyar szerző munkája előadatlanul az igazgatóság irodájában hever.”⁷⁵

A változatos és újításokat is tartalmazó koreográfiával viszont elégedett volt a kritika, Guerra a klasszikus balett lépéseit „modern”, artisztikus mozdulatokkal keverte, mely különösen a csoporttáncoknál hatott újszerűen: „teljesen kifogástalan, Guerra kétévi működése alatt csodálatosan fegyelmezte a balletet. Minden fordulat szabatos, ritmikus, eleven, az evolúciók változatosak és újak, a szólók bravurosak... A balett már nagyon megmerevedett. Szüksége van azokra a hajlékony, lengő, szélesen ive-

⁷³ PÓNYAI: *i. m.* (2009), 106.

⁷⁴ *Pesti Napló*, 1906. december 12., *Budapesti Hírlap*, 1906. december 12., *Egyetértés*, 1906. december 12.

⁷⁵ *Budapesti Hírlap*, 1906. december 12.

zett, rugalmas, szabad mozdulatokra... Szépek és artisztikusak ezek a mozdulatok és kartáncban, együttesben roppant hatásosak, étellel teljeseek. Guerra balletmester részben alkalmazta őket a Pszihé betanításánál. Gyönyörűség volt a testnek ezt a szabad ritmikáját látni a lekötött olasz és francia lépések után...”⁷⁶ – dicsért a *Budapesti Hírlap*.

A végeredmény természetesen még nem volt tökéletes, amit mások észre is vettek: „Tombolt a Zene, ringott a Táncz, ujjongott a Szín, de hangjaikból nem csendült a Szépség tömör harmóniája... a zene ügyes és raffinált munka... Strauss-izű keringőket hallunk – néha kedvesen lendülőt, ügyeset – szintányéros induló-rítmusokat hallunk – néha elméset, pattogót – de a szinpadon görög ornamentika keretében lejtének tunikás hellének. A stílus hiányát sinyli ez a zene... A Táncz széteső, töredékszerű és erősen heterogén. Egy-egy elmés koreográfiai leleményre akadunk itt-ott, de ez is elvész a színek nagy tarkaságában...szép a lilium-táncz, a póktánc és az első felvonás Afroditét gúnyoló táncza. [...] A szín volt az allegoria legsikerültebb eleme... A mai gyönyörű diszletek tudatosan alkalmazzák a vonalak és a foltok dekorálás törvényeit. Élesen határolt színek, merész és széles konturok adtak ma pompás hatásokat, olyanokat, aminőkkel még nem találkoztunk az Operaház szinpadán” – elemezte a látottakat az *Egyetértés* hasábjain dr. Bárdos Artúr.⁷⁷

„A mai »szimfonikus táncművelés« ötlete nem új. A feldolgozás formája sem különösen érdekes. A hat képre osztott táncművelésben Psyche szépségének csodálatos és változatos karrierjét tárja elénk a szerző... A régi görög világ hangulatát sokkal szebben lehet valami apró írásművel, mint hat képből álló szimfonikus ballettel felkelteni... Guerra koreográfiája csupa szín, elevenség”⁷⁸ – írta a *Pesti Napló*.

Az előadók közül Windt Margit kifejező erejű mimikáját emelték ki, de a többi főszereplőt is dicsérték. A díszletek, így az Olymposra megérkező Érosz fogata (rózsaszínűre világított „hintalovak”) olykor derűtséget váltottak ki, a jelmezek (a Dionüszosz kíséretét alkotó gráciák „merészen kivágott” kosztümjei) pedig kínos feltűnést keltek.

Összességében ismét a koreográfia és a kiállítás jelentette a balett legfőbb vonzerejét: „A színház pazar ruhákkal és művésziiesen tompa színekben tartott gyönyörű dekorációkkal gondoskodik az újdonság külső díszéről.”⁷⁹ „Komoly művészi munkát a darabban két ember végzett: Guerra Miklós balletmester, aki kifogyhatatlan figurális ötletességgel eszelte ki a koreográfiát és remekül tanított be mindent és Kéméndy Jenő, aki a dekorációkkal, kosztümökkel egy mesevilágot varázsolt azok elé, akik nem hisznek már a mesevilágokban. Guerrának és Kéméndynek tapsolt a közönség és Regel és Juon urak jelentek meg a lámpák előtt”⁸⁰ – összegzett A *Hét* referense.

Pontosan egy év telt el az új bemutatóig: a *Magyar táncgyűveleg* című produkció premierjére 1907. december 16-án került sor. A rövidke divertissement zenei anyagát

⁷⁶ Uo.

⁷⁷ *Egyetértés*, 1906. december 12.

⁷⁸ *Pesti Napló*, 1906. december 12.

⁷⁹ *Budapesti Hírlap*, 1906. december 12.

⁸⁰ *A Hét*, 1906. december 16.

Szikla Adolf állította össze Liszt zenéiből, Rózsavölgyi *Palotásából* és Czinka Panna *Hallgatójából*. Tartalmáról a *Magyarország* ezt írta: „Az új divertissement színhelyét egy magyar főúrnak ünnepi díszbe öltöztetett parkjába tették át a szerzők. Előkelő olasz vendégek érkeznek a magyar mágnás házába, és tiszteletükre bemutatja a házigazda a régi nemzeti táncainkat.”⁸¹

A zenei válogatás nem volt túl sikeres, bár Szikla feldolgozásait dicsérték: „Liszt *Magyar fantáziája* sem érdemelte meg, hogy ballet muzsika gyanánt szolgáljon... Ha a színháznak magyar balletre van szüksége, irasson egyet. Akármelyik előkelő zeneszerző vállalkoznék erre. Őt-hat olyan komponistánk is van, a ki gyönyörű magyar táncmuzsikát írna... Olyan takarékosági kísérletek, mint a mai egyveleg, hiábavalók.”⁸² Az előadást a balettiskola négy kis növendéke is táncolt, a kritikák azonban inkább fenntartásokkal fogadták a gyermekprodukciót. Guerra sem remekelt a koreográfiával, palotását kifogásolták, legfőképp pedig azt, hogy csak nők táncolták. Az előadás sikerét tovább csorbíthatta, hogy ezekben a napokban lépett fel Ruth St. Denis a Fővárosi Orfeumban, aki akart, az ő táncában igazán láthatott újszerű, érdekes elemeket, „modern” felfogású megoldásokat.

Az operai est egyetlen pozitívuma Pallay Anna⁸³, Guerra szintén szép karriert befutó tanítványának magántáncosi debütálása volt, „aki nem rég még az Operaház balletkarában táncolt, ma pedig mint nagyreményű primaballerina-jelölt mutatkozott be... meglepő bravurral, könnyedén és biztosan táncolt egy kettőst Bradával, meg egy keringőt” – írta róla az *Egyetértés*.⁸⁴ „Kiváló lábtechnikával bír, s főleg az un. ballonugrásai, entrechatjai és lábujjkoloratúrája, valamint táncának erőteljes plaszticitása már most is kiváló”⁸⁵ – elemezte produkcióját a *Pesti Hírlap*.

Mivel a következő nagyballet bemutatóját csak 1908 tavaszára tervezték, addig is 1908. január 30-án ismét egy kis divertissement került színre „a műsor élénkítése” céljából, *Táncrészletek* címmel. A darab alapjául Victor Hugo *A király mulat* című műve szolgált. Ezt dolgozta át Delibes *A király mondta* című vígoperává, és ennek zenei betéteire készült ez a táncgyveleg. A csoporttáncok közé balettszólót is komponált Guerra, ami a kritika szerint „nem volt éppen stílusos”, de Pallay Anna, az új magántáncosnő „szépen eltáncolta”. A kis divertissement leginkább az ő technikájának csillogtatására volt alkalmas, bár nagyobb sikert nem aratott: „Lépéses, szertartásos táncok, melyek nem nagyon balletszerűek s önállóan előadva éppenséggel nem hatásosak... Guerra Miklós balletmester megértette és finom művészi érzékkel elevenítette föl e táncok szellemét... Pavane, Gaillarde, Passepied, kedvesen, grációzan, de kissé

⁸¹ *Magyarország*, 1907. december 18.

⁸² *Budapesti Hírlap*, 1907. december 17.

⁸³ Pallay Anna (1890–1970) Guerra növendéke, kezdetben kartáncosnő volt, majd 1907-ben szólistaként debütált az Operaházban, és magántáncosnővé lépett elő, 1919-ig volt tag. Ezután a 20-as évek közepéig Európában és Amerikában turnézott sikerrel. 1918 szeptemberében saját táncakadémiát nyitott Budapesten, 1926-os visszavonulása után itt tanított. Saját koreográfiákat is készített. Korának egyik legkitűnőbb technikájú, legmuzikálisabb, sokoldalú táncosnője volt, tehetsége számos szóló- és főszerepben tündökölt. L. *Magyar Színművészeti Lexikon*. Szerk. SCHÖPFLIN Aladár, Bp., Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézet, 1931. KOEGLER, Horst: *Balettlexikon*. Szerk. KÖRTVÉLYES Géza, Bp., Zeneműkiadó, 1977, 545–546. *Magyar Színházművészeti Lexikon*. Főszerk. SZÉKELY György, Bp., Akadémiai Kiadó, 1994, 587.

⁸⁴ *Egyetértés*, 1907. december 17.

⁸⁵ *Pesti Hírlap*, 1907. december 17.

egyhangúan és unalmasan.”⁸⁶ A darab nem nyugozta le a közönséget: a földszint hallgatósága egy emberként kivonult, és a premier üres nézőtér előtt fejeződött be.

Két szokványos divertissement után joggal vethette fel a sajtó, hogy ha balett-bemutatót kívánnak tartani – és ráadásul Delibes-hez nyúlnak –, akkor maradjanak inkább a *Sylviánál*, a *Nailánál* vagy a *Coppéliánál*, melyek felújítására már oly régen várnak hiába: „Ép gondolatot, zeneértelmi felismeréseket hiába kerestünk ezekben a zavaros mozdulatokban [...] a zenekar jelesül kísérte a színpadon végbement összevisszaságot... Ostobaság, unalmas, sületlen és más megjegyzések röpködtek szanaszét, majd az egész földszint hallgatósága kivonult, mintha csak kommandó-szóra tette volna és a balletreprez ürességtől ásitó ház előtt fejeződött be”⁸⁷ – tudósított a kínosan végződő bemutatóról a *Magyar Hírlap*.

A következő, kétfelvonásos, négy képből álló, fantasztikus kiállítású nagybalett ellenben Nicola Guerra egyik legnagyobb koreográfiai sikere, budapesti munkásságának egyik csúcspontja lett. A *csodaváza* című darabot 1908. május 9-én mutatták be. Szövegét Guerra írta, a darab a korban jellemző Távol-Kelet-divat jegyében Tokió, egy japán régiségkereskedő leányának szerelméről szólt.

A zeneszerző, Hüvös Iván, a korszak ismert és kedvelt operettkomponistája volt, darabjait a Népszínház adta elő, balettel ekkor debütált. A premiért Szikla Adolf vezényelte. A két nem túl sikeres táncegyveleg után ezt a bemutatót nagy érdeklődés övezte, különösen, hogy a nyilvános főpróbát nem tudták megtartani, mert a jelmezek csak a premier napjára készültek el. A siker ezek után viszont óriási volt, a közönség zsúfolásig megtöltötte a színházat, a szerzőket az első kép után hatszor, a második után négyszer is a függöny elé hívták.⁸⁸

Egy japán műkereskedő, Mókó leánya, akit Tokiónak hívnak, a nagy mikadót⁸⁹ szereti. A balett elején apja üzletében a férfi embernagyságú szobra előtt ábrándozik: elképzeli, hogy szerelme megelevenedik, lelép talapatjáról, őt palotájába viszi, és nagy pompával feleségül veszi. Amíg álmodozik, vevők érkeznek, hogy egy hatalmas vázát vegyenek az üzletben a mikadó számára. Tokió, miután kihallgatta az alkut, hirtelen elhatározással belemászik a nagy vázába, amit a szolgák a mikadó hálótermébe visznek. Estefelé Tokió a vázában üldögélve hirtelen halk léptekre és suttogásra lesz figyelmes. Kibújik a vázából, és látja, hogy a szeretett férfire az éj leple alatt orvgyilkosok támadnak. Tokió a váza peremére ugrik, rákiált a gyilkosokra, akik megijednek, mert istennőnek nézik, és elszaladnak. A mikadó felébred, meglátja, és azonnal megszereti Tokiót, majd, mint élete megmentőjét, az udvar örömeire pazar ünnepség keretében feleségül veszi.⁹⁰

A darab Nirschy Emília főszereplésével került bemutatásra, a Mikadót Kranner Ilonka, Mókót Smeraldi táncolta. A történet egyszerű volt és jól követhető, a koreo-

⁸⁶ *Budapesti Hírlap*, 1908. január 30.

⁸⁷ *Magyar Hírlap*, 1908. február 1.

⁸⁸ PÓNYAI: i. m. (2009), 108–109.

⁸⁹ Jelentése itt: japán császár.

⁹⁰ *Magyar Hírlap*, 1908. május 10., *Budapesti Hírlap*, 1908. május 10., *Egyetértés*, 1908. május 10., *Pesti Hírlap*, 1908. május 9.

gráfia pedig Guerra egyik legnívósabb alkotása, tele látványos formai megoldásokkal. Szóló csak az első felvonásban volt: Tokió három tánca, de egyébként a darabban a kisebb-nagyobb csoporttáncok és az egymásból kibomló, átalakuló térformák domináltak. Az első felvonásban Tokiónak a palotáról szóló álmódosításának illusztrálására Guerra a kert színes szökőkútját körültáncoló aranyruhás gésacsoportot, két mazurkát és egy valcert is koreografált.

A darab legkülönlegesebb jelenete a kritikák szerint a II. felvonásban a „tűkörtánc” volt: egy csillogó fátyolfüggőnyt feszítettek a színpad közepére, mely előtt és mögött nyolc-nyolc táncosnő teljesen egyformán mozgott, a tűkörkép hatását keltve. A záróképben szintén volt egy látványos csoporttánc: a császári udvar hódolata az ifjú pár előtt. Ide egy „legezőtáncot” tervezett Guerra, melyben a rengeteg ezüstös legyező csillogva-villogva egy nagy háromszöget formázott. A második felvonásban a csoporttáncok mellett a pantomim volt jellemző.

A kiállítás pazar volt: a csoporttáncokhoz és a kritikák által egyhangúan dicsért „tűkörtánc” kitűnően illeszkedtek a legyezők, a szökőkutak és a ragyogó japán jelmezek. „Ezerféle csoportosításban fejlődik ki előttünk a szebbnél-szebb tánczfigura, melyből eredeti és ragyogó gondolatok egész sorozata bontakozik ki... Guerra Miklós, a szöveg szerzője és a mű betanítója a mai estét legszebb sikerei közé sorozhatja. A darabnak rendkívüli hatása volt”⁹¹ – írta Erdős Armand az *Egyetértés*-ben.

„A modern ballettek legtöbbszörében azonban mindent inkább találunk, mint táncművészetet. A koreográfia eme hanyatlása után valósággal üdítőleg hat egy igazi tánczköltevény, melyben szép mozdulatokat, festői csoportozatokat és szemet gyönyörködtető színpompákat láthat a néző. Guerra mester műve a legszerencsésebb alkotások egyike ebben a tekintetben”⁹² – tudósított Az *Újság*. A *Magyar Hírlap* is lelkesen üdvözölte, hogy a „dicstelen” táncegyvelegek után végre egy színvonalas mű került az Opera színpadára.⁹³

Hüvös Ivánnak népszerű komponista lévén egyébként is jó sajtója volt akkoriban, nem meglepő, hogy ezt a művét is kedvezően fogadták. Hüvös jó értelemben vett „amatőr” művésznek számított, vagyonos vállalatigazgatóként kedvtelésből írta darabjait. A balettel foglalkozó kritikák szinte mind megemlítik ezt, inkább elismeréssel, mint bírálatként, hogy azért, mert „autómobil-tulajdonos és háziúr”, még igen jól ért a zeneszerzéshez, és végül is nem kötelező minden művésznek nyomorognia. Muzsikájában dicsérték a japán stílust, egészséges színpadiasságát, áradó, eleven dallamait, pompás ötleteit és „intim” szépségeit. Örömmel konstatálták azt is, hogy operettjeihez képest zenéje ebben a balettből finomodott, elegánsabb és választékosabb lett.

Hüvös Iván „olyan zenét írt a tánczhoz, hogy bátran azt mondhatjuk, hogy klasszikus niveauun áll ez a muzsika és minden könnyedsége mellett mégis komoly zene... egyik eredeti szám váltja fel a másikat... Az egész munka japán-stilre van építve és karakterisztikum dolgában eredeti japán bélyeggel van ellátva.”⁹⁴

⁹¹ *Egyetértés*, 1908. május 10.

⁹² *Az Újság*, 1908. május 10.

⁹³ *Magyar Hírlap*, 1908. május 9.

⁹⁴ *Egyetértés*, 1908. május 10.

„A zene könnyed, dallamos, finom... Mérsékeltlen alkalmazza az eredeti japán dallamokat, talán azért, hogy ne közeledjék a Pillangó kisasszony muzsikájához, mely elejétől végig japán motívumokon épül”⁹⁵ – fogalmazott a *Budapesti Hírlap*.

A díszletek és a jelmezek Kéméndy Jenő fantáziáját dicsérték. Majdnem minden jelmez más és más volt a színpadon. Egymást váltották a gyönyörű árnyalatokban pompázó, festett és hímzett selyemkimonókból alkotott pazar forma- és színösszeállítások, ezek különösen a csoporttáncokban mutattak remekül. Hatalmas japán stílusú vázák, az első felvonásban a mikádó szobrának megelevenedése, a palotakertben vízesés, a kereskedő boltjában varázslatos, forgó karosszék, tüzet okádó, szemét forgató bálvány szolgáltatották a látványosságot.

Az *Egyetértés* így emlékezett az előadásra: „Szebbnél-szebb kosztümök, százféle rajzban és válogatott izlésben, gyönyörű eredeti díszletek voltak mindenütt láthatók. Az első felvonásban egy nagyszabású színes vízesést láttunk, amely a főváros bármely terét diszithetné. A nagy japán vázák bámulatosak és a »csodaváza« megérdemli elnevezését. Mindezért dicséret illeti Kéméndy mestert és Alszeghy főrendezőt, akik nagy munkát áldoztak az új balletre... a nagyszámu előkelő közönség minden jelenet után percekig tapsolt...”⁹⁶

„A mese nagyon bájos. Könnyed, egzotikus, nem egészen komoly, mégis kicsit érzelmes, mindenképpen balletszerű... A gondos, aprólékos betanítás remeke ez a tánc. Nyolc leány szakasztott egyformán mozog, a csillogó fátyolfüggöny előtt és mögött. A végső tánc is hatásos: számtalan ezüstös legyező csillog-villog egy lassan kialakuló nagy háromszögben... Guerrának a szövegírónak, megbocsátható, hogy a mese keretében engedményeket tett Guerrának, a koreográfusnak és balletmesternek. Hisz a balletben nemcsak a drámát és logikát keressük, sőt azt esetleg egyáltalán nem keressük, hanem azt a csábitó, eleven geometriát, a mikor száz fiatal leány vetődik össze körbe, négyszögbe, csillagba, keresztbe, átlósan és párhuzamosan, kavarodva és szétbontakozva. Guerra mindennek találékony mestere... Nirschy finom, kifejező mimikáival játszott és bravurosán táncolt. Kranner Ilonka igen szép Mikadó és Smeraldi ügyes Mókó volt”⁹⁷ – írta a *Budapesti Hírlap*.

A koreográfiáról meglepő részletességgel írtak, a csoporttáncok látványosságát, érdekességét, változatosságát felemlítve: „a tükörtánc mesésen elmés... a zene minden merevség és ünnepiesség nélkül egészségesen színpadias” – dicsért a *Magyar Hírlap*.⁹⁸

Talán éppen A *csodaváza* kedvező fogadtatása miatt a következő évadban, 1909. március 14-én ismét egy nagybalett, a *Mesevilág* került bemutatásra. A korábban Prágában már színpadra állított, elvileg gyermekdarabnak készült balett librettóját különféle Grimm-mesék nyomán Novák László írta. Zenéjét Oscar Nedbal prágai zeneszerző jegyezte, aki már korábban is koncertezett Budapesten. Ő maga vezényelte a premiért is.

⁹⁵ *Budapesti Hírlap*, 1908. május 10.

⁹⁶ *Egyetértés*, 1908. május 10.

⁹⁷ *Budapesti Hírlap*, 1908. május 10.

⁹⁸ *Magyar Hírlap*, 1908. május 10.

Bár az érdeklődés igen nagy volt és a darabra minden jegy elkelt, a *Mesevilág* budapesti bemutatóját a kritikák fenntartásokkal fogadták. Az Operában ekkoriban éppen „tenorista- és baritonválság” volt, és az operajátékrendet csak külföldi szereplőkkel tudták fenntartani. A felnőtt közönség hiába várt új bemutatókat, és a kritikák szerint a repertoárdarabok sem futottak sikerrel. Ebben a helyzetben többen felrötták az igazgatóságnak, hogy miért egy „kedves és becsületes”, de egyébként igencsak „közepes” gyermekdarabnak a bemutatását tervezi, melynek próbái – tekintettel a sok (köztük gyermek)szereplőre – ráadásul heteken keresztül (sőt, az utolsó napokban késő éjszakáig) tartottak.

„Sokféle verzió volt forgalomban afelől, hogy miért kellett ezt a ballettet az Operában színrehozni. Az Opera igazgatósága azzal indokolta előadását, hogy a gyermekek már megunhatták a »Babatündért« – s helyette keresve sem lehet lehetne ügyesebb, kedvesebb és jobb táncmesét a játékrendbe illeszteni a Nedbál munkájánál”⁹⁹ – írta a *Pesti Napló*.

A keretjátékban gyerekek játszanak egy mozgalmas sétányon. Megjelenik a nagymama, aki maga köré gyűjti őket, és mesélni kezd.

Az első mese *A bűvös kastélyról* szól. Ollósi, a hős szabó bekerül a bűvös kastélyba, ahol Bagolyvári lovag tartja elzárva a feleségét, Melindát. Bármerre jár is a kastélyban a szabó, mindenütt különféle varázslatokkal találkozik: a terített asztalon ételhezitalhoz nyúl, de az asztalból előugrik az ördög, és elnászpángolja. Egy rémisztő contváz is megjelenik, a falakból pedig vörös kezek nyúlkálnak ki. Melinda elmondja a szabónak, hogy ha nem enged a kísértéseknek, akkor győzni fog. Ollósi szót is fogad: hiába táncol elő a „csábítás tündére”, valamint egyéb tündérek és szép asszonyok „igen kevés kosztümben”, a szabó ellenáll, sőt, végül az összes ördögöt a zsákba dugja. Megtöri az átkot, Melindát kiszabadítja és kibékíti férjével, Bagolyvári lovaggal.

A második mese a *Csipkerózsika*. A királylányt elaltatja a boszorkány az egész királyi családdal és a kastély teljes népével együtt. Álmukban elvonulnak előttük az évek és a hónapok. A hónapokat külön táncosnők személyesítették meg a hozzá való kosztümben, míg a háttérben nagy élőképek látszottak. Jellemző csoportozatokkal mutatták be a téli, tavaszi, nyári, őszi életet ugyancsak hónapokra osztva. Egész évszázad telik el, mire megjelenik a daliás királyfi, és kardjával utat vág magának a csipkerózsák rengetegén át, felkelti a királylányt és az egész udvarnépet, majd feleségül veszi Csipkerózsikát.

A harmadik mese *A brémai muzsikusok* történetét dolgozza fel *Furfangos állatok és a bős haramiák* címmel, leglátványosabb része egy erdei jelenet volt gombák, jánosbogárkák, nimfák és tündérek táncával.

Az utolsó kép az *Apotheosis*, melyben a meséket hallgató gyerekek a nagymama körül csoportosulnak, aki karján ringatja alvó unokáját, miközben leszáll az éjszaka.¹⁰⁰

A mű zenéjét nagyon vegyesen értékelték: egyfelől bírálták, mert nehézkesnek, invenciótlannak ítélték, ugyanakkor dicsérték érdekes, eredeti hangszerelését, a dalamos keringőket, friss galoppokat és a nagyszabású zenekari hangzását.

⁹⁹ *Pesti Napló*, 1909. március 16.

¹⁰⁰ *Magyar Hírlap*, 1909. március 16., *Budapesti Hírlap*, 1909. március 16., *Pesti Napló*, 1909. március 16.

A referensek konkrétabb kritikát inkább a gyermekeknek szánt, „mesés”, de egyébként elég rémisztő részletek miatt fogalmaztak meg (izzó szemű boszorkányok, táncoló csontváz, falból kinyúló kezek), ezek kihagyását javasolva. Emellett, különösen a gyermekközönség szempontjából, igen hosszúnak érezték a darabot (este 11 órára lett vége). Kifogásolták azt is, hogy a darabnak nincs összefüggő cselekménye, és hogy nem is a legjobb Grimm-mesékből válogattak az alkotók.

A koreográfiával általában véve meg voltak elégedve. A főszereplők Nirschy Emília (a forrás tündére), Pallay Anna (a csábítás tündére), Ferenczy Paula (nagy mama), Smeraldi (a hős szabó), Koós Margit (királyfi), Brada Ede (ördög) voltak. Nirschy Emília „tomboló sikert” aratott, számát meg kellett ismételnie, de a többieket is dicsérték és a tánckar is helytállt.

„A Mesevilág kompromisszumos darab. Gyermekeknek nem eléggé naiv, felnőtteknek kissé gyerekes. Táncmuzsikának komoly, szimfónikus zenének balletszerű. Kiállításos darabnak színtelen, hézagpótló kis balletnek nagyigényű... A zene eléggé nehézkes, operaszzerű. ...Piros ördögök, boszorkányok, villámfényű seprőkkel, egy táncoló csontváz, a falból kinyúló rémes kezek, a bűvös zsák, melybe két tucat kis ördög fér bele: ezek a mese személyei és kellékei. Részint humorosak, részint hátborzongatók. Erős idegzetű gyerekek eléggé jól mulathatnak rajtuk. Második mese a Csipkerózsika története föl és leereszkedő rózsza díszlettel, a hónapok allegóriájával, hölgyekkel, kiknek toalettje egy rózsalugas, mely a fejük fölött a legsűrűbb s lefelé fokozatosan gyűrűl, sok csoportozattal, de kevés akcióval... A koreográfiát Guerra tanította be kitűnően, sok ötlettel, de nagyobb evolúciókra nem volt alkalmá”¹⁰¹ – nyilatkozott a *Budapesti Hírlap* kritikusa.

A *Magyar Hírlap* is nehezményezte az olykor rémisztő színpadra állítást: „a csontváz megjelenése rémes és groteszk, valamint a falból előrenyúló vérrrel befestett kezek olyan borzongatóak, hogy még a felnőttek sem nézik örömet... A kis ördögök bachanálja friss, míg a csábító tündérek táncza, ha a kicsinyeket gyönyörködteti, egyuttal a nagyon felnőtteknél erősen emeli a gukker forgalmat.”¹⁰² A balettkar kosztümjei minden bizonnyal valóban igen merészek lehettek, mert majd minden beszámoló megjegyzi, vagy utal rá, hogy egyes jelenetekben a táncosnők (az akkori fogalmak szerint) szinte alig viseltek valamit. Talán ennek is volt köszönhető, hogy a darab a közönség körében szép sikert aratott, a szerzőket és a táncosokat minden felvonás után sokszor hívták a függöny elé.¹⁰³

Egy modern különlegesség: *Pierrette fátyola* (1910)

Sajátos mozgásnyelve és a korban balettszínpadon szokatlanul tragikus cselekménye miatt Guerra egyéb alkotásaitól eltér a *Pierrette fátyola* című némajáték, melynek bemutatójára 1910. május 7-én került sor. A mű szövegét Arthur Schnitzler, zenéjét

¹⁰¹ *Budapesti Hírlap*, 1909. március 16.

¹⁰² *Magyar Hírlap*, 1909. március 16.

¹⁰³ PÓNYAI: *i. m.* (2009), 109–110.

Dohnányi Ernő írták. A premiert Szikla Adolf vezényelte. A darab Schnitzler *Beatrice fátyola* című, ötfelvonásos prózai művéből készült.

A némajáték „alt-Wien” milióban játszódott, és bár három részből állt, megszakítás nélkül játszották mintegy 70 percben. Az egyes színváltozásokat zene kapcsolta össze. A *Gemmához* hasonlóan nem csak táncosok léptek fel benne, a főszerepek közül Arlecchinót Guerra táncolta, Pierrot-t Kornai Richárd (operaénekes), Pierrette-et Szoyer Ilonka (a kor ünnepektől kóleratúrszopránja) játszotta. A nagyobb szerepekben a táncosok közül közreműködött még Smeraldi, Ferenczy Paula és Brada Ede is. A darabot Guerra rendezte és tanította be.

I. kép: Pierrot kedvesét, Pierrette-et oltárhoz vezette a gazdag, de öreg Arlecchino. Pierrot kis szobájában szomorkodik. Két fiatal pár jön, hogy Pierrot-t felvidítsák és elvigyék mulatni, de az elküldi őket. Közben Pierrette megszökik az esküvőről, és elmeget szerelméhez. Elhatározzák, hogy közösen mérget isznak, és együtt meghalnak. Pierrot kiüriti a méregpoharat, de Pierrette végül nem meri megtenni. Pierrot haragosan kiüti a lány kezéből a poharat, majd meghal.

II. kép: Arlecchino esküvői vacsoráján vagyunk, egy nagy, feldíszített teremben. Biedermeier dámák és urak valcert, kontratáncot járnak, majd több betéttánc következik. Maga Arlecchino fekete-fehér jelmezben középen áll „démonikusan”, vészjósló tekintettel. Ő nem táncol, sőt, dühében összetöri a hangszereket, mert türelmetlenül, haragosan várja Pierrette-et, akit már mindenütt keresnek. Berohan a lány, sápadt, nyugtalan. Táncolni akar, Arlecchino karjaiba veti magát, keringeni kezd, de megborad: egyszerre ott áll előtte kísérteties, lila színű fényben Pierrot. A pohárszékhez szalad, italt kér, itt is Pierrot tölt. Pierrette fátyolába akar burkolózni, de az nincs meg, mert ott hagyta a szobában, ahol kedvese meghalt. Hirtelen ott áll megint a lila színű kísértet, és udvariasan nyújtja a fátylat. A lány el akarja kapni, de a látomás csak hátrál, nesztelen léptekkel. Pierrette megbabonázva követi a jelenést, Arlecchino pedig gyanút fogva utána megy.

III. kép: Ismét Pierrot szobájában vagyunk, ugyanazon helyen fekszik a halott, amikor Pierrette, majd Arlecchino belép. Arlecchino rájön, mi történt, majd cinikus féltékenységében felnyalábolja a hullát, és a pamlagra ülteti. Ezután kimegy, és Pierrette-re zárja az ajtót. A lány megőrül, és táncolni kezd a halott körül, majd maga is holtan zuhan melléje. A két vidám pár hajnalban visszatérve döbbsen fedezi fel a holttesteket.¹⁰⁴

Ma már, visszatekintve, igen nehéz megítélni ezt a darabot, egyrészt a meglehetősen bizarr szöveggel, másrészt a nagyrészt nem táncos képzettségű előadók miatt. A kritikusok vegyesen nyilatkoztak a szokatlan cselekményről, de annak „modernsége” élénken foglalkoztatta őket, hiszen éppen azt a reformtörekvést sejtette, hogy a tánc akár egészen mély drámák közvetítésére is alkalmas lehet. Ez a nyomasztó szerelmi dráma balettszínpadon eleve furcsa volt, de a legnagyobb problémát mégis az jelentette, hogy a szereplők a lelki folyamatokat és a háttérinformációkat nem tudták pantomimmal megjeleníteni, ami az érthetőség rovására ment. A darab mégis megfogta a nézőket, mert Dohnányi zenéje annyira szép és kifejező volt, hogy az ér-

¹⁰⁴ *Budapesti Hírlap*, 1910. május 8., *Pesti Napló*, 1910. május 8., *Pesti Hírlap*, 1910. május 5.

zelmek hiányos táncos kifejezését is pótolta: „Enyelgő muzsika magyarázza a végbefejezés előtt egy pillanattal is, hogy a gondtalan örömtől egy lehelletnyire mered reánk a halál mozdulatlan nyugalma... Dohnányi Ernő zenéje mindenekfelett dallamos, tele van érzelmes motívumokkal, színekkel, hangulatokkal, változatos ötletekkel csap át egyik hangulatból a másikba, a csengő-bongó csevegésből, friss táncmuzsikából a drámai mozzanatok festésébe és tolmácsolásába.”¹⁰⁵

A *Budapesti Hírlap* kritikusa így foglalta össze ellentmondásos benyomásait: „Ez az ötnegyedórás apróság Dohnányi operai stílusának kicsinyített, hű tükörképe. Látjuk a kedvességet, a mesteri formatalentumot, az izlést, a nobilitást, a külső eszközök fényes ismeretét és használni tudását... A némajáték mint válfaj, finom és artisztikus, és elhiszem, hogy a zeneszerzőt izgatja és inspirálja... nem köti a szó, szabadon csaponghat, mindent zenei értékekre válthat, programzenét írhat... Az egész játék elejétől ilyen danse macabre. A mikor érteni kezdjük már borzadunk tőle... miért rontják meg a némajáték egyszerű, kedves gráciáját ilyen rémdrámákkal... Dohnányi irt gyönyörű, formás, rendkívül finom és művészi balletszámokat, ügyes és hatásos drámai muzsikát... és a mű második felében, a víziótól kezdve hipermodern, kissé beteges és keresett zenét, mely sajnos, invenció dolgában nem áll az előbbieken színvonalán.”¹⁰⁶

„Nincs ebben a muzsikában semmi titánkodás, semmi mű-fiatalság, mű-modernség. Végtelenül elegáns, könnyed, érezzük hogy ihletett percben született... igazán zseniális, logikusan megoldott, ragyogó zárt formák, erőteljes a drámai mozzanatokban, magával ragadó”¹⁰⁷ – írta a *Pesti Napló*.

A szereplőknek nem volt könnyű dolga, de a beszámolók szerint jól megoldották feladatukat. Pierrette-et Szoyer Ilonka alakította („zenei érzékének minden eszközeivel”), emellett a kritikák szerint igen jól táncolt, finoman, „keccses, friss játékkal”, alakítása „intelligens”, „mozdulatai ragyogók” voltak. Pierrrot-t Kornai Richárd adta, aki szintén „igen jó alakítást” nyújtott, „elegáns, szép és szimpatikus” volt.

Arlecchino Guerra volt, aki ezzel a szereppel lépett először színpadra az Operaházban, és minden tehetségét beleadva a démoni figurába, „fényes mimikai készségével” tette azt emlékezetessé: „ezernyi mozdulata, szem- és arcjátéka, mimikus ötletei eredetiséget, egészen különállót, egyénit adtak az ábrázolásba, pompás volt, mint aktor és elismerésre érdemes, mint rendező”.¹⁰⁸

A nézők is érezték, hogy a táncszínpadon valami egészen újszerűt láttak. A *Pierrette fátyola* előadása sok szempontból unikumnak számíthatott, hiszen a beszámolók nem a szokványos „nagy”, „közepes” vagy „mérésékelt” sikert említik, hanem azt, hogy a közönség „nagy érdeklődéssel” nézte végig a darabot. A kritikák szerint „döbbenetes drámájú”, „kegyetlen realizmusú” darab érezhetően megfogta a közönséget, a végén tízszer is a lámpák elé szólították a játszókát.¹⁰⁹

¹⁰⁵ *Magyar Hírlap*, 1910. május 8.

¹⁰⁶ *Budapesti Hírlap*, 1910. május 8.

¹⁰⁷ *Pesti Napló*, 1910. május 8.

¹⁰⁸ *Pesti Napló*, 1910. május 8.

¹⁰⁹ PÓNYAI: i. m. (2009), 110–112.

Havasi Gyopár és Tavasz (1911)

A csodaváza sikerét látva, újabb Hűvös Iván-balett színrevitele mellett döntött az Opera. A *Havasi Gyopár* premierjére a következő évadban, 1911. március 4-én került sor. A *Pierrette fátyola* megmaradt egyszeri formabontó kísérletnek, mivel ezzel az új bemutatóval visszatértek a századvég balettstílusához a jól bevált tündéres librettóval és típuszereplőkkel.

A kétfelvonásos „fantasztikus ballet” szövegét és koreográfiáját Guerra jegyezte. A főszerepeket Sebessi Teréz (Mary), Koós Margit (Havasi Gyopár) és Smeraldi Cézár (Cristiano) táncolták.

I. kép: Egy hegyi faluban fiatal leányok versenyeznek egymással a hegymászásban. Cristiano, a festőművész éppen a közelben dolgozik, mikor megjelenik előtte a hegy tündére, a Havasi Gyopár. A festő azonnal beleszeret a tündérbe, és rögtön követni akarja, de hirtelen elkábul. Harangszó hangzik fel a faluban, a tündér eltűnik. Ekkor érkezik oda Mary, a festő menyasszonya. Ő is részt akar venni a hegymászó versenyen, és elsőként ér fel a csúcsra. A festő azonban nem tud másra gondolni, csak a tündérre. Mary elhatározza, hogy felveszi a versenyt a Havasi Gyopárral. Beöltözik fiúruhába, és felmegy a hegyre.

A kép után leereszkedik a függöny, és egy „kis hegyi gnóm” jelenik meg a lámpák előtt, aki verset szaval az ifjakat elcsábító, majd csókkal megőljő tündérről:

„Vérivó tündérnek az lesz pusztulása

Ha szerelmes szüztől kap egy tiszta csókot!

Réges-régtől fogva az a mese járja:

Csókból élt, csókkal ölt, csók lesz a halála!”

II. kép: A havasok világa megelevenedik. A hópelyhek tánkra kerekednek a szélben, sasok repülnek nagy ívben a hegyek felett. Mary fiúruhában felér a hegycsúcsra. „Újabb áldozat” – mutatnak rá sajnálkozva a havas lakói és a nagy szín- és fényjáték közepette megjelenő tündérek. A Havasi Gyopár a fiúruha láttán azt hiszi, hogy a festő jött el hozzá, és elébe siet. Maryt annyira megbabonázza a tündér szépsége, hogy hozzászalad, és homlokon csókolja. Villámlás és mennydörgés, kitörő szél- és hóvihar közepette a tündér holtan terül el. Mary visszakapja kedvesét, a festő a lány lábai elé borul, mert a szerelem harcából ő került ki győztesen.¹¹⁰

A darab nagy sikert aratott. A zene egyik legnagyobb erényének azt tartották, hogy teljességgel kiszolgálta a balettet, a koreográfiának ritmikus, pompásan tagolódó zenei alapot teremtett. „Hűvös Iván bájos, dallamos, könnyű, egyenesen balletre teremtett muzsikája úgy simul a darab сюжетjéhez, hogy minden gondolatot, mozzanatot, árnyalatot karakterizál s a zenekarban aláfest... Valamennyi dallam önállóan mondható. Táncczene és melódia művészileg illeszkedik egymás mellé s kiegészíti egymást. Eseményeket, karaktereket úgy rajzol, mintha ecsettel tenne vászonra művészi tablókát” – írta az *Egyetértés* hasábjain Erdős Armand.¹¹¹

¹¹⁰ *Magyar Hírlap*, 1911. március 4., *Egyetértés*, 1911. március 5., *Pesti Hírlap*, március 3.

¹¹¹ *Egyetértés*, 1911. március 5.

Guerra koreográfiáját, betanítását „precíznek”, „minucziósus” pontosságúnak értékelték: „Táncban, színben, színpadi mozgalmasságban nagyon kedves és balletnél végre is ez a fontos.”¹¹² „A táncművészet kifejezőmódjának kétségtelenül bámulatos fejlettségére vall, hogy mindezt szavak nélkül, ritmikus lejtésekkel, kecses és harmónikus mozdulatokkal, tánczú stilizált gesztusokkal mondja el a szerző a publikumnak”¹¹³ – írta a *Magyar Hírlap*. Az *Újság* is pozitívan nyilatkozott: „Guerra... szindus táncokkal, tarkabarka együttesekkel és pompás koreográfiai ötletekkel gyönyörködte a nézőt egész estén át.”¹¹⁴ A táncok közül a „facipós tánc” és a „hópelyhek tánca”, az előadók közül pedig Sebessi Teréz aratta a legnagyobb sikert. A díszleteket és a jelmezeket Kémény Jenő tervezte. A fehér csillagos virágjelmezeket, a hegyi falu népviseletét és a hótündérek kosztümjeit külön kiemelték a beszámolóknak.

A „hagyományos” baletthez való visszatérés, a megszokott formák között mozgó darab azonban – különösen a *Pierrette fátyola* újszerűsége után – ironikus vagy kritikussabb hangvételű írásokat is eredményezett:

„Az emberek igazságtalanok a ballet iránt: olyan izgalmakat és gyönyöröket várnak tőle, amelyeket nem adhat, mert természetében van, hogy nem egyéb csillogó játéknál, szappanbuboréknál, amely elpattan, minden reform elviselésére képtelen és fejlődésének lehetősége már eleve ki van zárva. Az elmúlt századok pazar ünnepei közül egyedül a ballet maradt fenn, a jockey-klub jóvoltából és megőrizte számunkra régi emberek örömét primitív ritmikus élvezetek fölött. Ezekből táplálkozik, ezekben rejti gyökerét és aki a balletet a mi idegrendszerünkhöz akarná hangolni, idegdramát csinálni belőle, éppen himporától, kedves mesterkéeltségétől merevségétől, amely benne érték és arisztokratikus parfümjétől fosztaná meg.”¹¹⁵

„S mi kell ahoz hogy egy ballet »jó« legyen? Hangulatos, rythmikus dallamos, lehetőleg eredeti zene, és valami szövegféle, mely összekötő fonala a mű keretében elhelyezett csoportozatoknak, evolúcióknak, tánc- és egyéb egyvelegeknek. A többi elvégzi a balletmester, a rendező, jelmezsabó, díszlet-festő, gépmester és világító, ezek bizonyos méretékben szintén szerzőtársaknak vagy társszerzőknek tekinthetők.”¹¹⁶

„A balletköltők mindig szerették az allegoriát. Elvégre oly szép dolog, mikor az elvont fogalmak trikóban és túllszoknyában vonulnak föl a színpadra s egy bonyolult lelki problémára, minekutána formás testet öltött, rá lehet világítani a tizezer gertyafényű reflektorral.”¹¹⁷

A legkritikusabb a *Pesti Napló* referense volt: „Az allegorikus ballet is egyik áldozata a művészi ízlés rohamos elváltozásának. A túll-szoknyácskák romantikáját ki-méletlen kézzel tépdési a száguldó korszellem és messze Nyugat felől a nigger song izgatott rithmusaira már diadalmasan kopog a clocque dance a Ma jellegzetes tánca,

¹¹² *Budapesti Hírlap*, 1911. március 5.

¹¹³ *Magyar Hírlap*, 1911. március 4.

¹¹⁴ *Az Újság*, 1911. március 5.

¹¹⁵ *A Hét*, 1911. március 12.

¹¹⁶ *Pesti Hírlap*, 1911. március 5.

¹¹⁷ *Budapesti Hírlap*, 1911. március 5.

a nagy, klasszikus ballet tradíció pedig felszorul a hideg észak metropolisáiba, Szent-Pétervárra, ahol még esemény, ha Delibes Sylviáját lejti a gyönyörű Prezobrazensz-kaja! A budapesti Operaház az örökértékű klasszikus balleteket lassan-lassan kihagyta játérendjéből és rövidebb dalműveket, meg egyfelvonásosokat, vagy a jól-rosszul összetákoltt táncgyvelegekkel toldja ki, vagy házi szerzői: Guerra és Hűvös műveivel... Tárnya fantáziátlan, lapos történet szürke, szomorúan unalmas, röghöz kötött szöveg... Hűvös Iván pedig dilettánsnak is középszerű... sívár és üres táncmuzsika az egész... a koreográfia a régi sablonok utvesztőjében tévelygett... és csak egy dobverő, meg egy facipőstáncig terjedt a koreográfus kitaláló ereje... A jelmezeken a szűkkeblűség versenyzett az ízléstelenséggel, a kiállítás egészében jelentéktelen... Sebessi Teréz színésznőnek is elsőrangú lehetne, tánra pedig graciózus és nagy technikája mellett még azzal is küldönb az átlagnál, hogy elsősorban emberi. Nem a megfagyott mosoly és a lábujjhegyen libegés sablonos összetétele, hanem színész és táncosnő a legjavából és ezek a képességek fiatalossággal és szépséggel párosulnak benne.”¹¹⁸

A következő évad első balettpremierje ismét egy táncgyveleg volt, mely *Tavasz* címmel 1911. november 18-án került bemutatásra. Az egyfelvonásos, mintegy húszperces darab szövegét és koreográfiáját Guerra készítette. Zenéjét Schubert, Chopin, Beethoven, Schumann és Mendelssohn zenéjéből Benkő Henrik, az Opera volt karmestere állította össze. A szöveget Nirschy Emília és Kranner Ilonka táncolták.¹¹⁹

A darab egy előkelő kastély gondozott, gyönyörű rózsafákkal teliültetett kertjének képével indul Toszskánában egy tavaszi napkelte idején. A háttérben erdő. Egy fiatal lány, Bluette lép ki a kastélyból, hogy rózsáit gondozza. A kertbe téved az ifjú költő, aki iránt szerelem ébred a lányban. A költő elszórakozik Bluette-tel, de nem viszonzza érzéseit. Megérkeznek a lány barátnői és tánra kerekednek. A költőnek megtetszik az egyik barátnő, és a bújócska során „megszöknek”. A játék végén a többiek meglepődve látják, hogy ők ketten a távolban sétálnak, egymást átölelve. Bluette mélyen csalódva, szomorúan megy vissza a kastélyba, ügyet sem vetve kedves rózsáira.

Guerra nem produkált újat, a darab nem tért el a táncgyvelegek szokásos sablonjaitól, így a pozitív kritikák kiemelték, hogy „finoman hatott”, „kellemesen fejezte be az estét”, illetve színes és szép látványosság volt, míg az ellentábor „sablonosnak és ellenszenvesnek” minősítette.

A naivan romantikus darab kapcsán megjelentek az első komolyabb bírálatok is Guerra munkájával kapcsolatban. Az elmúlt évek nagyobb lélegzetű, többfelvonásos balettjei és a *Pierrette fátyola* újszerűsége tükrében ezt most már mindenképpen kevesellték a mestertől: „Ilyen egyvelegekkel, melyeknek ő a »szerzője«, szórakoztatja Guerra balettmester évek óta a budapesti közönséget. Igazi balletet a Piros cipők óta nem láttunk. Mi ennek az oka nem tudjuk. Ha az igazgatóság drágának és fölöslegesnek tartja a tánckart, szüntesse be. De ha megtartja, foglalkoztassa. Lássuk Delibes klasszikus balettjeit, a Vióra fölújítását, és azokat az új magyar baletteteket, miket neves és előkelő komponisták nyújtottak be már régen az Operában.”¹²⁰

¹¹⁸ *Pesti Napló*, 1911. március 5.

¹¹⁹ PÓNYAI: *i. m.* (2009), 112-114.

¹²⁰ *Budapesti Hírlap*, 1911. november 19.

A *Pesti Napló* kritikusa, Kálmán Jenő ezúttal sem rejtette véka alá csalódottságát: „Guerra naiv történetkét és bosszantóan sablonos koreográfiát eszelt ki e szép muzsikához, a Wiesethal lányok kreációi és az orosz balett produkciói delelőjén kissé haragudni is lehetne miattuk. De ezt ott kellene kezdeni, hogy hogy a klasszikus ballet-ek sem kerülhetnek színre nálunk, mióta az olasz mester kormányozza a kadrillokat, miért igényelhetnénk tehát egyebeket, egyet-kettőt a modernnek közül, amelyekkel az oroszok két esztendő óta bámulatba ejtik Berlint, Párist és Londont! Néhány olcsó díszlet és tizenhat kartáncosnő izléstelen színű, szegényes tülpszoknyái között a talentumos Nirschy Emília tüneményes tánctechnikai produkciókat mutatott.”¹²¹ Az *Újság*-ban már a táncgyeveg mint műfaj létjogosultságát is vitatta Gajáry István: „Művészi ballet ellen nincs kifogásunk. Méltóztassék elővenni a Coppeliát, Nailát, az ezekkel egyenértékű Viorát, vagy esetleg egy tehetséges szerző újabb művét. Táncgyelegek kiállítására és előadására azonban nem szabad pénzt és időt pocsékolni. Még akkor sem, ha elsőrangú koreográfiai ötleteket mutatnának be. Ilyen ötletek azonban nincsenek a Tavaszban.”¹²²

A Gyagilev-balett operaházi vendégszereplése (1912–1913)

A Szergej Gyagilev vezette Orosz Balett 1912–1913. évi budapesti vendégszereplése több szempontból is igen nagy jelentőségű volt. A táncművészetet akkoriban megújítani szándékozók közül ez a társulat nem vetette el a balettet, sokkal inkább annak külsődleges és tartalmi megújítására törekedett. Marius Petipa hosszan tartó uralmának végeztével az együttesel társuló, új szemléletű alkotónemzedék tagjai (Fokin – koreográfus, Benois és Bakszt – festőművészek, Sztravinszkij – zeneszerző) ösztönözöttélményt hoztak létre a táncszínpadon. A Gyagilev-balett budapesti operai vendégszereplésére az együttes első művészi korszakában került sor, a tagok ebben a periódusban még a legkitűnőbb iskolázott cári balett-táncosok közül kerültek ki. A technikai és előadóművészi színvonal tehát a korban létező legmagasabb volt.

Ellentétben a századforduló sablonos balettjeivel, az oroszok által bemutatott táncművek igényes zenékre és librettókra készültek, szakítva a bevett dramaturgiai és formai megoldásokkal. Rimszkij-Korszakov, Sztravinszkij, Balakirev, Weber, Debussy muzsikája hosszú évtizedek után végre megszüntette Delibes egyeduralmát a minőségi balettzene terén. A „divertissement-balettek” kora véget ért, a műfaj felfrissült és olyan közel került a közönséghez, amilyen közelségben valaha a romantika korában lehetett.

Újszerű volt a színpadkép, a díszletek és a jelmezek összhangja, a táncmű karakteréhez, hangulatához igazított stílusa is. Sőt, az Orosz Balett a műfaj akkori legnagyobb kihívásának is sikeresen megfelelt: a koreográfiák képesek voltak cselekmény és érzelmek ábrázolására, ugyanakkor költői kifejezésre is. A társulat működése a szcenika területén is lényeges változást hozott, a pompás szecessziós díszletek és jelmezek

¹²¹ *Pesti Napló*, 1911. november 19.

¹²² *Az Újság*, 1911. november 19.

szimbolikája olyan erősen befolyásolta az Operaház képzőművészeit és rendezőit, hogy hatása még évtizedekkel később is érezhető volt.¹²³

A Gyagilev-együttes előadásain a századfordulón már egyre disszonásabbá váló traveszti szereposztás is megszűnt. A tánc férfiasabb művészetté, a férfitáncos mint jelenség megszokottá, elfogadottá, sőt körülrajongottá vált. Az Orosz Balett rehabilitálta, étellel töltötte meg és újra művészi színvonalra emelte a műfajt. Az együttes vendégszereplésekor látott darabok nem leegyszerűsített koreográfiákkal, többéves késéssel, gyengébb előadókkal, hanem keletkezésük után csupán egy-két évvel eredeti állapotukban, autentikus módon kerültek színpadra nálunk is. A hatás hasonló vagy talán még erőteljesebb volt, mint a szentpétervári cári együttes 1899-es és 1901-es vendégjátékai idején: az előadások felhívták a figyelmet a reformok szükségességére úgy, hogy rögtön követendő példával is szolgáltak.

„Most úgy látszik az orosz balett lesz állandó vonzerővé az európai nagyvárosok színpadain. Ennek a baletttért való lelkesedésnek kétségkívül nincs semmi köze a bulvárok előkelő öreg urainak balett-kultuszához. Nincs a gyökere a snobizmusban sem. A nagyobb kulturális középpontok közönsége nem ragadhatja el magát egy csapásra. A régi konvencionális baletnek vége szakadt. Az új azonban ismét közelebb hozta a közönséget ahhoz az igazsághoz, hogy a tánc az anyja minden művészetnek. Ez az új balett még nincs itt Nyugat-Európában. Csak Oroszország bírja”¹²⁴ – írta Nemeskéri Kiss József az *Új Idők* hasábjain.

Az 1912–1913-as vedéggjáték idején az Orosz Balett vezető szólistái Lydia Kyast, Sofia Fedorova, Piltz, Nizsinszka, Astafieva, Vaclav Nizsinszkij és Bolm voltak. Az előadott darabok: *Nárcisz*, *Thamar*, *Egy faun délutánja*, *A szilfidek (Chopiniana)*, *A rózsza lelke*, *Poloveci táncok*, *Kleopátra*, *A tűzmadár* és a *Karnevál*. A díszleteket és a kosztümöket Bakszt tervezte.

A Gyagilev-együttes előadásai nagy sajtó- és közönségérdeklődés mellett, telt házak előtt zajlottak le. A sajtó egészen részletekbe menően beszámolt az eseményről és a bemutatott darabokról. Annak ellenére, hogy nálunk balettenében ekkor még mindig Delibes volt az etalon, Sztravinszkij muzsikájának újszerűségét rögtön érzékelték: „Csupa modernség, raffináltság, szédítően sokszínű és újszerű orkeszter. Ez a fiatal muzsika zeneszerző a mai kor egyik legötletesebb és legmerészebb hangszerelője.”¹²⁵

A fogadtatás azonban összességében mind az előadókat, mind a táncműveket tekintve meglepően vegyes volt, amit részben az is okozhatott, hogy az Orosz Balett egy évvel azelőtt már bemutatkozott Budapesten a Népoperában, és akkori revelációszerű hatásukat most nem tudták felülmúlni sem táncosanyagban, sem a műsort tekintve. Talán a közönség várakozása is túlságosan nagy volt. A sajtó ki is tért a nagy érdeklődés mellett észlelhető, olykor meglepően hűvös fogadtatásra, illetve az „ezt

¹²³ KERESZTURY Dezső: „Az öndíló magyar operai és balett-díszletművészet kialakulása” = KERESZTURY Dezső – STAUD Géza – FÜLÖP Zoltán: *A magyar opera- és balettszcenika*. Bp., Magvető, 1975, 20–24. F. MOLNÁR Márta: *Balettek könyve*. Bp., Saxum, 2004, 93–96. VÁLYI: *i. m.* (1969), 253–260. PÓNYAI: *i. m.* (2009), 114–119. RABINOVSKY Máriusz: *A tánc. Tanulmány egy újraszülető művészetről*. Bp., Anonymus, 1946, 26–34.

¹²⁴ *Új Idők*, 1913. január 12.

¹²⁵ *Budapesti Hírlap*, 1912. december 28.

már láttuk” jellegű, bántó közönyre. A közönség nem fogadott minden művet egyforma lelkesedéssel, és inkább távolságtartó volt a „modernebb” koreográfiák esetében. Leginkább a látványos, nagy csoportos, sodró cselekményű darabokat fogadták jól, illetve ilyenek előadását várták a társulattól.

A *Budapesti Hírlap* így számolt be a társulat egyik estjéről: „...mintha az Operaház mai zsufolt nézőtere ezerfejű tiltakozás lett volna a feszült pénzpiac, a súlyos hitelviszonyok, a fekete karácsony az aggodalmaskodók minden sötét, vigasztalan argumentuma ellen... egy elragadóan fényes ragyogó protest meeting gyémántokkal koszorúzott szép asszonyfejekkel a páholyokban, vagyont érő toalettekkel, a prém, a toll, a bársony némán beszédes szónoklataival, mosolygó, az érdeklődéstől kipirult arcu, frakkos férfitáborral. Félszáz szép leány végigszalad a színen, végigcsapkod velük egy szebb tarkább életnek az illata rajtuk és feledünk, elringatódunk, elmámorosodunk... Hamar józanodunk és eszünkbe jutnak a mai est százhusz koronás, nyolcvan koronás, harminc koronás helyárai... Főkérdés: volt-e az orosz ballet mai föllépte olyan művészi szenzáció, a minőt a társulat tavaly népoperai vendégszereplése után elvártunk? Nyugodt lelkiismerettel mondhatjuk az elmarasztaló ítéletet: nem volt. Az oroszok tetemesen gyöngébb műsorral és gyöngébb szólistákkal jöttek. Igazán érdekes és eredeti csak az első darab volt, Fokin és Stravinszky balletje: Tűzmadár. Művészi-zenesen beállított, pompás munka. Kissé bárgyu, sablonos balletmese, de a bemutatás mikéntje elsőrendű. Sejtelmes artisztikus díszlet, olyan mint egy óriás keleti szőnyeg, poentillált szinfoltokkal. A bevezetés egy érzéki, sajátosan oroszos duo a hősszerelmes és a tűzmadár, egy igen szép leány közt. Aztán kinyílik a kupolatornyos muszka mesekastély kapuja és kilép rajta egy csomó fiatal leány, hálóköntösben és mezitláb és kezd gyönyörű ritmusokban táncolni, sorakozni, menetelni, csoportokba verődik, szétlibben, összebogozódik, úgy a hogy csak az oroszok tudnak... egy mesebeli béka- király, vagy afféle udvartartása vonul be, ugrálva, szökdécselve, a leggroteszkebb, legfurcsább, legképtelenebb mozgásokkal. Soha ilyet. A járvatáncolók mellé kerülnek az ülvetáncolók, sőt végül – valóságos abszurdum, de való – a fekvő táncolók... Ördögös poliritmia. Egy kavarodó, tobzódó, de mesterien stilizált vitustánc a színpad. A másik darab, A szilfidek már sokkal kevésbé tetszett. Rosszul instrumentált Chopin zene, melyre vagy három kadrill régimódi túllszoknyába öltözött ballerina járt igen közepes koreográfiai figurákat... Kyast, Nizsinszka, Piltz kisasszonyok, az egyik csinosan spiccel, a másiknak a ballonjai sikerülnek, De nem elsőrangú táncosnők... A öregebb habitüék elmélázva gondoltak a tíz év előtti orosz balletre: a bűbájos Mosszolova Verára, Petipa Máriára... Nizsinszky úr idomainak plasztikájával tetszeleg s az ő édes mosolyával szökdécsel a levegőben. A mi legmeglepőbb, semmi modernség. Már a konzervatív párisi Nagy Opera kiadta három évvel ezelőtt a jelszót: supprimez le tutu, a forradalmi orosz ballet még ma is tütüben táncol... a Karnevál Schumann zenéjével. Kissé értelmetlen, kissé melankolikus dolog, de legalább finom és poétikus. Tavaly jól hatott intermezzonak. Finálénak erőtlen... ezentul erősebb és hatásosabb témákat kérünk, olyanokat, amilyen tavaly a Kleopátra, a Seherezáde volt.”¹²⁶

126 *Budapesti Hírlap*, 1912. december 28.

„A orosz ballet, mely az elmúlt szezonban lázba ejtette Budapest közönségét, most erősen megcsökkent hatás mellett vendégszerepel az Operaházban... Kyast Lydia nem volt formában, kedvetlennek látszott, rossz estéje volt... Nizsinszkij A szilfidekben [...] gyönyörűen tánczolt, de korántsem keltette azt a frenetikus hatást, amit vártak. [...] A taps nem volt általános, úgy fogadták, mintha minden este Nijinszky tánczolna. Különösen a Karneválban, melyben Arlekinje első alkalommal elragadtatást keltett, volt bántó a közöny.”¹²⁷

„Az oroszok mai estéje sem hozta meg a várva-várt új szenzációt. A közönség pedig – talán igaztalanul – ezuttal is meglehetősen tartózkodóan viselkedett... Thamar. Érdekes, erotikától izzó mimodráma Lermontov egyik verséből. A zene Balakirev hasonló című, ragyogó színekben pompázó, szimfónikus költeménye. Fokin koreográfiája nyomom követi a muzsikát, de nem mindig a megfelelő invencióval... A két főszereplő, Fedorova kisasszony és Bolm Adolf nagy drámai művészettel játszott. Igazán csak a tömegjelenetek hatottak, a színpadon vad bakkanál. Hajlékony, karcsu nők suhannak szinte kigyózva, hatalmas férfiak rohannak utánuk. A szédítő forgatagban fátylak lobognak, kardok villognak, kécek cikáznak a padlóra... A Thamar után a Rózsa lelkét láttuk, melyben Nizsinszki ragadta el a közönséget nesztelen, sulytalan libbenéseivel, majd nem anyagszerűtlen táncával. Végül ismét a Poloveci táncok következtek Borodin Igor herceg című operájából. A szláv temperamentumnak ez a féktelen tombolása a legnagyobb és akrobatamutatványokra ad alkalmat.”¹²⁸

Érdekeség, hogy például amikor *A faun délutánja* után lement a függöny, hosszabb ideig néma csend volt a nézőtérben, és csak a harmadik emelet kezdett el végül tapsolni. „Az orosz ballet produkciói közül ma láttuk a legtökéletesebbet, legművészebbet: *A faun délutánját*... *A faun* az erdő szélén heverészik egy tisztáson. Hétágu sipját fujja. A csalogató hangra megelevenedik a fák sűrűje. Nimfák tűnnek elő és inceskedni kezdenek a faunnal, ki vágytól reszketve igyekszik elfogni a gyönyörű hadat. Ám a nimfák kigúnyolják, játszanak vele, majd visszaosonnak az erdő mélyébe. Menekülés közben az egyikük elvesztette fátyolát. *A faun* boldogságtól ragyogó arccal felveszi, simogatja, csókolja. Azután leteríti a földre és kéjesen ráborul... Mintha görög vázaképek és reliefek elevenednének meg. Olyan arkheológiai pontossággal és rafináltsággal állítja be Nizsinszki az alakokat és a tablókat. Az ókor levegőjét érezzük ezeken a csodálatos képeken. Minden mozgás profilban történik [...] a mozdulat redukálódik a legősibb és legegyszerűbb gesztusra: a szögletes vonalkombinációra [...] Nizsinszki és a nimfák az elképzelhető legtökéletesebbet nyújtották. Minden egyes mozdulatuk egy darab életre kelt antik művészet. Csodálatos módon *A faun délutánjának* nem volt ma este az a nagy ellenállhatatlan sikere, mint külföldön. A közönség, úgy látszik, egyebet várt. Némelyek azt hitték, hogy a faun öles bakugrásokat fog produkálni, mások pedig erotikusabb mutatványt szerettek volna. Így történt aztán, hogy mikor a nagyszerű jelenet véget ért, néma csend maradt. Caruso megint megbukott Budapesten – mondta mögöttem egyik kollegám. És valóban: csak a harmadik

¹²⁷ *Magyar Hírlap*, 1912. december 29.

¹²⁸ *Budapesti Hírlap*, 1912. december 29.

emelet tapsolt meg néhányan a páholyokból és a földszintről. De azok annál lelkebben, úgy hogy végre megismételték az egész produkciót.”¹²⁹

A *Nyugat*, melynek hasábjain leginkább prózai művek elemzését, kritikáit olvashatjuk, a legritkább esetben írt balettekről, balettbemutatókról. Az Orosz Balett esetében azonban kivételt tettek, és szereplésüknek szenteltek néhány, igaz nem mindig elismerő szót Bálint Aladár jóvoltából. „A nők. Ó, azok nagyon szépek. A legtöbbje sudár termetű, hosszú karú, táncra idegzett teremtés. Hajlékonyak, gyorsan mozgó, testük hasonlíthatatlanul nagyobb modulációra van kifejlesztve, mint a mi hölgyeinké, fegyelmezettek, ritmusérzékük kitűnő. Szilfidek tánca: tompa világítású, kékeszöld háttér. Hatalmas fák alatt fehér nők. A fehér és tompavillogású zöld összetétele majdnem megríkatóan nyomasztó. Minden szögletet elmosó lágy mozdulattal táncolnak a nők, karjuk kígyózva leng, ringó fehér testük mozgása szentimentális regényemlékeket sodor ki agyunk pókhálós zugaiból... A hangulat engesztelés csupán Nijinszky bolygatja, aki férfiatlan mozdulatokkal hasítja a levegőt. Oktalan gimnasztika végeztével, mint egy konfirmációs zárdanövendék lesütött szemmel félreáll. Kisujját ajkához tapasztja szégyenlősen, elfajzottan... egy férfi aligha akarhatja azokat a képzelmekeket kiváltani belőlünk, amelyek a női testről, a női test mozgásáról bennünk élnek... Ezért volt különönb Bolm, büszke, kemény, szép hím a Thámár című képben, a groteszk, vad kozák vajda a poloveci táncokban.”¹³⁰

A Gyagilev-együttes turnéjának utolsó budapesti fellépésére 1913. január 8-án került sor, amikor a *Nárcisszal*, a *Poloveci táncokkal*, a *rózsa lelkével* és a *Karnevállal* búcsúztak az Opera színpadától.¹³¹

Nicola Guerra operaházi munkái a Gyagilev-együttes szereplése után (1913–1914)

Az Operaház művészeti életében jelentős fejlődést jelentett, hogy 1912-ben Bánffy Miklóst (1873–1950) nevezték ki intendánsnak. Bánffy művelt, széles látókörű, művész arisztokrata volt, aki többek között Hevesi Sándort is szerződtette a színházhoz főrendezőnek. Közös munkájuk során a maga idejében meglepően merész és újszerű beállításaikkal nagy szerepük volt a hagyományosan zárt színpadkép átalakításában. Ők vezették be és tették elfogadottá a historizáló, zárt kulisszák helyett a modern, stilizált díszleteket. A színpadi tér így kibővült, tágasabbá vált, és a világítási eszközök fejlődésével a fénynek is egyre nagyobb szerep jutott. A jelmeztervezés és a díszlettervezés továbbra is Kémény Jenő értő vezetése alatt állt.¹³²

Bánffy Miklós főigazgató 1913-ban szerződtette Hevesi Sándort, akinek a rendezésében – Bródy Sándor szövegére, Guerra koreográfiájával – került bemutatásra 1913. március 19-én Beethoven *Prometheus* című balettje. Ezt a balettet eredetileg

¹²⁹ *Budapesti Hírlap*, 1912. december 31.

¹³⁰ *Nyugat*, 1913, 2. sz., 146–147.

¹³¹ PÓNYAI Györgyi: *i. m.* (2009), 114–119.

¹³² FÜLÖP Zoltán: „*Díszlet és jelmeztervezés az Operaházban*” = *A hetvenöt éves Állami Operaház 1884–1959*. Bp., Magyar Állami Operaház, 1959, 38–45. KERESZTURY: *i. m.* (1975), 20–24.

1801. március 21-én mutatták be Bécsben Salvatore Vigano szövegével és koreográfijával, eredeti címe *Die Geschöpfe des Prometheus* volt. Később a milánói Scala is bemutatta, és két hónapig adta egyfolytában, ami akkoriban nagyon nagy sikernek számított. Az eredeti szövegkönyv és a részletes koreográfiai leírás elveszett, megmaradt azonban a színlap, a partitúra, a bemutató idején árult szövegmagyarázatok és az egykorú kritikákban a darab cselekménye. Ezekből lehetett nagyjából megállapítani és rekonstruálni, hogy hogyan folyhatott le az előadás, és milyen mitológiai alakok szerepeltek benne. Beethoven zeneműve, mely 16 számból és egy nyitányból áll, koncertszínpadról részleteiben már ismert volt a budapesti közönség előtt. Gróf Bánffy Miklós a felújításhoz új librettó megírásával bízta meg Bródy Sándort, aki három képre tagolta a cselekményt.¹³³ „Beethoven muzsikája, nem szorosan vett tánczene, inkább drámai zenekép... Kifejező zene, mely megrajzolja a titán borzalmas szenvedéseit, de megrajzolja diadalmas felszabadulását is... Bródy a régi szöveget teljesen elvetette és a zene, a főelem tekintetbevételével írta meg új szövegét” – írta erről az *Egyetértés*.¹³⁴

A darab vonzerejét növelte, hogy a díszletek és a jelmezek csak a premier napjára készültek el. A sajtónak tartott főpróbán azonban még így is érezhető volt, hogy valami szokatlan készül: „a mozdulatokból, a szökkenésekből a beszédes mimikából azonban meg lehet állapítani, hogy valami új, eddig még nem látott történik a színpadon”.¹³⁵

Bródy is csak a főpróbára készült el a darab előtt elhangzó prológgal, melyet felolvastak az újságíróknak. A kezdősört („Egyik géniusz a másíkról álmodik”) több lap is idézte. Másnap a bemutátón Beregi Oszkár, a Nemzeti Színház tagja szavalta el a prológot a függöny előtt. Tőle jobbra és balra fehér ruhás lányok álltak, és karjuk moztatásával, felemelésével, leengedésével illusztrálták annak tartalmát. „A prologust Beregi Oszkár szavalta mindkét értelemben veendő kothurnusról. Nem ártott volna egy kis mérséklés” – jegyezte meg a *Világ* referense.¹³⁶

Nemkülönben fokozta az érdeklődést a főpróbán lezajlott kínos botrány, melyet az *Egyetértés* jelen lévő újságírója *Ballerina és ügyelő – csendélet az Operában* című írásában meg is örökített. Sebessi Tessa művésznő ugyanis kissé lekéste jelenését, mire az ügyelő ráordított, kirúgással fenyegette, valamint az elmeengék intézetébe valónak titulálta. Erre Sebessi sírva kirohant, „sírógörcs, idegrázkódás fogta el”, majd öltözőjében többször elájult. Közben Bánffy gróf idegesen kiabált, hogy díszletmunkásokkal hozatja vissza a balerinát, hogy a főpróba végre rendben lemenjen. Az azonban sorozatos ájulások és az orvosi beavatkozás („nyugtató injekció”) következtében már nem tudott színpadra lépni, így a főpróbán Pandorát Guerra kellett, hogy markírozza. „Mindenesetre jó lenne, ha Guerra balettmester töltené be az operánál az illetantszéket is, miután a táncz és illemtanárság összeillő foglalkozás és ráfér az Operára” – javasolta a tanulságot levonva a cikkíró.¹³⁷

¹³³ PÓNYAI Györgyi: *i. m.* (2009), 120–122.

¹³⁴ *Egyetértés*, 1913. március 20.

¹³⁵ *Világ*, 1913. március 19.

¹³⁶ *Világ*, 1913. március 20.

¹³⁷ *Egyetértés*, 1913. március 20.

A bemutató így végül hatalmas érdeklődés mellett zajlott, a „születési és pénzarisztokrácia” zsúfolásig megtöltötte a színházat. A felfokozott várakozás azonban nemcsak egy botránynak vagy felújításnak, hanem az Orosz Balett vendégjátéka utáni első (remélhetőleg már a „balettreform” hatását is mutató) operaházi bemutatónak is szólt.

A mű azzal indul, hogy Prometheus az égből ellopott tűzzel felszabadítja az embert, és életre kelti a természetet. Psyche is felébred, és szeretni tanítja az embereket. Mindez felkelti Zeusz haragját, ezért a főisten leláncolja Prometheus. Psyche sír, az emberek zokognak, amint látják, hogy Prometheus májából saskeselyűk lakmároznak. Az emberek először segítségért esdekelnek, de Pandora csellel eltéríti őket Prometheus-tól. Csak Psyche marad hűséges hozzá, társnőivel együtt gyászolja őt, és várja felszabadulását. Herakles személyében megjelenik a hős, aki szereti Psychét, és megszabadítaná Prometheus, Pandora azonban őt is elcsábítja. Herakles követi a nőt mámorpalotájába. Végül mégis Psyche lesz a győztes, mert Herakles visszatér hozzá, és Pandora csábításának ellenére leüti Prometheus bilincseit. A balett végén apotheosis ünnepli a jó, a felvilágosodás győzelmét a gonosz sötétség felett.¹³⁸

Bródy librettója jól igazodott a zene hangulatához, és alkalmasnak látszott arra, hogy méltó módon koreográfiát lehessen rá alkotni: „...balletmeséjében színes fantáziával mondja el Prometheus, Psyche, Pandora és Herakles történetét, melynek magyarázatául egy költői erőttől duzzadó fenkölt szárnyalású prologust írt”.¹³⁹ Egy helyen volt csupán disszonancia a muzsika és a cselekmény között: amikor a második képben Herakles egy bacchanálián időzött „testi örömök” között Pandora mámorpalotájában. A kritika itt kifogásolta, hogy Beethoven magasztos zenéje nem illik az erotikus hangulatú jelenethez. A bírálók a zene jellegéhez képest a darab egészében kevesellték a „hősies elemet” a szövegkönyvből. Hogy növeljék a színpadon a férfiak arányát, több férfítáncost is szerződtettek a fővárosi mulatóhelyekről, a műben táncolt a teljes balettkar, sőt, kölcsönkértek növendékeket a Színiakadémiáról is.

Guerra, bár a zene és a téma színvonalas volt, a koreográfiát tekintve nem tudta jól megoldani feladatát. Valószínűleg azért, mert ehhez a muzsikához és librettóhoz talán tényleg nem nagyon illett a klasszikus mozgásvilág, valamint tőle, aki elsősorban balettkoreográfus volt, most azt kívánták, hogy modern táncokat alkosson. A cselekményt és a zenét nem mindenütt tudta új stílusú mozdulatokkal kifejezni, így helyenként maradt a klasszikus balettlépéseknél, másutt pedig próbált modernizálni. Mellőzte a spicceléseket és a preparációt, a súlyt a „plasztikus mozdulatokra” és a mimikára helyezte, emellett a különféle profilmozgások jelentették az újítást. A szcenírozást tekintve is megpróbáltak szakítani a balett hagyományos külsőségeivel: tütü helyett könnyű selyemruhákat, fátylakat viseltek a táncosnők, melyek engedték a test természetes formáit szabadon érvényesülni. Guerra tanítványai, Nirschy Emília és Pallay Anna sem tudott egyből átállni az új stílusra. Bár „hajlékony plasztikus vonalakban” mozogtak, mégis sokszor táncoltak balettosan, valószínűleg éppen kitérő és stabilan rögzült klasszikus képzettségük miatt. A produkción még az Orosz Balett

¹³⁸ *Pesti Napló*, 1913. március 20.

¹³⁹ *Világ*, 1913. március 20.

és Isadora Duncan hatása is meglátszott: „Van sok meztelen láb, meztelen czomb és sok színváltozás és a színek tombolása közben fantasztikus csoportozat.”¹⁴⁰ A végeredmény végül is egyfajta stíluskeverék lett: nagy klasszikus táncszámok és profilmozgású, mezítláb járt, reliefszerű mozdulatképek keveredtek össze, illetve váltogatták egymást. Ez esztétikailag sem volt egységes, sőt, olykor a cselekmény érthetlenségét is okozta.

A darab főszerepeit az Opera három fiatal „assolutája”, Nirschy Emília (Psyche), Sebessi Teréz (Pandora) és Pallay Anna (bacchánsnő) táncolták. Nirschynek mint kiváló akadémikus táncosnőnek idegen volt a modern formanyelv, inkább a klasszikus részeken remekelt, Sebessi Teréz alakítását nagyon dicsérték, Pallay Anna pedig a megszo-kottnál kissé lengőbb kosztümjében a „vastagabb színeket” képviselte a bacchánsnő szerepében. A szólókban Smeraldi (öreg faun), Brada Ede (faun), Cziglán (Prometheus) és Krisztinkovics Imre színinövendék (Herkules, a hős) működtek közre.

A közönség és a sajtó is vegyesen fogadta a bemutatót. Az első kép után még elég sokan tapsoltak, főképp a karzat, utána lankadt a lelkesedés. A reform szükségességét ugyan senki nem vetette el, a megoldás mikéntjét, a darab értékeit és hiányosságait azonban különbözően értékelték.

„Prometheusz tragikumát természetesen nem lehet a karok és lábak mozdulásával a maga mélységeiben kifejezni, még Beethoven sötét muzsikájával sem. De így is sok megkapó mozzanatot (a tragikumnak a lehetőségek szerinti megközelítése) kaptunk. Ízléstelenség sehol nem bontotta meg a ballet hangulatát. Ez új dolog az Operaház ballet előadásán. Nirschy márványba kívánckozó klasszikus mozdulatait egyhamar elfeledni nem lehet”¹⁴¹ – írta a bemutatóról elismerően Bálint Aladár a *Nyugat* hasábjain.

„Az Operaház szenzációs munkát végzett a Prometheus ballet előadásával... A régi olasz koreográfiai elvekkel szakítottak, Duncan, és Dalcroze, a helleraui iskola és az orosz ballet mintáihoz nyultak... A koreográfiát görög vázákról, frizekről vették le... Nem volt könnyű feladat az olasz iskolát, a ballon-okat, ronde de jambe-okat, a pi-rouette-ke-t e stilizációra átformálni, de Hevesi rendező-talentuma és Guerra betanító energiája nagyjából legyőzték a nehézségeket... ahol olcsó balettmuzsikák mellett unalmas elnyűtt táncprodukciókhoz szokott a közönség, hogyne lenne ez a minden vonatkozásában nagy igyekvő, komoly művészmunka jelentőséges esemény!” – dicsért a *Pesti Napló* is.¹⁴²

A kritikusabb referensek a *Prometheus* egyenetlenségeit leginkább azzal magyaráz-ták, hogy egy „modern” baletthez nem alkalmas Beethoven zenéje, mert bár kifejező és méltóságteljes, ünnepélyes hangulatú, de a szenvedélyek ábrázolásához nem ideális, sőt inkább monoton. Bár Guerra saját stílusához képest igen modern formanyelvet alkotott, az új irányzatok rajongóinak ez sem volt elég. Kifogásolták például, hogy a koreográfia nem tudja érthetően elmesélni a cselekményt, valamint még így is ke-vesellték a férfitáncost a színpadon.

¹⁴⁰ *Magyar Hírlap*, 1913. március 20.

¹⁴¹ *Nyugat*, 1913, 7. sz., 566–567.

¹⁴² *Pesti Napló*, 1913. március 20.

„Bródy buja és erős fantáziájú író... a mitológia, az allegória és a dráma oldaláról akarta megfogni a dolgot... Csak az a kár, hogy a publikum ma este szinte tanácstalanul tévedezett az eltáncolt filozófiák s elmimelt szimbolikus mélységek között. Ezen még a pompás, poétikusan lendülő prólógus sem segített, melyet Beregi Oszkár szavalt el egy csomó, jobbra-balra reliefszerűen felállított görög leányzó plasztikus mozdulataitól kísérve... érthetetlen kába álom volt, különféle figurákkal: az egyszerű és igénytelen, piros tunikás Pszikhével, a marcona kinézésű, feketeszakállas Herkulessele, kíséretében négy görög katonával, a kik fegyvertáncot lejtettek, de egyéb vitézi tetteket nem műveltek. Alig tíz perccel a függöny felgördülése után már a nézőknek sejtelme sem volt arról, mi történik a színpadon... Értelmetlen képnek hatott a sok színes, finoman megrajzolt kosztüm... A táncok többnyire jól és modernül indultak, de csakhamar kifogyott a rendező és a koreográfus kitalálása s egyes hosszabb számok, így az első felvonás fináléja s a második felvonás bakkhanálja valósággal unalmassá váltak. Aránylag legjobban sikerültek... az ugró táncok és a körtáncok. Akadt ezekben sok remnieszencia Dalcroze csoporttancaiból s az orosz ballet együtteseiből, de legalább volt bennük élet és ritmus, valamelyes új táncművészet megsejtése, kezdete... Sebessi Tessza (Pandora) hajlékony plasztikus vonalakban mozgott... Nirschy küzdött az új formákkal és talán éppen bravuros készsége, virtuozitása folytán gyakran visszazökkent a régi technikába... Pallai Anna bravuros, tüzes dionizoszi táncot járt”¹⁴³ – írta Kern Aurél.

Mindent egybevetve, visszatekintve mindenképpen jelentőségteljes próbálkozásnak kell értékelnünk a *Prometheust*, hiszen egyrészt az Orosz Balett összművészeti törekvéseit próbálta követni, másrészt komoly próbálkozást jelentett arra, hogy az operai balett felfrissüljön, nyisson és elmozduljon az igényes zene, az irodalmi igényű librettók, valamint a modernebb stílus és mozgásvilág felé.¹⁴⁴

A *Prometheus* premierje után egy hónappal Mozart *Les petits riens*-jére Hevesi Sándor szövegével készült el és 1913. május 3-án került bemutatásra az *Ámor játéka* című balett, mely a commedia dell'arte figurái révén Fokin *Karneváljának* hatását mutatta. Haraszti Emil a *Budapesti Hírlap* május 4-én megjelent kritikájában hivatkozik a *Journal de Paris* 1778. június 12-i számára, melyben pontosan leírják, hogy milyen is volt eredetileg ez a balett: három jelenetből állt, az elsőben Ámort foglyul ejtik, a második jelenet szembekötődsdi, a harmadik pedig Ámornak egy huncut csínytevését mutatja be.

A főszerepeket Sebessi Teréz (Colombina), Pallay Anna, Nirschy Emília, Smeraldi, Brada, Faludi Károly (gárdakapitány) és Nádasi Ferenc (Arlecchino) táncolták.

A korábbi modern balettpróbálkozások (*Pierrette fátyola*, *Psyche*, *Prometheus*) után Guerra ezen „sablonos” koreográfiáját a kritika már annyira rosszul fogadta, hogy a koreográfus nevét sok helyütt meg sem említették, ami igen szokatlan volt. Jó fogadtatásban részesültek viszont a Bánffy által tervezett, „tökéletes impressziót” keltő kosztümök, a díszlet pedig nyílt színi tapsot kapott. A táncosok közül Nádasi és a gárdakapitányt táncoló Faludi kapták a legjobb kritikákat. Nádasi Ferenc, aki később a magyar

¹⁴³ *Budapesti Hírlap*, 1913. március 20.

¹⁴⁴ PÓNYAI: *i. m.* (2009), 120–122. KÖRTVÉLYES: *i. m.* (1956), 175–190.

klasszikus balett-történet meghatározó egyéniségévé, alkotójává és pedagógusává vált, ebben az évben szerződött az Operaházhoz.¹⁴⁵

Közel egy évvel az *Ámor játékai* bemutatója után Hevesi Sándor Schumann muzsikájához írt balettszűzsét, melyet Rékai Nándor hangszerelt, ő is vezényelt a premieren. Így született meg a *Téli álom*, Guerra utolsó magyarországi műve, melynek bemutatója 1914. április 4-én zajlott. Itt is az orosz mintát vették alapul a nívós zenei anyag használatának példáját követve. A kritikások meg is említették, hogy az Orosz Balett *Karneválja* ösztönözhetette Hevesit a *Téli álom* alkotására.

A nyitó képen egy biedermeier társaságban időző öregek közül valaki elkezdi zongorán játszani Schumanntól a *Träumerei*-t. Kiviszik a gyertyákat, félhomály borul a szobára, s a jelenlévők álmodozni kezdenek fiatalságukról, gyermekkorukról, amikor szembekötődött, katonásdit játszottak, az első szerelemről, az első bánatról és csalódásról. Mindez megelevenedik a színen, míg a csalódás szomorú melódiája vissza nem vezet a *Träumerei* motívumához. A kép változik, megint ott vagyunk a szobában, megint szól a zongora, hozzáak a gyertyát, világosság lesz, és az álom véget ér.¹⁴⁶

Hiába választottak azonban minőségi muzsikát, Guerra a koreográfiában nem tudott elszakadni megszokott megoldásaitól, és ez most már nagyon idejét múltnak tűnt: „előszedte legrégibb, agyonsanyargatott, unos-untig látott táncfiguráit... az Operaház tehetséges ballerínáit szöcskeugrásokra kényszeríti, ahol lágy lejtéseket várhatnánk, teletömi a színpadot fölösleges sallanggal, cafranggal, lár mával, stílustalansággal, izléstelenséggel. Mintha Guerra nem is látta volna soha az orosz balletkart, mintha nem is ott közvetlenül előtte táncolták volna Nizsinszky és Nizsinszka és a többiek a Carnevalt. Guerra Miklós nem ma kompromittálta először az Operaházat. Csak azt szeretnők tudni, meddig türi még a színház garázdálkodásait.”¹⁴⁷

„Hevesi meséje kedves, megható és feltétlenül hatást keltő, ha a koreográfus elég tehetséges és a megadott keret kitöltésére elegendő ötlete van. Azonban éppen ezen a ponton zökkent a Téli álom sorsa és ezen ponton bukott is meg... Guerra urtól nem kívánjuk, hogy az orosz baletttől tanuljon. Végre is a régi olasz iskola elnyűtt sablonjaitól Bakst és Fokin levegőjéig, Dhiagilew ízléséig és Bolmék művészetéig megjárhatatlanul nagy az út. De ezt az izléstelenséget, alacsony nivót, szürke unalmat, amit a szöveg és a zene adta különben kitűnő keretbe két balkézszel belerakott, még sem lehet megbocsátani. Fantáziatlan és bárgyu ugrádozás volt, amit táncban kieszelt... a csoportozatok megannyi elkényszeredett, régi megunt sablont hoztak. A koreográfia sekélyessége a közönséget untatta, a kis apróság balsorsát pedig eldöntötte”¹⁴⁸ – nyilatkozott a *Pesti Napló* kritikusa.

¹⁴⁵ PÓNYAI: *i. m.* (2009), 123.

¹⁴⁶ *Budapesti Hírlap*, 1914. április 5., *Világ*, 1914. április 5., *Pesti Napló*, 1914. április 5.

¹⁴⁷ *Világ*, 1914. április 5.

¹⁴⁸ *Pesti Napló*, 1914. április 5.

Összegzés

Nicola Guerra – olasz állampolgár lévén – az I. világháború kitörésekor, 1915 tavaszán elhagyta hazánkat, de távozása valószínűleg enélkül is hamar bekövetkezett volna, mert az általa képviselt stílus ekkor már nem volt sikeres az Operában. Guerra a századforduló technika- és látványközpontú, fantáziadús koreográfiai megoldásokkal érdekessé tett, virtuóz szólókkal és nagy csoportos mozgásokkal színre vitt balettstílusának volt kitűnő mestere, de a tizes évek közepén ez már kevésnek bizonyult. Hiába ismerték el kiváló pedagógusi munkásságát, remek technikájú tanítványait, szükséges lett volna részéről a nagyobb nyitás az új irányzatok vagy – tekintve alkotói alkatát – nagyobb eséllyel a balett reformtörekvései felé. Guerra koreográfiai saját korában a technika és a látvány szempontjából mindenképpen elsőrangúak voltak. Prímabalerinái számára virtuóz szólókat, a kar számára pezsgő, ötletes csoporttáncokat és pazar záróképeket készített. Jó szemű balettmesterként és táncalkotóként még színészek, operanékesek számára is tudott adott mozgáskészségük szintjén nivós koreográfiákat alkotni, mint a *Gemma*, illetve a *Pierrette fátyola* esetében. Nem titkolta, hogy a balettnak elsősorban szórakoztató szerepet szán, szemet gyönyörködtető látványelemei és térformái mindig szavatolták is ezt.

Ars poeticáját az *Álom* című darabja bemutatójának idején a sajtóban idézett szavaiból ismerhetjük meg: „A tánc nem lehet mulattató és tanulságos, mint a zene, nevelési célzata egyáltalában nincs. Azért nem is kell hozzá egyéb, mint szép képek, szép táncok és jó zene, szöveggönyvnek egy vékony kötet, válogatott versekkel.”¹⁴⁹ „...inkább csak ürügy, valami kis igénytelenség, egy egyszerű fonál, mely csak arra való, hogy logikus sorrendben együtt tartsa a képeket, melyek keretében a koreográfus kifejezheti jól átgondolt tevékenységét, megvalósíthatja azokat az esztetikus mozdulatokat, a ragyogó felvonásokat, melyek a szín és fényhatások bölcs felhasználásával, a zene magasztos varázsa alatt étellel töltik meg a szinpadot, s a szellemnek igazi üdüléssel szolgálnak, a gondolkodás fárasztó kényszere nélkül.”¹⁵⁰

Ezekben az években azonban a modern mozgalmak és az Orosz Balett hatására a táncprodukciók iránt támasztott közönség- és sajtóigények kezdtek visszavonhatatlanul megváltozni, és ez a felfogás már túlhaladottá vált.

Nicola Guerra erénye, hogy budapesti működése alatt a klasszikus stílus elkötelezettjeként szilárdan megmaradt az olasz hagyományok alapján, még a modern művészek és az Orosz Balett vendégszereplése után is. Szigorú, következetes technikai képzéssel jelentősen javította az Opera balettkarának színvonalát. Kiváló szólistákat képzett ki, és nemcsak nőket, hanem férfiakat is (Nirschy Emília, Pallay Anna, Sebessi Teréz, Keresztes Mariska, Brada Ede, Faludi Károly és Nádasi Ferenc). Tanítványai közül többen a következő nemzedékeknek is átadták tudását, és nem mellesleg maximalista oktatási követelményeit, szigorú hozzáállását.

Termékeny koreográfus volt, operaházi munkásságának kiemelkedő darabjai voltak *A törpe gránátos*, a *Gemma*, *A csodaváza*, a *Pierrette fátyola*, a *Psyche* és a *Prometheus*.

¹⁴⁹ *Budapesti Hírlap*, 1905. február 10.

¹⁵⁰ *Pesti Hírlap*, 1905. február 10.

Felújította a *Sylviát* és a *Coppeliát*, valamint számos operabetétet (*Sába királynője*, *Aida*, *Carmen*, *Zsidónő*, *Bánk bán*, *Álarcosbál*, *Don Carlos*) is koreografált.

Határozottan kiállt az akadémikus balett-tradíciók, a klasszikus iskola szépsége és tökéletessége mellett, őrizte azokat, és már csak belső indítatásból sem törekedett formanyelvi újításokra. Ez konzerválta koreográfiai stílusát, melyet az operai balett gyors fejlődését észlelő sajtó és a közönség kezdetben nagy örömmel fogadott, és a korábbi színvonalhoz képest haladásnak tekintett, amint az alábbi kritikarészletekből is kitűnik.

„Annál nagyobb méltatást érdemel azonban maga az előadás, amelylyel a balletmester képességeinek fényes bizonyosságát adta. Negyedfél hónap alatt milyen változás a balletben: szabatosan, simán megy minden, gyors, változatos élet pezseg a színpadon, lekötve még a balletgyűlölők érdeklődését is elevenségével, tarkaságával és különösen pompás mimikai összjátékával... Ezt a simplex mesét Guerra mint balletmester s mint rendező pompásan tanította be és tette szemlélhetővé. A lábak, kezek és a mimika nyelvében olyan érthetőséggel folyt le előttünk a történet, amellyel a szöveges művek előadásában alig találkozunk. ...stilusa volt a bolondságnak, pompás ensembléja, amelyet eddig bizony nélkülöztünk s egyéb előadásokon még mindig nélkülöztünk... ilyen fegyelmezett, eleven és ötletes előadást másfél évtizede nem láttott tőlük a közönség. És megérdemelte a tapsot és a kihívást Guerra balletmester is, nem mint szerző, hanem mint igazi művészember, aki pár hónap alatt el tudta végezni azt, amire évtizeden át képtelenek voltak: életet és nivót tudott vinni a balletbe.”¹⁵¹

„A táncokat, a darab koreográfiáját, Guerra komponálta. Kivált a végső attitűdökben ötletesen és hatásosan. Egy-egy gyönyörű tabló után nyílt színen is kitört a taps. Többször konstatáltuk már, hogy Guerra kitűnő balletmester, s ki mintás fegyelmet tud tartani a táncosnők közt. Soha nem táncoltak az Operában olyan szabatosan és pontosan, mint most. A figurák kieszelésében Guerra kissé egyoldalú. A nagy ballabílékben folyvást keveri, kavarogtatja a tánckart, a nélkül, hogy plasztikus alakzatok formálódnának ki.”¹⁵²

„Maga az előadás igen szép sikert hozott Guerrának és százfejú apparátusának, amely fegyelmezettség, precizitás, kötelességtudás tekintetében valóban első helyen áll. Guerra Miklós néhány év alatt csodákat mivelt, szinte új életre keltette ezt az elhanyagolt, diszciplina nélküli testületet.”¹⁵³

Nagy létszámú csoportokkal, látványos térformákkal színre vitt, többfelvonásos balettjei mindig nagy sikert arattak.

„Operánkban régen nem táncoltak olyan szépen, mint ebben az új balletben... remek magán és csoporttánczok, szellemes, kifejező, ujszerű fordulatok és tánczfigurák egész serege gyönyörködteti a szemet.”¹⁵⁴

„Ezerféle csoportosításban fejlődik ki előttünk a szebbnél-szebb tánczfigura, melyből eredeti és ragyogó gondolatok egész sorozata bontakozik ki... Guerra Miklós, a szö-

¹⁵¹ *Pesti Napló*, 1903. január 16.

¹⁵² *Budapesti Hírlap*, 1905. február 10.

¹⁵³ *Pesti Napló*, 1905. február 10.

¹⁵⁴ *Magyar Hírlap*, 1905. november 1.

veg szerzője és a mű betanítója a mai estét legszebb sikerei közé sorozhatja. A darabnak rendkívüli hatása volt.”¹⁵⁵ „...valósággal üdítőleg hat egy igazi tánczköltemény, melyben szép mozdulatokat, festői csoportozatokat és szemet gyönyörködtető színpompákat láthat a néző. Guerra mester műve a legszerencsésebb alkotások egyike ebben a tekintetben.”¹⁵⁶

Később azonban a vendégszereplések és a modern produkciók tükrében már önismétlőnek, elavultnak ítélték Guerra koreográfiai megoldásait. A hazai közönség a cselekményes, látványos nagybaletteket szerette, a prímabalerinák produkcióit csillogtató táncgyekelek, divertissement-ok is végleg kimentek a divatból.

Bár Guerra munkáját már korábban is érték kisebb bírálatok, az Orosz Balett vendéjátéka végképp elavulttá tette a századforduló konvencionális balettstílusát. Gyagilev társulatának fellépései után már nem lehetett oda visszatérni, ahol az operai balett tartott. Guerra a *Prometheusban* ugyan megpróbálta a mozgáshelyvetet modernizálni, de mivel ez nem egyezett saját meggyőződésével, tartósan nem tudta integrálni alkotói stílusába. Mindennek tükrében korábban lelkesedéssel fogadott koreográfiáit ezután már megszokottnak, sőt unalmasnak és ósdinak érezték.

„Guerra urtól nem kívánjuk, hogy az orosz balettől tanuljon. Végre is a régi olasz iskola elnyűtt sablonjaitól Bakst és Fokin levegőjéig, Dhiagilev ízléséig és Bolmék művészetéig megjárhatatlanul nagy az út. De ezt az ízléstelenséget, alacsony nivót, szürke unalmat, amit a szöveg és a zene adta különben kitűnő keretbe két balkézszel belerakott, még sem lehet megbocsátani... a csoportozatok megannyi elkényszeredett, régi megunt sablont hoztak. A koreográfia sekélyessége a közönséget untatta, a kis apróság balsorsát pedig eldöntötte.”¹⁵⁷

Nicola Guerrát a tiszta klasszikus technika tisztelte, ennek megőrzése, továbbadása volt a célja. Az, hogy ezt szívós munkával – több őt megelőző balettmessterrel ellentétben – tartósan meg is tudta őrizni a budapesti operai balett együttesében, kiemelten fontos helyet biztosít neki a magyar klasszikus balett történetében.¹⁵⁸

Irodalomjegyzék

- *A magyar királyi Operaház 50 éve 1884–1934.* Bp., A m. kir. Operaház igazgatósága, 1934.
- *A magyar királyi Operaház 1884–1909.* Bp., A m. kir. Operaház igazgatósága, 1909.
- DIENES Gedeon: *„Isadora Duncan Magyarországon” = Táncstudományi Tanulmányok 1988–1989.* Szerk. MAJOR Rita, Bp., Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1989, 9–19.
- F. MOLNÁR Márta: *Balettek könyve.* Bp., Saxum, 2004.
- FUCHS Lívia: *„Bevezetés az amerikai és európai modern tánc történetébe” = Táncstudományi Tanulmányok 1994–1995.* Szerk. SZÜDY Eszter, Bp., Magyar Táncművészek Szövetsége, 1995, 23–28.
- FÜLÖP Zoltán: *„Diszlet és jelmeztervezés az Operaházban” = A hetvenöt éves Állami Operaház 1884–1959.* Bp., Magyar Állami Operaház, 1959, 32–84.
- GELENCSÉR Ágnes: *„Balettművészet az Operaházban 1884–1919” = GELENCSÉR Ágnes – KÖRTVÉLYES Géza – STAUD Géza – SZÉKELY György – TALLIÁN Tibor: A budapesti Operaház 100 éve.* Szerk. STAUD Géza, Bp., Zeneműkiadó, 1984, 158–161.

¹⁵⁵ *Egyetértés*, 1908. május 10.

¹⁵⁶ *Az Újság*, 1908. május 10.

¹⁵⁷ *Pesti Napló*, 1914. április 5.

¹⁵⁸ PÓNYAI: *i. m.* (2009) 124–125.

- KERESZTURY Dezső: „Az önálló magyar operai és balett-díszletművészet kialakulása” = KERESZTURY Dezső – STAUD Géza – FÜLÖP Zoltán: *A magyar opera- és balettszcenika*. Bp., Magvető, 1975, 17–34.
- KOEGLER, Horst: *Balettlexicon*. Szerk. KÖRTVÉLYES Géza, Bp., Zeneműkiadó, 1977.
- KÖRTVÉLYES Ágnes: „Guerra Miklós balettmester operaházi működése” = *A magyar balett történetéből*. Szerk. VÁLYI Rózi, Bp., Művelt Nép, 1956, 175–190.
- *Magyar Művészeti Almanach 1903*. Szerk. DR. INCZE Henrik Bp., 1903.
- *Magyar Színművészeti Lexikon*. Szerk. SCHÖPFLIN Aladár, Bp., Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézet 1931.
- *Magyar Színházművészeti Lexikon*. Főszerk. SZÉKELY György, Bp., Akadémiai Kiadó, 1994.
- NÁDASI Ferenc: „Guerra Miklós” = *Nádasi Ferenc emlékezete. Táncművészeti dokumentumok 1984*. Szerk. MAÁ CZ László, Bp., Magyar Táncművészek Szövetsége, 1984, 6–8.
- NIRSCZY Emília: *A művészi tánc*. S. a. r. SOMOGYI Gyula, Bp., Táltos, 1918.
- PÓNYAI Györgyi: *A klasszikus balettművészet magyarországi történetéből. II. rész*. Bp., Magyar Táncművészeti Főiskola, 2009.
- PÓNYAI Györgyi: *A klasszikus technika tisztelete – Nicola Guerra az Operaház balettegyüttesének élén* = *Opera Magazin*, 2009, 5. sz., 61–63.
- RABINOVSKY Máriusz: *A tánc. Tanulmány egy ujrászülető művészetről*. Bp., Anonymus, 1946.
- *Schmidek Gizella*. Opera Digitár.
http://digital.opera.hu/www/c16operadigital.01.02.php?bm=1&mt=0&kr=A_10_%3D%22Schmidek%20Gizella%22
- VÁLYI Rózi: *A táncművészet története*. Bp., Zeneműkiadó, 1969.

Újságok, folyóiratok

A Hét, Az Újság, Budapesti Hírlap, Budapesti Napló, Egyetértés, Független Magyarország, Magyar Hírlap, Magyar Nemzet, Magyarország, Nyugat, Ország-Világ, Pesti Hírlap, Pesti Napló, Vasárnapi Újság, Világ