

· RECITI ·

Az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének tartalomszolgáltató portálja

- RECITI SZOBA
- RECITI KIADÓ
 - PROJEKTEK
- KIADVÁNYAINK (ITI)
 - ESEMÉNYEK
 - RÉGI REC. ITI
 - MTA BTK ITI
 - MTA BTK

Szabó-Reznek Eszter írása

november 3rd, 2016 § 0 comments

recenzió

Markian PROKOPOVYCH, *In the Public Eye: The Budapest Opera House, the Audience and the Press, 1884–1918*, Böhlau, Bécs–Köln–Weimar, 2014.

A *Budapesti Napló* 1903. május 5. számában G-ly álnévű újságíró a Filharmónia Operaházban megtartott koncertjén üresen maradó székekre magyarázatot keresve fogalmazta meg felvetését, amelyet minden biztonnal az 1884-ben megnyitott Operára is sokan érvényesnek tartottak: „»A mívelt világ nagyobb és középszerű városainak példájára« alapították nálunk a Filharmóniai Társulatot. Tehát nem belső szükségletből. A mívelt Nyugaton van, tehát legyen nálunk is. [...] Vagyis a filharmóniával szakasztott úgy vagyunk, mint egynémely más intézménnyel, amelyet megcsináltunk, mert – bocsánat a barbarizmusért: – *l’Occident oblige*.”

Markian Prokopovych *In the Public Eye: The Budapest Opera House, the Audience and the Press, 1884–1918* című könyvében értelmezi a korabeli újságíró találó meglátását, hangsúlyozva, hogy a Magyar Operaház megalapítása egy állami finanszírozású modernizációs projekt részeként a nyugat-európai fővárosokhoz való kulturális felzárkózást célozta meg. A könyv tizenegy fejezetének mindegyike egy-egy botrányra összpontosít, az

Operaház 1884-es megnyitásától *A fából faragott királyfi* 1917-es premierjéig.

Prokopovych könyve módszertanában és szempontjaiban is újdonságnak számít. A botrányok sajtóbeli lenyomatával mutatja meg a nyugati minta, a hivatalos politikai diskurzusok és az arisztokrácia lojalitásai és érdekei által meghatározott intézmény bonyolult státuszát a Habsburg-kori budapesti társadalomban. Ez a nézőpont a magyar operatörténet számára új, lehetséges kutatási irányokat kínál. A magyar nyelvű operatörténeti összefoglalók közül Staud Géza munkáira hivatkozik, szekunder irodalmának domináns részét angolszász és német társadalom-, város- és kultúrtörténeti munkák képezik Habermastól Philipp Ther Közép-Európa színházaival foglalkozó munkáiig. Külön kiemeli James H. Johnson *Listening in Paris: A Cultural History* című, a 19. századi párizsi operalátogató közönség átalakulásáról szóló könyvét és Anselm Gerhadnak a párizsi urbanizáció és az opera fejlődésének összefüggéseit tárgyaló *The Urbanization of Opera: Music Theatre in Paris in the Nineteenth Century* című munkáját. Prokopovych primér forrása kizárólag a sajtó. A magyar és a német nyelvű közéleti és politikai folyóiratok mellett a satirikus lapokat is vizsgálja, a kötetet pedig a *Borsszem Jankó* és a *Bolond Istók* rajzai illusztrálják. A sajtón keresztül láttatja azt a folyamatot is, amely során a hangsúly néhány évtized alatt fokozatosan a közönségről a színpadra, a szimbolikus politikai gesztusokkal terhelt társasági/reprezentációs eseményről a műélvezetre helyeződött át. A szerző társadalomtörténeti szempontú elemzésében az Operaház politizáltságára, a fővárosi színházakkal való viszonyára és a közönség átalakulására egyaránt figyel, hiszen nemcsak az *Occidentoblige*, hanem a *noblesse* is. Az Andrassy úti intézmény az arisztokrácia fontos reprezentációs tereként épült, és a párizsi és berlini operaházak közönségének gyorsabb ütemű polgárosodásával ellentétben sokáig megmaradt e funkciójánál. (308.)

Az 1860-as évek elején a közönség és a repertoár differenciálódása egyre inkább láthatóvá vált. 1861-ben nyitották meg a Budai Népszínházat, és ebben az évben merült fel az országgyűlésben a Nemzeti Színháztól független Operaház alapításának a gondolata. A kiegyezés után Andrassy Gyula támogatásával, majd Podmaniczky Frigyes közbenjárásával újra aktuális lett a felvetés. Az utóbbi elnöklete alatt működő Fővárosi Közmunkák Tanácsa városrendezési projektjei közé tartozott – a Duna

szabályozása és a Sugárút kiépítése mellett – az Opera is, amely végül 1884-re épült meg, a lehető legkorszerűbb technikai felszerelésével modernséget sugározva, mégis alapvetően konzervatív vezetési stílust alkalmazva, gyakran exkluzív közönségnek szánt előadásokkal. A szeptember 27-i megnyitó megszervezése, az újságok tudósításaiból ítélve, jelentős diplomáciai érzéket követelt. Rengeteg szimbolikus gesztust sűrítettek bele ebbe a napba. Az intendánsnak, a politikai életben is szerepet vállaló Podmaniczkynek egyensúlyoznia kellett az intézmény nemzeti, illetve óhajtott nemzetközi jelentőségének megmutatásában. A megnyitó repertoárja a nemzeti és európai jelleget egyszerre próbálta felvállalni. Erkel *Bánk bánja* és Hunyadi Lászlója mellett Wagner *Lohengrinje* is programra volt tűzve. Eredetileg Erkel erre az alkalomra készülő *István királya* volt tervben, azonban a mű nem készült el, csupán néhány héttel később mutatták be. Halála után több művét is színre vitték, s bár a Nemzeti Színházban elért sikerei nehezen voltak átvihetők a Operába (149.), a recepció pozitív volt, a megemlékezés gesztusa elcsendesítette a zeneszerzőt ért korábbi kritikákat. (169.) Diplomáciai szempontból is kihívást jelenthetett a megnyitó programjának összeállítása, ugyanis jelen volt az intézményt támogató Ferenc József is, így Liszt *Haj, Rákóczi, Bercsényi!* átiratát nem vették be, cserében viszont a *Gott erhalte...* is kimaradt.

Prokopovych kitér a tér problémájára, a kint és bent sokatmondó ellentétére is. Míg a politikai elit és az arisztokrácia díszmagyarban ünnepelt a nézőtéren és az előterekben, kint az új, díszes épület körül a Sugárút és a környező utcák rendezetlenek voltak, és a környéken a prostitúció kérdése megoldásra várt. A politikai feszültség is érezhető volt az utcán, a megnyitó alatt az Opera előtt összegyűlt tömeg tüntetően „éljenezte” a királyt, ezzel egyet nem értését fejezte ki Podmaniczky politikája ellen, mely szerint „[a vezetőség] lojálisabb akar lenni a király iránt, mint amilyen ő a Magyar nemzettel szemben.” (69.)

Az egyetemi ifjúság és a polgári réteg bejutását a hatalmas jegyárak évtizedekig akadályozták. Egy földszinti és első emeleti zártszék 11 forintba, szinte egy ezüst óra árába került, az erkélyre legolcsóbban egy forintért lehetett jegyet váltani (73.). Az épület áraival és viszonylag kevés férőhelyével – összesen 2100 néző fért el – is az exkluzivitást sugallta. Jóval később, a Bánffy Miklós intendatúrájával beköszöntő új korszakkal

mérséklődtek csupán az árak. Ugyanakkor az arisztokrácia nem tudta fenntartani az Operát, ezért a látogatottság hiánya miatt keletkezett anyagi veszteséget állami segéllyel igyekeztek pótolni. Ennek mértéke és a hatalmas pénzüsszegek elköltése gróf Keglevich István intendatúrája alatt erőteljes reakciót váltott ki a sajtóban. A politikai kapcsolatainak köszönhetően pozícióhoz jutott Keglevich nagy költségvetéssel vitt színre könnyed darabokat, és a kötelező dress code bevezetésével zártkörű férfiklubbá alakította a bemutatók előtti nyilvános próbákat, az ezzel egyet nem értő sajtóorgánumoktól pedig megvonta az ingyenyjegyet. 1887-ben nagyszabású bemutatót készített elő az olasz *Excelsior* balettnak, mely nemcsak a kulturális transzfer lokális adaptációjára volt jó példa, hanem az Opera politizáltságát, az uralkodó politikai elit általi kisajátítottságát is illusztrálta. A balett, azon túl, hogy esztétikai szempontból is újításnak számított, hiszen újszerű, provokatív módon vitte színre a női testet, bonyolult politikai konnotációkat hozott létre. A sötétség és a fény, a fejlődés harcának zárójeleneteiben a kor technikai vívmányai mellett Budapest fejlődésre is hangsúlyt fektettek, majd megjelent a Budavári Palota, Széchenyi István szobra, utalva a Habsburg-uralom alatti fejlődés lehetőségére (98.). A dualizmus idején történő fejlődés és a győzedelmeskedő modernség narratívája ezáltal a Tisza-kormány számára kisajátíthatóvá vált.

A kulturális transzfer lokális adaptációját a *Excelsior* mellett a Verdi-színrevitelek is jól példázzák, és a fővárosi intézmények közötti kapcsolatra is rámutatnak. Az Operának integrálnia kellett olyan hagyományokat, amelyeket korábban a Nemzeti Színház teremtett meg. Verdire ez különösen igaz volt, a *Macbeth* hatalmas sikert aratott a Nemzetiben 1848-ban, az operát csak ebben az évben tizenhétszer játszották, míg ugyanitt a Shakespeare-drámát 1843 és 1853 között csupán háromszor. (114.) Ezek után Verdi és az olasz *Risorgimento* kapcsolata felerősítette magyar vonatkozásban is a zeneszerző forradalmi asszociációit, főként, miután az 1848-as forradalmat és szabadságharcot követően az osztrák cenzor erősen megvágta az Egressy Gábor által fordított szövegkönyvet. Prokopovych hangsúlyozza, hogy a magyar Verdi-kultusz ennél sokrétűbb, a magyar Shakespeare-recepció, az Erkel-dinasztia zenei preferenciái és a Wagner–Verdi ellentét egyaránt hozzájárultak a Nemzeti Színház Verdi-sikereihez. (111.) Az Operaház 1887-ben mutatta be az *Otello*t. Hűvös fogadtatásának

több oka volt: a Verdi–Wagner ellentét kezdett lecsengeni, az *Otello* szövegkönyvét Wagner librettistája írta, nemzetközi recepciója sem volt egyértelműen pozitív. A sikertelen bemutatót helyi szinten a Keglevich intendáns távozása körüli sajtóbeli diskurzusok övezték, amelyek többségükben Keglevich korábbi botrányait összegezték. Mindezzel együtt Verdi az Operában nem tudta előhívni azokat a (forradalalmi) asszociációkat, amelyek a Nemzeti Színházban bemutatott korábbi operáihoz kapcsolódtak, így az *Otello* csupán egy nem túl emlékezetes bemutató lett.

Az Opera intendánsainak – és vezetési stílusaiknak – váltakozásából következő esetlegességeket tapasztalta meg rövid igazgatósága alatt Gustav Mahler is, aki új rendezői- és munkastílust próbált bevezetni. Elsősorban erős, saját társulatot igyekezett létrehozni, megritkítva így a vendégelőadók számát. A repertoáron is változtatott, több alkalommal vitt Wagner-operát színre. Budapesti munkásságát a szakirodalom főként ezzel jellemzi, de Prokopovych felhívja a figyelmet az operettek és vígoperák nagyszámú színrevitelére is. A Mahler által kedvelt könnyed darabok rövid időn belül ellenszenvet váltottak ki a közönségből.

Különböző politikai és társadalmi változások befolyásolták a közhangulatot és a közbeszédet, a Tisza-kormányt a Szapáry-kormány váltotta, az Opera szerepe és helye egyre gyakrabban tematizálódott, a nemzeti jelleg egyre fontosabb lett. A repertoárról vallott nézetei mellett számos további tényező állt Mahler Budapestről való távozása mögött. Konfliktusba keveredett a társulat több tagjával és az időközben intendánsi pozícióba került Zichy Géza gróffal is. Miután több lap is antiszemizmussal vádolta meg Zichyt egy színre vitt darab kapcsán, Mahler nemsokára felmondott.

Az intendánsok továbbra is sűrűn váltakoztak, Keglevich 1898-ban visszatért még négy évre, a botrányt azonban ekkor sem úszta meg. 1902-ben színre vitték a *Trisztán és Izoldát*. A megkésett operaházi premier oka – mint már említettem –, hogy korábban az Erkel-dinasztia Verdit preferálta (173.). A bemutató előtt nem sokkal Keglevich magyarázat nélkül lemondatta a zenei rendezőt. A sajtó ráharapott az esetre: egyszerre taglalta a botrány háttérében rejlő személyes konfliktusokat és firtatta a politika és az Operaház irányítása közötti viszonyt. Nem volt titok, hogy intendánst

preferenciális alapon nevez ki a belügyminisztérium és a szakmai érveket felülírják az intendánsok magán- vagy politikai érdekei.

Az esztétikai döntések kompromittáltsága mellett a közönség számának és összetételének az alakulását is elemzi Prokopovych. Staud Gézát idézi, aki a *Trisztán és Izolda* végső soron pozitív recepciójáról írva megjegyzi, hogy „a pesti polgárok akkoriban tértek át a cigánymuzsikáról – átmenet nélkül – Wagnerre.” (171.) Prokopovych szerint ez az átmenet egyáltalán nem volt ilyen radikális. Keglevich a lehető legjobb közönségcsalogató marketingfogást vetette be a nyilvános főpróba meghirdetésekor: az igazgatóság intézkedett arról, hogy a közönségnek „cukrászda és buffet álljon rendelkezésére.” A bemutatót pedig szinte példátlan módon végigülte a közönség. Ez azonban még nem magyarázható azzal az átalakulással, amely ekkorra már a német és francia nézőtereken bekövetkezett. Elsősorban nem a műélvezet akadályozta meg a nézőket abban, hogy a büfében társalogjanak az előadás alatt, hanem: a zárt ajtók. A közönség pedig – ahogy ezt a lapok ironikusan megjegyyezték –, az előadás előtt jóllakott és valahogy végigülte a *Trisztán és Izoldát*.

Ugyan az intendatúra 1902-ben megszűnt, az Operaház továbbra is a szimbolikus, politikai csatározások színtere maradt. Az osztrák-magyar megbékélés értelmezésének tág kereteit Johann Strauss 1905-ben bemutatott *Cigánybárója* kiválóan példázza. Az osztrákok és a magyarok egyaránt magukénak érezhették a darabot, sőt, az egymásról alkotott képüket is visszaigazolta bizonyos szinten. Az osztrákok Magyarország egzotikumát értékelték, a magyarok viszont a Jókai nyomán írt szöveggönyv miatt érezhették sajátjuknak a művet. A második felvonásba ráadásul beillesztették a *Rákóczi indulót*, amelyet az Operaház megnyitóján épp osztrákellenes hangulata miatt nem engedélyeztek előadni. A *Cigánybáró* bemutatója sem került el az egyébként tőle független botrányt. Keglevichet megvádolták, hogy míg intendáns volt, egyéb állami juttatásokat is kapott. A bemutató másnapján Keglevich meghalt párbajban, halála szimbolikusán is korszakzárónak tekinthető.

Az intendatúrát ugyan 1912-ben visszavezették és élére Bánffy Miklóst nevezték ki, ez azonban már egy új korszak kezdete, a modernség beköszöntése volt a színpadon és a nézőtéren egyaránt. Bánffy lecsökkentette a jegyek árát és bevezette az olcsóbb, délutáni előadásokat, így az Operaházat már nem csupán egy exkluzív, szűk réteg látogathatta.

Rögtön az első évben Strauss *Salomé*ját játszották. A szubverzív darabok rendszerint a kis színpadokon nyertek elismerést, mielőtt a nagy intézmények befogadták volna őket. Így volt ez a Bécsben betiltott *Salomé*val is, melyet az Operaház előtt a Király utcai színházban egy német vándortársulat játszott. Bánffy a klasszikus repertoár mellett így provokatívabb, bátrabb darabokhoz szoktatta a közönséget, előkészítve egyúttal Bartók befogadását.

A Karl Goldmark köré épített fejezet tovább árnyalja a közönség változását. A *Sába királynőjét* 1876-ban mutatták be a Nemzeti Színházban, majd 1885-ben az Operában. Ugyanitt 1916-ban került újra színre, negyven évvel a korábbi bemutató után. Ez alatt az idő alatt a közönség sokat változott és ezt a Bolond Istók karikatúrája jól érzékeltette: a látni és látszani vágyó színházba járók háttérbe szorultak, helyüket a csendes, figyelmes nézők vették át. (272.) A közönség formálódásának a bemutatása egyben előkészíti a könyv utolsó, Bartókról szóló fejezetét. Prokopovych nem állítja, hogy a közönség radikálisan megváltozott volna, de mire eljut Bartókig, folyamatában tudja megmutatni azt, ahogy a közönség elcsendesedett, és figyelme a sajtóéval együtt a színpadra és a darabra irányult.

Prokopovych az Operaház története társadalomtörténeti megközelítésének egyik lehetőségét mutatja be meggyőzően. Azt állítja, hogy az Operának épp azért nem alakult ki határozott arcéle, mert az intendánsok változásával a vezetői stílus és a repertoár is folyamatosan változott, ugyanakkor egységes kultúrpolitikai stratégia sem fogalmazódott meg. A szimbolikus viták közepette sem császári, sem nemzeti nem tudott lenni. A rendszeres és nagymértékű állami segélyek és a túlságosan drága jegyárak visszatetszést váltottak ki, és újabb vitákat generáltak. Közben pedig a háttérben lezajlott a hangos, társasági életet élő és reprezentációs céllal megjelenő közönség viselkedésének fokozatos átalakulása.

A kiemelt előadások és az ezeket övező botrányok sajtóbeli megjelenésének mikroszintű elemzése egy sor társadalmi és (kultur)politikai sajátosságot és bizonytalanságot mutat meg. Az *In the public eye...* fontos könyv, látványosan fejt fel a sajtóban is megkonstruálódó belső konfliktusokat és ezek megnyilvánulását a nyilvános térben. A képet persze tovább árnyalná az országgyűlési iratok elemzése, sőt a minisztériumok

bizonytalan kultúrpolitikáját is érdemes lenne vizsgálat alá vonni. Ez azonban már egy másik, hasonlóan fontos könyv témája lenne.

A szerző a Szegedi Tudományegyetem,
Irodalomtudományi Doktori Iskola doktorandusza

Summary

In his book *In the Public Eye: The Budapest Opera House, the Audience and the Press, 1884-1918* Markian Prokopovych proposes to approach the history of the Hungarian Opera House from the perspective of social history. Based on Hungarian and German press, the author analyzes the socio-cultural and political aspects of operatic scandals and administrative controversies, starting with the opening of the Opera House in 1884 and ending with the premiere of Béla Bartók's *The Wooden Prince* in 1917. The book focuses both on the transformation of the opera-going public and the often conflictual self-identification of the institution and its relations with the National Theatre, while revealing the problematic aspects of both cultural policies and the politics of culture.

Megosztás:

- [Email](#)
- [Facebook](#)
- [Twitter](#)
- [Google](#)
- [Nyomtatás](#)
-

Tartalom [+]

Tags: **a közönség átalakulása, botrány, Budapesti Operaház, társadalomtörténet, XIX. század, XX. század**

Tagged a közönség átalakulása, botrány, Budapesti Operaház, társadalomtörténet, XIX. század, XX. század

Vélemény, hozzászólás?

Hozzászólás küldéséhez **be kell jelentkezni.**

- Szabó-Reznek Eszter

- Szabó-Reznek Eszter írása

-

- recenzió
- Summary

- TARTALOM A RECITIN

- autoreferátum (28)
- errata (1)
- könyvismertetés (15)
- recenzió (88)
- reciti könyv (43)
 - Doromb (4)
 - Értelmiségi... (2)
 - FiKon (3)
 - Hagyományfrissítés (4)
 - ReTextum (5)
- reciti közlemény (1)
- **címkefelhő**
a reciti szerzői

-

- RSS - Bejegyzés

-

Értesítés új tartalomról:

Email cím

-

- META

- o Bejelentkezés
- o RSS (bejegyzés)
- o RSS (hozzászólás)
- o WordPress.org

Designed by pnts

Powered by WordPress



☺