

# Auróra 1–2 tananyag

Balettélet Magyarországon a romantika korában; a magyar balettélet első jelentős személyiségei: Campilli Frigyes és Aranyváry Emília

TANANYAG	2
KÉPEK, VIDEÓK	26
aranyVáRy – Aranyváry Emília korát bemutató 3D tartalom	26
ABSTRACT	27

## TANANYAG

### A balettromantika Magyarországon; az első jelentős balettmester Campilli Frigyes és az első sztárbalerina–koreográfusnő Aranyváry Emília

Pónyai Györgyi, Bólya Anna Mária és Kővágó Zsuzsa szövege, Rácz Anna és Gilányi Attila 3D anyagával

#balettromantika #romantikustancnyelv #spicctechnika #aszilfid #giselle #feherbalettek #balettareformkorban #pestimagyarszinhaz #nemzetiszinhaz #campillifrigyes #erkelferenc #paquita #esmeralda #bogdanovtestverek #divertissement #aranyvaremilia #elsomagarkoreografusno #toborzok #19szazadibalettsajto #magyarkiralyioperahaz #virtualistertanc

#### 1. A romantikus balett Nyugat–Európában

A tananyag a romantikus balettművészet korának magyarországi személyiségeivel foglalkozik. A 19. század táncművészeti stílusát a magyar színházi életbe elhozó fő személyiségek Campilli Frigyes balettmester és Aranyváry Emília balerina voltak. Művészetük bemutatása előtt röviden ismertetjük a nyugat–európai balettromantika sajátosságait és annak Magyarországon kialakult jellegzetességeit.

##### 1.1. Formanyelv

A kor két nagy romantikus balettjének, A szilfidnek (1832, 1836) és a Giselle–nek (1841) a szöveggönyve a rusztikus, vidéki világot állította szembe a titokzatos, túlvilági lények világával. Ez a dualizmus a romantikus balett minden jellegzetességében tetten érhető. A reális és irreális világ szembeállítása különböző koreográfiai nyelveket követelt meg. A rusztikus részekhez terre à terre lépéseket, korabeli néptáncanyagot és demi-caractère stílust

használtak. Ehhez képest a fehér, természetfeletti jelenetek egészen más táncnyelvi síkon mozogtak. Ez a formanyelv az éteri lények megjelenítését állította fókuszba, ezért elsősorban légies és felfelé törekvő elemekből állt. Az ugrások végtelenül kifinomultak lettek. A túlvilági lények mozgásbeli ábrázolása igencsak kreatív lökést adott a balettnek.

A legszembetűnőbb újítás a spicctechnika megjelenése volt. Maga a spicctechnika nem új jelenség: az európai történetben színpadon való spiccen táncolásról Gennaro Magri 1779-ben adott hírt. 1822-ben, szintén itáliai kötődésű híradás szerint Amalia Brugnoli „elképesztő” dolgokat művelt spiccen. Ettől kezdve a balerináknak szinte kötelező volt a spiccen táncolás. Mindez elsősorban a gravitációval való ellenszegülés érdekében történt. E cél érdekében a táncosnők igen nehéz technikai igénybevételtől sem riadtak vissza. A spicctechnika folyamatos fejlesztésével a túlvilági lények ábrázolása egyre kifinomultabbá vált.

Az első spicc-cipők már sarok nélküliek, szögletes orrúak voltak, szaténselyem cipőrészsel, amely egyébként is a korabeli divat része volt. Hasonlított a korabeli akrobaták és kötél-táncosok cipőjéhez. A spicctechnika fejlesztésével a puha cipőket bőrtalppal, a cipő hegyét extra varrásokkal erősítették meg. A lábnak a keményített muszlin, nemez, karton cipőbelső és boka körül szorosan megkötött szalagok adtak némi támogatást. A romantika után, 1880-ban terjedtek el a keményített cipők, addig a romantikus balerinák a saját találékonyságukra és testi erejükre, ügyességükre voltak utalva.

A fantáziavilág ábrázolásához a korban elterjedt színpadi gázvilágítás is hozzájárult, amellyel lélegzetelállító atmoszférát lehetett létrehozni. A gázvilágítás sajátosan jellemző balettszínpadi innovációja Meyerbeer Ördög Róbert című operájában tűnt fel először, 1831-ben. Ennek inzertje volt az apácák balettje, amelyben halott apácák kísértetei emelkedtek ki a sírokból az éjféλι holdvilágnál, gázvilágítással kísértetiessé tett színpadi környezetben.

## 1.2. Sztárkultusz

A romantikában felerősödött művészek körüli sztárkultusz fokozottan vette körül a balerinákat. A kívánatos, de elérhetetlen nőalak és a középkorból eredő Mária-tisztelet kombinációjából létrejövő balerinaimádat egész csoportokat vonzott egy-egy jelentős balerina köré, amelyek alkalomadtán ellenfelekként kezelték egymást csakúgy,

mint imádottjaik. A Párizsban létrejött balerinakultuszt tulajdonképpen Théophile Gautier indította el, aki számos balett szövegkönyvének megalkotója és a romantikus balett propagálója volt. Tánckritikái valóságos költői interpretációi voltak a romantikus baletteknek. A romantikus balett központi alakja Marie Taglioniól kezdve a balerina, aki valódi imádatot várt el művészetéért. A párizsi balettomanok kultuszát az orosz balettomanok kultusza folytatta. Itt még a szereposztást is a balettoman közönség prominens tagjai határozták meg egy-egy Petipa-balettórát meglátogatva. Gyakorlatilag teljes uralmat gyakoroltak a balettélet felett.

A romantikus balerínák körül valódi kultusz alakul ki. A kultusz hívei a balettomanok, főként férfiak. A természetfeletti lény a balerina, aki a tökéletességet testesíti meg. Taglioniól valódi mitikus képet alkottak, amelyben egy légies, finom, törékeny alkat keveredett a démonikus erővel. Taglioni valódi karaktere eltért ettől: céltudatos, célratörő, pragmatikus, sokat gyakorló táncosnő volt. A rituális cselekményeket a balettelőadások látogatása, az ehhez kapcsolódó áhítatszerű balerinaimádat és a fétisekhez kapcsolódó szélsőséges cselekmények jelentik.

A spicc-cipő kultusza szélsőséges cselekményekre ragadtatta a balettomanokat. Előfordult, hogy pezsgőt ittak belőle, vagy megsütötték és megették.

### 1.3. Átlényegülés

Marie Chouinard, aki Nijinsky Faunja nyomán elkészítette saját „La Fauna” verzióját, így nyilatkozik Nijinsky-ről: „Képes volt arra, hogy a színpadon teljességgel transzformálja magát, hogy a felismerhetetlenségig megváltozzék.” Chouinard-t Nijinsky komplex mozdulatszótára, és mozdulatainak erőssége, idegenszerű furcsasága inspirálta. Egy 1987-es fesztivál programja „nem emberi”-ként jellemzi jelenlétét ebben a darabban. Ez már az eredeti Nijinsky előadásról is olvasható volt Rodin tollából: „Nem az ugrása vagy lendülete, hanem a félig tudatos állati teremtenyhez illő mozdulatai és gesztusai voltak csodálatosak... szemei élesen villogtak, karjai megfeszültek, kezei szétnyíltak, majd becsukódtak, fejét ide-oda forgatta.”

Az átszellemülés, átlényegülés, átváltozás a tánc eredeti sajátja. Az archaikus kultúrákban a maszkírozást viselő személy valamilyen erőt vagy szellemet képvisel. A tánc és a maszkírozás együtt, szorosan

összefonódva hozza létre a rituális személy kultikus lényé való teljes transzformációját. Ily módon tehát a tánc a teljes átváltozás, átlényegülés eszköze, archaikus szerepben legalábbis mindenképpen az. A romantikus balettben a kellékek és a tánc együtt valósítják meg a túlvilági lényé való átváltozást. A túlvilági lények figuráit általában az európai folklór alakjai inspirálták.

## 2. Romantikus balett Magyarországon

### 2.1. Mesterek és iskolák a 19. századi Európában

A magyarországi balettművészet sajátos alakulásában nagy szerepet játszottak a 18. századi balettreformerek, és tanítványaik részleges hatása. Fontos tény, hogy Noverre-művekkel kevesek már találkozhattak, s a ballett d'action szemléletében fogant művek, a táncdráma élménye nyomán a kivételezettek a verbális drámával azonos értékűnek tekintették a balettkompozíciókat, felismerték, hogy a táncművészet több, mint szórakoztatás.

Salvatore Vigano ugyancsak olasz táncos dinasztia tagja, aki elsősorban a Habsburg Birodalom színházainak volt vezető, elismert táncosa és koreográfusa. Ő sem volt mentes a francia akadémikus balett iskolájától, hogy apján kívül mestere, illetve munkatársa volt Dauberval, Noverre tanítványa és hű követője. Vigano zenei műveltsége mellett komolyan érdeklődött a drámairodalom iránt, s a táncdráma igazi megteremtőjének kell tekintenünk. Első Shakespeare-balettje a Coriolanus, s leghíresebb műve a Beethoven kompozícióra született Prometheus. Nemcsak témaválasztásával, hanem kifejező táncával is a heroikus balett(művész) megteremtőjének tekinti a tánc történet. Feleségével, Maria Medinával ő is fellépett a kismartoni Eszterházy Színházban. (Maria Medináról meg kell jegyeznünk, hogy ő volt a múzsája Kisfaludy A kesergő szerelem című ciklusának. Igaz, a költő francia fogsága idején találkozott a táncosnővel.)

Vigano – mint azt korábban már megjegyeztük – volt az az első táncművész, aki magyar szólóverbunkost táncolt külföldön. Feltehetően nem Kismartonban ismerkedett meg e stílussal, hiszen tánc történeti adatok szólnak arról, hogy egy-egy udvarban, vagy külhoni szolgálatot teljesítő magyar ezredek mulatságain, vagy Bécsben láthatott verbunkot. Valószínűsíthető, hogy adottságainak, habitusának

megfelelt e stílus. Az sem lehet véletlen, hogy Vignano előadóművészi valőrje hatott „tánczos színészeink” színpadi magatartására. Heroikus témájú balettművei pedig példaként szolgáltak a hazai történelmi momentumokat megidézni kívánó koreográfiai próbálkozásoknak.

A pesti Német Színházban működő társulatok mesterei jobbra francia iskolán nevelkedett, vagy épp francia mesterek voltak, így a Játékszínben és utódjánál, a Nemzeti Színházban meg-megszakításokkal működő balettképzés a Noverre-i eszmények nyomán haladt, több-kevesebb sikerrel.

Ezen idő alatt pedig nagy változások is történtek a klasszikus balett történetében. Carlo Blasis – akinek iskolázottsága francia volt – már 1820-ban megírta első táncmethodikai művét, amely új, kifejező színekkel gazdagította a balett lexikáját, s a szentimentalizmus és a romantika oly kedvelt szellemvilágát nagyszerűen megjeleníteni képes elevációt beépítette a balett mozdulatanyagába. A Magyarországon is vendégszereplő, s hosszabban nálunk is tartózkodó Fanny Cerrito és Augusta Maywood elhozták magukkal e stílust, de a hazai táncosoktól még távol állott technikájuk, s így nem véletlen, hogy egyenetlen színvonalú produkciókkal találkozott Pest-Buda közönsége.

## 2.2. A romantika két „alpműve”, a La Sylphide és a Giselle

A 19. század nagy „életérzései”, a szentimentalizmusnak, a nemzeti érzések és a realitás megjelenítésének, valamint a hősie múlt megidézésének problematikája foglalkoztatja a század művészetét. Ebben a sokágú világlátásban különös szerepet játszik a technikailag ugrásszerű fejlődésről tanúskodó balettművészet. A nagy mesterek, mint Filippo Taglioni korai munkássága koreográfiai témaválasztásában igen közel áll a Goethe által teremtett szentimentalizmus elvágódó hangulatvilágához (például Az isten és a bajadér).

1832-ben alkotja meg azt a művet, a La Sylphide-et, amely mindmáig iskolapéldája a romantikus baletteknek. A közgondolkodás többek között érdeklődik a népélet iránt, már nem az antik világ isteneit és hőseit állítja a mű cselekményének középpontjába, hanem egy egyszerű paraszti közegeből bontja ki történetét, és a realitástól vezet el a misztikum, a tündérek, a megfoghatatlan szellemek, erdei lények, a végzetet képviselő varázslók világába. A beteljesülhetetlen, halált hozó, végzetes szerelem ábrázolásához nem pantomimikus jelenetek, hanem a néptáncoktól a korabeli balett technikával és az akadémikus hagyományokon alapuló csoporttáncokkal, egyenes vonalú

cselekményfűzéssel vezeti el a nézőt a misztikus lényekhez. Bár a szellemleány, a Sylphide már jelen van a reális közegben, a koreográfus úgy alkotja meg színpadi jelenlétét, hogy elhiteti a nézőkkel láthatatlanságát. Mivel éri el mindezt? Egy új technikával a légiességet, a megfoghatatlanságot spiccen, sok arabeszkkal, port de bras-val, grande jetével érzékelteti. Ehhez az 1832-re már nagyjából kialakult – Carlo Blasis által már megfogalmazott és a későbbiekben továbbfejlesztett – metódus és lexika segítséget adott Taglioninak, aki maga is tovább fejlesztette a balett táncszótárát. Leánya, Marie Taglioni adottságai is inspirációt adtak a tündérlány alakjának, táncának megfogalmazásához. Érdekessége továbbá e műnek, hogy az erdei képben még a „repülőbalett” hagyományai szerint a zsinórpadlásról mozgatott csigák, zsinórok reptetik az erdei lényeket, de a csoporttáncokban már spiccel a tánckar is. A kettősök még nincsenek emelésekkel tarkítva, s szinte felelnek szólóikkal egymásnak a szereplők. Az orosz klasszikában kialakult klasszikus pas de deux még nem szerepel a romantika eszköztárában. A mai balettszínpadokon látható koreográfia nem azonos Taglioni eredeti munkájával. Az ugyancsak nagyhírű kortárs táncművész, iskolateremtő koreográfus, August Bournonville verzióját láthatjuk.

A másik alpmű Magyarországon Gizella, avagy a villik címen került bemutatásra. A fehér romantika igazi alakja Giselle (1841), a szívbeteg erdészleány, aki szerelmi csalódásában elhalálozik, de a csábító férfit még a földön túl is szeretve megmenti a megcsalt lányok szellemeinek végítéletet hozó haragjától. Ízig-vérig szentimentális, romantikus történet. Mese, amelynek részelemei a valóságból fakadnak. Népi hiedelmek, amelyek színpadi káprázatok teremtésére kínálnak lehetőséget alkotónak, előadónak, nézőnek egyaránt. Théophile Gautier – Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges irodalmi alpmunkájához Adolphe Adam készítette el a romantika zenei ízlésvilágához igazodó, ám nem kommersz – és ebben bizony eltér a 19. századi balettzene komponistáktól –, érzelemgazdag zenéjét. Ahogy a szöveggönyv, úgy a balett zenei anyaga is többszerzős, mert az első felvonás népi világát is illusztráló ún. paraszt pas de deux bergamasca zenéjét Friedrich Burgmüller komponálta. Többszerzősnek kell tekintenünk a koreográfiát is, mert Jean Coralli mellett a bemutató főszerepét táncoló Carlotta Grisi jelenéseit a korabeli „pletykák szerint” Jules Perrot készítette. Ma már úgy véljük, ez mindegy, az összmunka tökéletesre sikeredett, Giselle tánca harmonikusan olvad a szellemleányek felfelé törekvő légies mozdulataiba. A tánc, a francia iskola tiszta

vonalvezetése, a tiszta pózok, az elevációt kívánó testbeszéd az, ami a ma táncosának is kihívás e műben.

### 2.3. A balett megjelenése a 19. századi magyarországi színházművészetben

A színház-, zene- és táncművészet a 18. század utolsó harmadáig jobbra csak az ország északnyugati, nyugati régiójában van jelen, s ott is csak a főúri kastélyszínházakban. Ekkor nem csak a felvidéki és a nyugat-magyarországi, hanem az erdélyi főnemesség is felépít kastélyszínházakat, s a világot járt főurak, valamint a „testőrírókként” aposztrofált – a társadalmi hierarchiában magasabb szintet képviselő – köznemesek (Bessenyei György, Batsányi János stb.) megismerkednek az európai színházi élet értékeivel, találkoznak a rokokó balett produktumaival. A pompa- és művészetkedvelő Esterházy család kismartoni színházában Noverre mellett megfordul Salvatore Vigano. Bemutatásra kerül a Páris ítélete című Noverre-balett is. A testőrírók Bécsben a birodalom nagyobb városaiban és az „eszterházi vigasságok”-on látott korabeli balettelőadások ismeretében vetik fel a művészi tánc hazai megjelentetésének szükségességét. A tánc csodálatát illusztrálja többek között Bessenyei költeménye: a Delphén tánca is. A kastélyszínházi produkciók csak egy zárt kört szórakoztatnak, nincsenek színházaink, s nincsen szélesebb értelemben vett publikum, de igazából nincs a kastélyszínházaknak állandó társulata se.

1821-ben alakul meg Kolozsvárott a Nemzeti Színház, amelynek operaelőadásaiban a kórus mozgatószerepei bizonyos táncosságot is igényeltek (A bűvös vadász, A sevillai borbély, Don Juan, Titus kegyelme), így egyenes út vezette az aktorokat a stilizált-szabályozott mozgásformák elsajátítása felé. A reformkor szellemisége, a pallérozott közönség gyarapodása teszi lehetővé, hogy immáron Pesten is megalakulhat egy önálló színházi társulat, a Magyar Játékszín Fáy András és Döbrentei Gábor vezetésével.

Az 1833-ban megalakult Magyar Játékszínben találkozunk a magyar táncos-koreográfussal, Szöllősy Szabó Lajossal, aki színészi munkája mellett a táncmester feladatát látta el. Képzettségéről nincs biztos forrásunk, de jellemző – a korra is –, hogy ebben az időben többnyire a verbunkos muzsika népszerűsége okán is a férfi előadóművészek közül nem egy – mint például a Petőfi-versben is megörökített – Megyeri Károly szóló verbunkjáról is híres volt.



Meg kell jegyeznünk, hogy a színész–táncosok a színpadi feladatok mellett és azokkal egy időben az első hazai „társastánc mesterek” is voltak. Szöllősy Szabó Lajos alkotta meg első báli táncunkat, a Körmagyart Rózsavölgyi Márk muzsikájára. Ez a tánc az évtizedekkel korábban megfogalmazott igényeknek kívánt megfelelni, azaz a korlátozott, szabályozott (koreografált) nemzeti társastáncot jelenti 1842-ben. Ennek megkomponálása a nemzeti társastánc iránti igény kielégítésére született, de a koreográfia – bár a quadrille sémáját követi – bonyolultnak bizonyul az úri közönség számára. A különböző táncosok, inkább oktatóknak, mint mestereknek nevezhető betanítók révén egyszerűsödött a tánc, s vált a még ma is fellelhető polgári magyar csárdássá, illetve a napjainkban is divatos szalagavató diákbálok nyitótáncában imitált nemzeti társastáncná.

1837 augusztusában megnyílt a Pesti Magyar Színház (a Játékszín utóda). Felvetődik az igény, hogy francia táncmestert szerződtessen a direktórium. Erre nem került sor, de a Német Színházról átszerződött Kolosánszky János lett a balettmester.

Kolosánszky 6 esztendő képzést tervezett gyermekek részére, s elképzelése szerint pár esztendő alapképzés után a növendékek részesei lettek volna az előadások kisebb táncos feladatainak abszolválásában is. A színészmozgások korrekcióját is felvállalta. Tervezete a képzett művész, színházi gyakorlattal rendelkező mester professzionális szemléletét tükrözi, s végre megvalósulni látszik a hazai színpadi táncművészet színvonalának emelése is. Ő nevelte jeles táncossá Sáry Fannit és Tóth Samut.

Perrot és Arthur Saint-Léon révén a francia balettművészet eredményei, technikája, a koreográfiai szemlélet értékei minőségi változást eredményeztek. Saint-Léon és felesége Fanny Cerrito technikája példaként hatott a hazai művészekre. A társulat elérkezett arra a határra, hogy a romantika egyik alapművének is tekinthető koreográfia, Perrot és Jean Coralli Giselle-je is színre kerülhetett 1847-ben, ugyan vendégművészekkel, Augusta Maywooddal és Pasquale Borrival a főszerepekben.

3. Campilli Frigyes a művész és vezető – szerepe a Nemzeti Színház valamint az Operaház korai balett-repertoárjának kialakításában.

### 3.1. Campilli Frigyes szerződtetése és első évei a Nemzeti Színházban (1847– 1852)

Az 1840-es évek elején a Nemzeti Színházban a táncprodukciók színvonala igen ingadozó volt, ami összefüggött azzal is, hogy a táncmesterek személye is gyakran változott. Az „eszményi” balett terén, megfelelően képzett hazai táncosok hiányában, külföldről meghívott művészek fellépései és az általuk bemutatott rövidebb-hosszabb alkotások, vagy táncegyvelegek képviselték a minőséget. Hosszabb balett bemutatására a Nemzetiben 1847-ig csak úgy nyílt lehetőség, ha külföldi vendégművészek léptek fel. Így érkeztek hozzánk 1840-ben Mannheimből a Beauval testvérek, 1844-ben a bécsi Fanny Elssler, 1846-ban Paulus Mari, illetve Fanny Cerrito és Arthur Saint Leon, 1847-ben pedig Leopoldina Brussi valamint az amerikai balerina, Augusta Maywood és partnere Pasquale Borri. Fellépéseik során a színház tánckarának tagjai és a növendékek statisztáltak mellettük, akiknek a képzettsége jóval elmaradt a vendégekétől és ez a színvonalkülönbség igen szembetűnő volt. Ezért 1846-ban Bécsből hívtak táncosnőket: Idali Laurát, Koch Antóniát és Koch Leopoldinát, Pirok Karolinát és Valitzky Annát.

Az elsőrangú produkciókkal Pestre érkező, körülrajongott balett-sztárok (Fanny Elssler, Fanny Cerrito, Leopoldina Brussi) turnéinak hatására a kritika és a nézők számára is kezdett egyértelművé válni, hogy megfelelő színvonalon előadva, a balett is képes művészi élményt nyújtani. A balett problémája ráadásul nem maradt a falakon belül. A nagy érdeklődést kiváltó vendégprodukciók Pesten általános sajtó-, és beszédtemává tették a színpadi táncot, ráirányították a figyelmet a műfaj hazai visszasságaira. A külföldi művészek eredeti Perrot vagy Saint-Léon koreográfiákat és romantikus karaktertáncokat hoztak, melyeket kiváló technikai tudással és művészi átéléssel adtak elő. Előadásai tükrében, 1846-ban, Fanny Cerrito és Saint-Léon vendégszereplése után már nagyon sok kritika érte a Nemzeti táncszemélyzetét, a színházban nem is tűztek műsorra táncművet hosszabb ideig. A helyzet javítására, 1847. áprilisában Campilli Frigyest, az olasz származású, addig Bécsben működő táncost nevezték ki a részleg élére.

Campilli Frigyes (Frederico, Federico Campilli 1820.10.07. Bécs –1889. 10.03. Bécs) táncos művészcsaládból származó, Milánóban tanult, akadémiát végzett olasz balett–táncos volt. Antonio Guerra volt a mestere, 1835 és 1847 között volt a bécsi Kärtnerthor Theater tagja, ottani működése után, húszas évei végén szerződött a Nemzetibe. Az új balettmester tanulmányai révén az olasz akadémikus iskolát képviselte. Képzettsége, ismeretségei és addigi tapasztalatai révén (az egyébként kiváló) bécsi színvonal elérését vagy legalábbis ahhoz való igazodást tarthatta legfontosabbnak, és a Nemzetiben is ezt várták el tőle. Működésének első időszakában a fiatal Campilli igen ambiciózusnak mutatkozott és viszonylag sokat koreografált. Ezt a sajtó a korábbi évek táncmestereinek változatosan alacsony színvonalú próbálkozásaihoz képest üdvözölte, és a fejlődés jelének tekintette. Első hazai munkái elsősorban a romantikus balettszínpadokon már sikeres, jól bevált témákat variáltak. Tekintettel azonban a Nemzeti tánckarának alacsony létszámára és egyenetlen tudására, a műveket jellemzően adaptált verziókban kellett színpadra állítania – az eredetnél technikailag gyengébb kivitelben és/vagy rövidebb formában. A darabokban, mint férfiszólista, ő maga is hosszú évtizedekig táncolt, bár a kritikák működésének teljes idejében inkább balettmesterként és koreográfusként, mint táncosként ismerték el képességeit.

Campilli, első önálló munkájaként 1847. július 10-én mutatta be a Paquita című két felvonásos balettet. A reakció összességében pozitív volt: „...a legjobb és legsikerültebb előadások egyike...” – értékelt a Pesti Divatlap július 15-én. A darab csoportos füzértáncot, galoppot és spanyol néptáncot is tartalmazott, magyart viszont nem, amit a kritikák hiányoltak is. 1848-ra az együttes létszáma 23 főre emelkedett, mely túl nagy kiadást jelentett a színháznak. Így, tekintettel a tánckar aktuális színvonalára és az anyagi megfontolásokra, 1848. április 1-i hatállyal csökkentették a részleg létszámát.

A forradalom és szabadságharc idején nem volt se balettbemutató, se vendéjjáték, a magyar nemzeti táncok népszerűsége ellenben óriási volt. A Nemzetiben magyar táncokból összeállított, illetve hadieseményeket feldolgozó táncjátékokat mutattak be. A szabadságharc bukása után viszont politikai és személyi okokból ezeket a hivatalos műsorpolitika már mellőzte. Ekkor a Nemzeti Színházban bécsi mintára a balettet kezdték jobban preferálni: 1849. december 27-én már be is

mutatták Campilli új, „regényes balettjét”, A jóst. A darab zenéjét Doppler Ferenc és Ellenbogen Adolf állították össze. Campilli koreográfiáját eszményi komoly hármás, komoly magyar nyolcas tánc, tükör, kártya és spanyol tánc, „eszményi” komoly kettős tánc, tót kettős, csárdás és „torztánc” füzére alkotta. A kedvező fogadtatást a darabba illesztett magyar táncok mellett az igényes „eszményi” részletek is elősegítették.

A szabadságharc leverése után, csak 1851 júniusában érkezett ismét egy Európa-szerte ismert balettsztár, a dán Lucille Grahn. A táncosnő képeit városszerte árulták és a lapok tudósításokat írtak arról, hogy a virágkertészek „készülnek az ostromra”. A Nemzeti Színház közleményben tudatta, hogy megemeli a helyárakat, de az érdeklődést jelzi, hogy a vendéjjáték még így is telt házakkal zajlott, a színház rendre „minden zugában tömve volt”. Campilli számára a dán balettcsillag vendéjjátéka több szempontból is igen tanulságos lehetett. Grahn elhozott több, akkoriban a nagy balettszínpadokon játszott, ismert romantikus művet: A festő álmoképe című Pugni-balettet, illetve a Gizella (Giselle) című romantikus balettet is – utóbbit maga rendezte és tanította be a Nemzeti táncosainak. A produkciók hatalmas sikert arattak, nem kevésbé a szintén Grahn koreográfiájában bemutatott Peri, vagy: egy keleti álm című egyfelvonásos, és egy eredeti Perrot mű, a Katarina a bandita leánya. A kritikák az elragadtatás hangján számoltak be az előadásokról. A vendégművész nő sokat foglalkozott a táncosokkal, azért is, hogy az általa betanított darabok jobb színvonalon kerülhessenek bemutatásra. Az, hogy szakszerű foglalkozás hatására a kar fejlődése már ilyen rövid idő alatt is látványos volt, felveti, hogy Campilli egyébként ekkoriban nem fordíthatott különösebben nagy energiákat a társulat fejlesztésére.

A kivételesen nagy közönség- és sajtósikert arató fellépés-sorozat végeztével Campilli ismét önállóan látott munkához. Július 18-án ő is színre vitte a Gizellát. Úgy tűnik, jó hatással voltak rá a Lucille Grahn vendégszereplése idején tapasztaltak, mert az 1851. szeptember 20-án bemutatott nagyszabású, öt felvonásos balettje, a Szerelmes ördög kifejezetten sikeres művének számít, 61 előadást ért meg. A Campilli által készített koreográfia spanyol ballabile-t, bolerot, német táncot, komoly magántáncot, „bútáncot”, odalisk-táncot és „csábtáncot” tartalmazott. A különféle szereplők sokasága (parasztok, vitézek, hölgyek, bajadérok, odaliskok, ördögök, rabszolgák és örök)

arra utal, hogy a darab valóban látványos, a teljes társulatot foglalkoztató mű lehetett. Ezután Campilli a német színházhoz szerződött, így két szezonra a Kobler család vette át a Nemzeti balettéletének irányítását.

Az amszterdami Schouwnburg Színház volt első táncosaiként érkező Kobler Lujza és Nina, valamint az ifjabb és idősebb Kobler Ferenc itt tartózkodásuk idején sikerrel vették át a táncelőadások betanítását és a tánckar oktatását. Bemutatták a Két tündér című balettet, a lengyel és magyar táncokat tartalmazó Krakói mennyegzőt és az Elvéa a vizitündér című három felvonásos romantikus „regényes balettet”. Az idősebb Kobler a színházban tánciskolát indított, operákba is készített táncbetéteket, a kritika dicsérte „festői, gyönyörű és szabatos” koreográfiáit. A család tagjai tánctechnika és színészi kifejezés szempontjából is rendszeresen elismerést kaptak. A Nemzeti és közönsége nem érezte meg Campilli hiányát, sőt, úgy tűnik, hogy a színház táncélete kifejezetten megélénkült és a színvonal is magasabb lett a korábbinál.

Koblerék távozásával, az igazgatóság ismét vendégművészek meghívásától remélte a táncműsor frissítését. Így 1853 őszén és 1855 tavaszán Pepita de Oliva, a madridi Királyi Színház első táncosnője szerepelt Pesten, esténként 300 forintos sztárgázsival. A tüzes spanyol karaktertáncaival, erotikus kisugárzásával Európa-szerte hatalmas sikereket arató és tömeghisztériát kiváltó Pepita nálunk is élénk sajtóvitát és rajongói megnyilvánulásokat váltott ki. Őt követően, 1853 őszén az ifjabb Marie Taglioni is fellépett a Nemzeti Színházban, aki ugyan sikerrel szerepelt, de természetesen nem kerülhette el a nevesebb rokonával történő összehasonlításokat. E vendégszereplések kapcsán a színház igazgatóságát rendszeresen bírálta a sajtó például a vendégtáncosok elképesztően magas fellépti díjai, illetve a „szellemi célokat figyelmen kívül hagyó” balettek miatt is. Szerencsére, az élénk érdeklődés miatt ezek a turnék igen biztos és nagy bevételt hoztak a színháznak.

### 3.2. Campilli munkássága Aranyváry Emília működése idején 1855– 1859

A Nemzeti Színházban vendégeskedő balettsztárok mellett ebben az időszakban egy olyan magyar balerina volt, aki bármelyikükkel felvehetette a versenyt és nemzetközi színpadokon is megállta a helyét. De Aranyváry Emília nem Campilli neveltje volt, hanem a pesti Német Színházban Crombe, majd 1850 körül a párizsi Théâtre Lyrique első

táncosnőjeként Saint-Léon tanítványa volt. Párizsi, londoni és bécsi tartózkodása idején 1854–55-ben többször is hazalátogatott, vendégfellépéseinek a közönség rendre zsúfolásig megtöltötte a Nemzeti Színházat és lelkesen ünnepelte. 1856. márciusában szerződött le a Nemzetihez és 1859-ig táncolt itt – működésének idejét a magyar balettművészet első aranykorának tekintjük.

1855 szeptemberétől Campilli is visszatért a Nemzeti Színházhoz és szerencsés helyzetbe került, hiszen a következő években alkotott vagy betanított darabjai mind Aranyváry főszereplésével kerülhettek színpadra. Campillinek, mint táncosnak, az egyik legsikeresebb szerepe Albert gróf volt az általa adaptált Gizella (Giselle) című balettben Aranyváry oldalán. Tekintettel a balerina kiváló technikájára, érzelmekben gazdag, hiteles színészi játékára, Campillinek lehetősége nyílt nehezebb technikájú és bonyolultabb cselekményű művek színpadra vitelére is. Ezek közül az elsőt, az Esmeralda című balettet 1856. május 30-án mutatták be Pugni zenéjével, Campilli betanításában. Az öt felvonásos romantikus balett cselekménye Victor Hugo Párizsi Notre Dame című regényén alapult. A darab cigánytáncot, galoppot, magántáncot, koszorú táncot, nagy kettőst és farsangi bolond táncot tartalmazott. A „szorongásig megtelt ház” elsősorban Aranyváryt ünnepelte, de dicsérték Campillit is, mert „a corps de balletet nagyon ügyesen betanítja”.

Élve azzal, hogy Aranyváry Emília személyében magasan képzett primabalerina és már nagyobb létszámú kar állt rendelkezésére, Campilli a színházvezetés és a közönség igényeihez is igazodva, elkezdte a dekoratív célú balettbetétek alkotását. Ezek, változatos sorrendű táncokat tartalmazva, bármilyen dalműbe beilleszthetők voltak. Az első ilyen nagy opera-divertissement 1856. október 7-én került színpadra, Négy évszak címmel, a Guzmán Johanna operához kapcsolódva. (Verdi Szicíliai vecsernyéjét játszották ezen a címen). A leírások szerint, a balett négy képben, allegorikusan mutatta be az egy-egy szólista által megszemélyesített évszakok változását, majd nagy fináléval ért véget. A tisztán „nő-balettben” fellépett a felnőtt-tánckar 24, és a gyermek-tánckar 12 tagja is. A Tavaszt az újonnan felbukkant, Kassáról érkező, és Campillinál továbbtanuló fiatal tehetség, Rotter Mari táncolta. Campilli kedvező kritikákat kapott, mivel „kitűnő rendezői és balettanítói képességet tanusított”. A sajtó leginkább a külsőségekre figyelt: dicsérték a pompás kiállítást, a szép virágkoszorúkat és a színpadi szökőkutat.

A beszámolók jól tükrözik azt az átalakulást, mely a balettművészetben (nem csak nálunk, hanem a nyugat-európai színpadokon is) ezekben az években lejátszott. A romantikus történeteket feldolgozó nagybalettek helyett uralkodóvá vált a költséget nem kímélően dekoratív, minél nagyobb (női) létszámú, tisztán táncos divertissement. A férfitáncosok – néhány kivételtől eltekintve – kezdtek eltűnni a színpadról.

1857. július 28-án Campilli Perrot nyomán színpadra állította a Katalin a rablóvezérnő című balettet. Koreográfiája, rendezése és a táncosok is dicséretet kaptak. Szintén Campilli rendezésében, 1858. március 22-én került bemutatásra a Robert és Bertram című vígbalett. A különféle mulatságos kalandokba keveredő két zsebtolvajról szóló balettről a kritika viszont lesújtó véleménnyel volt, alacsony színvonala, „cirkuszba való” témája, silány zenéje és ócska kiállításai miatt.

A Nemzeti Színházban 1856-tól 1859-ig táncoló Aranyvári Emíliának köszönhetően ekkoriban csak 1858 augusztusában hívtak meg külföldi művészeket. A Szentpétervárról érkező Bogdanov testvérpár Perrot koreográfiájában adta elő a Giselle-t. A címszerepet Nagyeczda Bogdanova táncolta, magyar szereplő villikirálynőként, Rotter Mari volt. A vendégművészek az előadás színvonalának érdekében korrepetálni kényszerültek a táncosokra. Munkájuknak köszönhetően a közönség elé így egy igen igényesen kiállított darab került. Bogdanovék nagy sikerrel mutatták be A szilfid-et is. Az orosz táncos testvérpár produkciói igen megemelték a mércét. Így, amikor Campilli ismét önálló alkotói lehetőséghez jutott, a sajtó már e szerint értékelt és kritikusan viszonyult új koreográfiájához. A furfangos szobaleány című víg balettet 1858. december 9-én adták először „Aranyvári Emilia javára”. A darab 12 táncot tartalmazott (pl. keringő, magyar négyes, „lengyel”, „spanyol”, polka, „stíriai”). A látottak alapján a kritika sajnos ezt sem tudta „cirkuszi újdonságnál” többre értékelni. A primabalerina táncán kívül sem a többiek előadásában, sem a kiállításban nem tudtak felfedezni semmi dicséretre méltót.

Az új darabok mellett nem kaptak jobb reflexiókat az éppen futó korábbi művek sem: „eszmeszegénység”, „összehalmozott tarkabarkaságok”, „szegény kiállítás” miatt reklamált rendszeresen a sajtó. A hazai táncszemélyeztetel színre vitt balettelőadások minősége egyre romlott, az egyetlen jó táncosnő ezt nem tudta ellensúlyozni. A ritka és

színvonalaltalan bemutatók és a változatosságot nem nyújtó balettbetétek nem nyújtottak kibontakozási lehetőséget Aranyváry Emíliának, aki nem sokkal ezután felmondott a Nemzeti Színházban.

### 3.3. Campilli Frigyes munkássága a Nemzeti Színházban 1860–1884 között

Bár Campilli 1861 júliusában felújította a Szerelmes ördög című darabot, és Rotter Mari (akit a kritikák Irmaként is említenek) megkapta a prímabalerinai státuszt, Aranyváry Emíliát valójában még sokáig nem tudták pótolni. Távozása után, az első említésre méltó balettbemutató egy olasz táncosnő, Claudina Couqui vendéggjátéka idején volt, 1863 áprilisában. Az ő főszereplésével vitte színre ugyanis Campilli a Farsangi kalandok című új balettet a Nemzeti Színházban. A bemutatóra 1863. április 19-én került sor. Zenéje Streibinger, a koreográfia Pasquale Borri munkája volt. A darabban előfordult „minta” tánc, varróleányok tánca, csárdás, spanyol tánc, szalagtánc, komoly kettős, „Débardeur” tánc, kettős és farsangi tánc. A főbb szerepeket Claudina Couqui (Adeline), Rotter Mari (Adeline barátnője), valamint Campilli (Henrik, fiatal festő) táncolták. A három felvonásos balett párizsi zsánerű librettoja bohém festőművészek és kedveseik, valamint egy tehetős nagybácsi, egy lord és egy amerikai úrhölgy félreértésekben és táncos mulatságokban gazdag, boldog végkifejlettel záruló történetét mesélte el. A kritikák kedvezőek voltak, dicsérték a koreográfiát, a rendezés elevevenségét és a látványos kiállítást. Nagy tetszést arattak Couqui gyönyörű jelmezei, és a „virágszórások” sem hiányoztak.

A balett helyzetét gyengítette, hogy Rotter Mari, miután évekig felváltva táncolt Pesten és Bécsben, elszerződött a Nemzetitől és 1865–1869 között a bécsi udvari operában volt első táncosnő. Az aktuális lehetőségekhez és igényekhez igazodva, Campilli mintegy 20 évig csak tánc-egyvelegeket és operai balettbetéteket állított színpadra. Ezekbe különféle karakter-, és társastáncokat (lengyel, spanyol és stájer, komikai hármások, négyes magyar, keringő, galopp) rendezett változó sorrendben, dekoratív céllal.

A balett ekkoriban nem csak nálunk, hanem az európai színpadokon is egyet jelentett a divertissement-al. Művészi mondanivalót nem közvetített, ráadásul külsőségeiben az 1860-as évektől már az operett pompás látványvilágával és szórakoztató énekes-táncos produkcióival is fel kellett vennie a versenyt. A műfaj fennmaradásának egyetlen záloga a technikához való szigorú ragaszkodás és annak egyre



tökéletesebbre csiszolása maradt. A táncost emellett csak egy szórakoztató műfaj képviselőjének tekintették, így „valódi” művész nem táncolt. Emiatt, valamint a hosszú évekig domináns „nő-balet” divatjának hatására a férfiak eltűntek a balettszínpadról, említésre méltó klasszikus férfitáncos Campillin kívül a Nemzetiben sem volt. A divertissement térhódítását jelzi, hogy a Nemzeti Színházban az 1860 és 1884 közötti 24 év mérlege összesen nyolc nagybalett-bemutató és néhány felújítás volt.

A következő nagyobb balett-eseményre öt évet kellett várni: 1868. március 14-én vitték színre Campilli „librettójával” és koreográfiájával a Peregrina-t. Ez valójában szintén egy divertissement volt, mely a Don Carlos harmadik felvonásába készült. A ragyogó kiállítás és Campilli fantáziadús rendezése nem tudta elterelni a figyelmet a balett látvány-műfajjá alakulásáról és a belső tartalom eltűnéséről, a kritika hiányolta a „magas művészetet” és a belső tartalmat.

1869-ben Rotter Mari visszaszerződött a Nemzetibe és 1879-es visszavonulásáig vezető táncosnőként itt is maradt. A kritikák elsősorban feltűnő szépségét, szép mosolyát, formás alakját és biztos technikáját emelték ki, mint művésztől, sajnos alig tudunk meg róla valamit. A romantikus balett időszakával ellentétben, a korigény ekkoriban erre nem terjedt ki, és mivel a műfaj maga is tisztán dekoratív jellegű volt, a balett-betétekben ilyen oldaláról nem is nyílt alkalma megmutatkozni egy táncosnőnek.

A kiegyezés utáni években az ipar, a városok és a lakosság létszámának növekedése megváltozó közönségigényekkel és új színházak épülésével is járt. Pesten a Nemzeti Színház nem tudott már a látványos előadásokhoz nagyobb teret, jobb szcenikát és nagyobb létszámot igénylő balettnek elég nagy helyet biztosítani. A kritikák ebben az időben rendre fel is említették, hogy a táncelőadásokhoz kicsi a Nemzeti színpada. Ybl Miklós nyertes tervpályázata alapján, 1875-ben elkezdődött az Operaház építése. Ezzel párhuzamosan a balettben is felélénkültek az események. Mivel várható volt, hogy a műfaj az Operában nagyobb szerephez és lehetőséghez jut, megkezdték a balettkar létszámának emelését és ezt az Operaház megnyitásához közeledve is folytatták. Az 1870-es évek második felében ismét tartottak balett-premiereket, a bemutatott művek többsége nagybalett volt, melyeket valószínűleg már eleve az Opera színpadára szántak.

Campilli nagy feladat előtt állt, mert az egyre növekvő létszámú személyzetnek ezeket a nagyszabású darabokat kellett – viszonylag rövid idő alatt – megfelelő színvonalon megkoreografálnia és betanítania. Utólag visszatekintve – a korabeli sajtóvisszhangok tükrében – ennek a feladatnak maradéktalanul eleget is tett, bizonyítva, hogy tehetsége nem merült ki csupán balettbetétek gyártásában.

Az első Delibes–nagybalett, a Coppelia 1877. február 24-én került bemutatásra a Nemzeti Színházban, „a lehető legfényesebb kiállítással”, zsúfolt nézőtér előtt osztatlan sikert aratva. A Coppelia leginkább kellemes, dallamgazdag zenéjével és „mesteri, szingazdag” hangszerelésével hódított, de Campilli koreográfiája és rendezése, valamint a szólisták és a balettkar munkája is elismerésre méltónak bizonyultak. A táncosok közül leginkább Rotter Marit (Swanilda) dicsérték, mellette Ferencként (a kor jellegzetes traveszti balett–szereposzásának megfelelően) egy fiatal, tehetséges balerinát, Zsuzsanits Emíliát. Campilli Coppéliust táncolta.

A Coppélia kedvező fogadtatása után, a társulat a következő évad elején máris a Sylvia bemutatójára készült. A premier 1878. november 9-én zajlott le. Az új díszletekkel és jelmezekkel kiállított, három felvonásos darab hasonló sikert aratott, mint az előző Delibes–balett, elsősorban kifejező, hangulatos és könnyed zenéjének köszönhetően. A főszerepeket Rotter Mari (Sylvia), Weiner Júlia (Ámor), Zsuzsanits Emília (Diana), Weisz Róza (Amintas) és Campilli (Orion) táncolták. A koreográfiát Campilli készítette, a reflexiók szerint igen változatosan, a növekvő létszámot leleményesen kihasználva. A kritikák a szólisták mellett most már a tánckart is egyértelműen dicsérték. A kiállítás, ragyogó, „szemkápráztató” volt. Nagy sikerei után, nem sokal később, 1879 márciusában Rotter Mari éppen e balett címszerepével búcsúzott a színpadtól.

Az Operaház külső munkálatainak nagy része 1880. április elejére elkészült és megindult a belső terek kiképzése. A balettből is folytatódott a fejlesztés: férfi szólótáncosnak szerződtették Milánóból Pini Henriket, Rotter Mari pótlására pedig Velencéből prímabalerinának Coppini Zsófiát, aki 1887-ig egyedül töltötte be ezt a posztot.

Egy évvel később, 1881. október 4-én került sor a harmadik Delibes–mű, a Naila a forrás tündére című, három felvonásos, négy képből álló

nagybalett bemutatójára. A darab az önmagát egy szerelmespár boldogságáért feláldozó forrás-tündér egzotikus, mesés-keleti környezetben játszódó történetét dolgozta fel. A zene (Delibes és Minkus közös munkája) nem váltott ki nagy elismerést, a szöveggönyv pedig (Nuitter és Saint-Léon műve) a szokott keretek között mozgott. A premieren Nailát, a tündért, az új prímabalerina, Coppini Zsófia táncolta, a nagyobb szerepekben Zsuzsanits Emília, Pini Henrik, Müller Katica lépett fel. A darab erőssége egyértelműen a kiállítás, valamint Campilli koreográfiája és rendezése volt. A darabban volt „hamac” és guzla tánc madár és virág táncok, keringő, polka, valamint különféle „magán” táncok, „csoportozatok” és „apothéosis”. A változatos koreográfia, a szólisták, sőt a tánckar is jó kritikákat kapott. Ha a darab zeneileg nem is ért fel a Coppéliával vagy a Sylviával, emlékezetessé tette különleges kiállítása, főként a virág-, lepke- és madárkosztümök, melyeket a szolidabb bírálók „ingerlőnek”, a szókimondóbbak „botrányt súrolóan ledérnek” minősítették. A kínos feltűnést az okozta, hogy a táncosnők – akkoriban nagyon szokatlan módon – nem viseltek balett szoknyát, hanem csupán test-trikót és arra erősített szitakötő – illetve madárszárnyakat.

1882. november 9-én egy 30 éves darab, a Satanella című „eszményi ballet” került újra-bemutatásra. A négy képből álló mű koreográfiáját eredetileg Paul Taglioni készítette, zenéjét Cesare Pugni és Hertel írták. A főszerepeket Coppini Zsófia (Satanella), Pini Henrik (Carlo), Campilli (Stefano) és Weisz Róza (Sátán) táncolták. A balett egy „rendetlen életű, víg czimborákkal és grizettekkel mulatozó” diák, Carlo kalandjáról szól, aki a Sátán és Satanella ármánykodásai következtében elveszti szép menyasszonyát, aki elhagyja őt és egy Stefano nevű tiszt jegyese lesz. A Delibes-bemutatók után már nagyon szembeszökő volt e darab elavultsága. Cselekményén a sajtó egy része viccelődött, de a „gyarló”, „cirkuszi” zenét senki sem kímélte. A darab koreografikus részéről, Campilli rendezéséről és a táncosok teljesítményéről azonban nem voltak rossz véleménnyel. A szereplők közül első helyen említették Coppini Zsófiát, Pini Henrik pedig, aki Carlót táncolta, „megeresztett néhány merész ugrást és körforgást”. Utóbbira a sajtó is reagált, a kritikákból kitűnik, hogy az elnőiesedett divertissement-ok hatására ekkoriban a férfi-táncot már nemhogy nem igényelték, de egyenesen visszatetszőnek tartották. Ezekben az években a balettek központi eleme és legfőbb erénye a minél pompásabb és váratlan hatásokkal szolgáló kiállítás lett. A Satanella is leginkább a tarka jelmezekkel és különféle színpadi effektekkel

hatott. Önmagától megterülő asztal, borosüvegből felcsapó tűz, párbaj szikrákat vető kardokkal, élőszobor és színpadi vízesés ejthették ámulatba a nézőket.

### 3.4. Campilli Frigyes operaházi működése (1884–1886)

Az Operában a balett mint látvány-műfaj élt tovább, szórakoztató szerepe kiteljesedett, de összességében a díszesebb, látványosabb keretek között és megnövelt létszámmal valójában ott folytatta, ahol a Nemzetiben abbahagyta. A tánc már a megnyitó estéjén, 1884. szeptember 27-én szerepet kapott: a Bánk bán első felvonásában a kar „festői magyar jelmezekben“, Coppini kisasszony pedig „nagy bravourral“ táncolt. A táncrészleget továbbra is Campilli Frigyes vezette, az 1884–85-ös évadban az ő korábbi művei alkották a balettműsor alapját, ezeket vették át gyors egymásutánban a Nemzeti Színházból (Renaissance, Rococo, Satanella, Naila, Coppélia, Sylvia). Sok operát is balettbetéttel játszottak, ami jelentősen megnövelte Campilli és a táncrészleg feladatait és megosztotta energiáit. A baletteket rendszerint valamely (akár több felvonásos) operával együtt tűzték műsorra.

A nyitás évében, 1884-ben az együttes élén az „első magántáncosnő“ Coppini Zsófia, a férfi magántáncos Pini Henrik volt. A férfi főszerepeket ő táncolta, míg a többi a táncosnőkre hárult. „Első-másod magántáncosnő“ volt Müller Katalin. A kar létszáma már 60 fős volt. Pini Henrik jelenléte nem szüntette meg azt a gyakorlatot, hogy a férfi szerepeket is nők táncolták. Ebben az időben Nyugat- Európában is hasonló volt a helyzet, és az előadásokat (különösen a szerelmi részeket) hiteltelenné tette ez a felállás. A komolyabb mondanivaló hiánya mellett ez is hozzájárulhatott, hogy a balettet – szemben az operával – művészileg nem vették komolyan.

A Nemzeti Színházból áthozott darabok bemutatása mellett 1886 végéig összesen egy valódi operaházi balett-premier volt: a Bécsi keringő, 1885. május 16-án. A Bécsben hosszabb ideje futó darab nálunk is „zajos” sajtó- és közönségsikert aratott. Ennek a műnek sem volt összefüggő cselekménye, három különálló képből állt, melyek közül az első egy XVIII. század végi népi mulatságot, a második az 1830-as évekbeli bécsi Apolló termet egy mennyegzővel és a harmadik a korabeli bécsi Prátert mutatta, tarka-barka látványosságokkal. Zenéje tulajdonképpen egy bécsi keringő-egyveleg volt. A koreográfiát Joseph Hassreiter nyomán Campilli tanította be, a szólisták Zsuzsanits

Emília, Maruzzi Fanni, Kürthy Hermin és maga Campilli voltak. Végül, a korábbi évek sikerdarabjai közül 1885. december 12-én az utolsó, a Sylvania is bemutatásra került az Operaházban. A főbb szerepeket Coppini Zsófia (Sylvia), Zsuzsanits Emília (Diana), Maruzzi Fanni (Ámor), az örökifjú Campilli (Orion) valamint Müller Katica és Ferenczi Paula (szerecsen rabnők) táncolták. Minthogy a szereposztás a korábbihoz képest itt sem változott, a sajtó érdeklődése és reflexiója most is elsősorban az új, "fényes" díszletekre és a kosztümökre irányult.

Campilli utolsó operaházi munkája az 1886 december 18-án bemutatott divertissement, A májusi ünnepély volt. Ezt azonban a sajtó már gyakorlatilag figyelemre se méltatta, mert ekkor már minden híradás a teljes erőbedobással, hatalmas költséggel készülő, új alkotókkal és új felfogással kiállított darabról, az 1887 januárjában színre kerülő Excelsior-ról szólt.

#### 4. Aranyváry Emília az első magyar primabalerina és koreográfusnő

Romantikus szépségideál, kiváló technikájú és előadókészségű, hazai és nemzetközi színpadokon is körülrajongott táncosnő: az 1850-es évek második felének magyar primabalerinája, Aranyváry Emília az 1830-as évek végén (valószínűleg 1838-ban vagy 39-ben) született. Jómódú pesti család gyermekeként először a Német Színház francia táncmesterétől tanult. Még egészen fiatalon, 1848 májusában lépett fel először a Nemzeti Színházban. A hazai közönség és a sajtó is hamar felfigyelt páratlan tehetségére, külföldi tanulóéveit és első sikereit is figyelemmel kísérték. Szülei Párizsban taníttatták, Arthur Saint-Léon, a korszak egyik legismertebb férfitáncosa és legnevesebb balettmester-koreográfusa képezte, az ő növendéke volt, és az 1850-es évek elején már a párizsi Théâtre Lyrique-ben első táncosnő. Londonban, Bécsben is képezte magát és fellépett.

Az 1840–50-es években Pesten a Nemzeti Színházban jellemzően külföldi sztárbalerinák (Fanny Elssler, Fanny Cerrito, Lucille Grahn) produkciói jelentették az igényes balettműsort. Neves hazai szólistáink és a bécsi, párizsi, londoni, milánói színházakéhoz hasonlóan magasan képzett balettkar nálunk nem voltak. Nem kis örömet jelentett tehát a balett hazai rajongóinak, amikor Aranyváry Emília külföldi képzések és vendégszereplések után, 1854-ben visszatért Pestre a Nemzeti Színházhoz. Kezdetben időnként vendégként, majd 1856

márciusától 1859 áprilisáig szerződött tagként rendszeresen táncolt nemzeti színpadunkon. Ez az időszak tekinthető a hazai klasszikus balettművészet születésének és egyben első fénykorának. A Nemzeti ebben az időben nem is szorult sztárbalerinák meghívására, az együtttest igazgató Campilli Frigyes balettjei, illetve számos operabetétje Aranyváry főszereplésével kerültek bemutatásra.

A fiatal balerina „kellemes szende arcza, dúsgazdagságu hajzata, piczi lábai s termete által” egészen elvarázsolta a közönséget, de nem csak bájos külsejével, és „félreismerhetetlen talentumával” hanem „szép szerény magaviseletével” is megnyerte a szíveket. Bizonyos, hogy a korban ritka kiváló, biztos és kidolgozott technikával bírt. A kritikák rendre kiemelték „tánczbravourjait”, „szabatos lejtéseit”, ügyes „lábujjhegyezését”, könnyed „lebegését”, „szilaj fordulatait”, „kifejező hajlékonyságát”, „villámsebes átváltozásait”, „hullámos hajlongásait”, „merész pirouette-jeit”, bámulatraméltó erejű” szökéseit, „eleven és könnyűd” lábait. Színészi kifejezés terén is felvette a versenyt a legnagyobb külföldi sztárokkal: alakításaiban „költői kifejezéseit”, „élvezetes mimikáját”, „beszédes elevenességű” arcjátékát dicsérték. Fellépésein a Nemzeti Színház rendszerint „telve”, sőt „tömve” volt, és miatta még a hosszabb ideje repertoáron lévő balettműveket is szívesen újra és újra megnézte a közönség. Számaikat rendre hosszas és „zajos tapsok” között ismételtették.

Nagy sikereket aratott az Annita az elrabolt ara, az Esmeralda, a Katalin a rablóvezérnő, valamint A furfangos szobaleány főszerepeiben. A balett „koszorújaként”, remekelt számos opera-betét szólistájaként is. Leghíresebb alakítása a Giselle címszerepe volt, ezt évekig táncolta Campillivel.

Táncosnői karrierje mellett alkotóként is bemutatkozott, ő volt első női koreográfusunk: 1854 júniusában mutatták be a Toborzók című, két felvonásos, népi életképeket és különféle karaktertáncokat tartalmazó művét.

A sikerek ellenére azonban már 1857-ben meg-megmutatkozott, hogy a Nemzeti Színház kiállításban méltatlanul igénytelenné váló balettjei és a különféle operabetétek nem nyújtanak számára valódi távlatokat. A sajtó is sürgette a táncrepertoár frissítését. Közben a Kassáról indult, majd a Nemzetiben Campilli keze alatt lassan szólistává érő új tehetség, Rotter Mari is egyre több szerepet kapott. Az operabetétek táncszámainak előadásához így nem volt szükség már Aranyváryra – ilyen

magasan képzett (és jól megfizetendő) primabalerinára – gázsiegyeztetési problémákról is szóltak a sajtóhírek. Távozásáról többször fel-felröppentek, tévesnek bizonyuló híresztelések, 1859 januárjában azonban már biztossá vált, hogy március végével Aranyváry elhagyja a Nemzetit. A szerződésbontás részletes háttere nem ismert, valószínű, hogy több tényező együttes hatása vezetett odáig, hogy az akkor húsz év körüli primabalerina felmondjon a színházban. Státuszát és szerepeit utóda, Rotter Mari vette át.

A Nemzeti Színháztól távozva, Aranyváry Emília kezdetben vidéki nagyvárosok (Szeged, Arad) színpadain táncolt. A kolozsvári Nemzeti Színházban a Milánói Scala első táncosa, Luigi Montella partnereként lépett fel nagy sikerrel, baletteket és opera-betéteket adtak elő. A Havi Mihály-vezette kolozsvári színtársulattal 1860-ban Bukarestben is vendégszerepelt. Ez a nagyszabású turné azonban anyagi okok miatt kudarcba fulladt, a társulat feloszlott és Aranyváry valószínűleg ezután már nem is tért vissza Pestre.

Hazai és olasz lapok tudósításai szerint a következőkben Itália számos nagyvárosában (Milánó, Bologna, Róma, Modena, Ferrara, Párma) turnézott főszerepeket táncolva, vagy szerződött le egyes szezonokra színházakhoz – Anconában egy litográfián meg is örökítették. Közben fellépett Londonban is. Útját 1871 elejéig, Firenzéig tudjuk követni, itt azonban hirtelen nyoma veszik, megszűnnek a róla szóló híradások és egyelőre nem lelhető fel róla további információ.

Aranyváry közismertsége, valamint a hazai és olasz színpadokon is mutatott élénk és közkedvelt művészi aktivitása tükrében ez a személye körül hirtelen beálló csend zavarba ejtő és megmagyarázhatatlan. A saját idejében, magyar viszonylatban, példátlanul sikeres hazai és nemzetközi karriert befutó, a közönség által szeretett és tisztelt primabalerinánk további sorsát harmincas évei elején romantikusan titokzatos homály fedi el.

## 5. Összegzés

Campilli Frigyes 1887 tavaszán, a több évtizedes munkássága elismerésül kapott aranykereszt átvételével, hivatalosan is visszavonult posztjáról, utolsó éveit Bécsben töltötte, ott is halt meg 1889-ben. Pályája a romantika fénykorában indult, hosszú működése

alatt tanúja lehetett a balett több jelentős változásának, nálunk pedig a műfaj hosszan tartó, lassú, de biztos meghonosodásának.

Mivel kisebb megszakításokkal 40 éven keresztül volt a posztján, feltehetően megfelelt a vezetőség és a közönség vele szemben támasztott igényeinek. Mint balettmester és koreográfus többször kapott saját magáról kedvező visszajelzéseket, így nem volt oka kételkedni abban, hogy jó úton jár. Ha volt is benne nagyobb ambíció, úgy tűnik alárendelte az adott pillanat (kultúr)politikai vagy anyagi lehetőségeinek, különösen azokban az években, amikor divertissement-ok betanításán kívül más nem történt a Nemzeti balettéletében.

Balettmesteri működése alatt Campilli egyetlen férfitáncost sem képzett ki. Neves táncosnőink közül Aranyváry Emília sem nála képezte magát és Rotter Mari is Kassán volt növendék, csak később került a keze alá. Az évek során azután több ambícióval és sikerrel tanított. Tény, hogy Campilli balettmesterként nem volt könnyű helyzetben, mert érkezése után hosszú évekig nem állt rendelkezésére megfelelően képzett és kellő számú táncos. A balettkar létszámának növelését követően azonban – az előadásokról szóló visszajelzések alapján – Campilli a szólistákat és a kart is jól szinten tarthatta. Az 1870-es években szerződötetett tagokkal és az Opera megnyitása körül belépőkkel is feltehetően jó határfokkal dolgozott, mivel a korábbi elmarasztalás helyett, a kritika ekkor már egyértelműen pozitívan értékelte a tánckar munkáját.

Campilli, mint táncos, megbízhatóan, jól teljesíthetett, de más, hasonló képzettségű, konkurens férfitáncos hiányában ez ma már nehezen megítélhető. A sajtóban azt többször is hangsúlyozták, hogy balettmesterként és koreográfusként többet ér, mint táncosként. Még kora sem gátolta meg a fellépésben: negyvenes éveinek elején „ifjú hercegeket”, „fiatal festőket”, hatvan felett az Operaházban még Oriont alakított.

Campilli Frigyes kétségtelenül sokat koreografált. Sok balettbetétet is készített, legjelentősebb munkáiként pedig a romantikus nagybalettek hazai adaptációit és működésének utolsó éveiben, a Delibes-balettek színpadra állítását kell kiemelnünk. Az Operaház megnyitása után, az első években az ő korábbi műveiből kezdett kialakulni a balett-műsor és repertoár. Campilli Operában színre vitt betanításainál a kritika mindig dicsérte a rendezést és a látványt, így



a mester vélhetően tudott élni a megnövelt létszám és a tágas színpadi tér adta kecsegtető lehetőségekkel.

Erényeként kell kiemelni, hogy ellenállva a mindenkori divat-áramlatoknak, működésének végéig gondosan megőrizte a Nemzeti Színház és az Opera színpadán is az akadémikus balett stílust.

A balett divertissement-műfajjá alakulása az 1860-as évektől sajnálatosan megakasztotta a balett repertoárba épülésének és fejlődésének lassú folyamatát. A cél a dekorativitás, a minél látványosabb kiállítás lett, a balett beszorult az operabetétek és táncgyvelegek színes-látványos keretei közé. A táncosnőktől már nem kérték számon a szerepformálást vagy művészi hatást. Szépségük, formás lábuk, csiszolt technikájuk elegendő volt a sikerhez. Az Operaház megnyitása külsőségek és terjedelem szempontjából lendületet is adott a műfajnak, ami a létszám növelésében és a Delibes-nagybalettek bemutatásában mutatkozott meg.

Aranyváry Emília első magyar prima baleria és koreográfusnő saját korában igen népszerű, sőt körülrajongott művésze volt a Nemzeti Színháznak, illetve aktív és sikeres pályát futott be olasz nagyvárosok színpadain. Ehhez képest igen kevés adattal rendelkezünk róla. Nem ismerjük szakmai és magánéleti motivációit: miért tért haza fiatalon a szinte biztosan fényes európai karrier helyett, miért nem maradt Bécsben, Párizsban, Londonban vagy miért nem szerződött le más nagy korabeli balettközpontba. Mi tartotta itthon évekig olyan színházi viszonyok között a Nemzetiben, amelynél másutt valószínűleg jobb is juthatott volna osztályrészeként, és végül, mi készítette a színház és a város (véltetően végleges) elhagyására 1859-ben. Pestről való távozásakor még csak nagyjából húsz éves volt, és harmincas évei elején, 1871-ben olasz földön nyomát veszítjük. Nem ismerjük magánéletének alakulását, családi viszonyait (volt-e férjnél, szült-e gyermeket), és nem tudjuk, hogy mikor és hol halt meg. Tánckészségéről, előadóművészetéről is csak a sajtóban megjelent beszámolókból, kritikákból tájékozódhatunk. Az első magyar primabalerina és koreográfusnő a számos korabeli hazai sajtóvisszhang és leírás alapján egy igazi biedermeier szépségként, tehetséges, valódi romantikus balerinaként jelenik meg előttünk. Pesti sikerei után karrierje a legújabb, részletesebb feldolgozásra váró adatok tükrében az olasz színpadokon új, friss lendületet kapott és töretlennek látszik. Ennek fényében még váratlanabb, hogy 1871-ben személye és sorsa hirtelen rejtélyes és titokzatos homályba vész.

## KÉPEK, VIDEÓK

A Salle Le Peletier képe Az apácák balettjével

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/fb/Salle\\_Le\\_Peletier\\_during\\_a\\_performance\\_of\\_%27Robert\\_le\\_diable%27\\_-\\_Fontaine\\_2004\\_p74.jpg/1920px-Salle\\_Le\\_Peletier\\_during\\_a\\_performance\\_of\\_%27Robert\\_le\\_diable%27\\_-\\_Fontaine\\_2004\\_p74.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/fb/Salle_Le_Peletier_during_a_performance_of_%27Robert_le_diable%27_-_Fontaine_2004_p74.jpg/1920px-Salle_Le_Peletier_during_a_performance_of_%27Robert_le_diable%27_-_Fontaine_2004_p74.jpg)

A szilfid

<https://www.youtube.com/watch?v=Wrcn8R6ddbI>

Giselle

[https://www.youtube.com/watch?v=\\_xhYcGbqqf8](https://www.youtube.com/watch?v=_xhYcGbqqf8)

Aranyváry Emília

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c8/Canzi\\_Portrait\\_of\\_Emilia\\_Aranyv%C3%A1ri.jpg/500px-Canzi\\_Portrait\\_of\\_Emilia\\_Aranyv%C3%A1ri.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c8/Canzi_Portrait_of_Emilia_Aranyv%C3%A1ri.jpg/500px-Canzi_Portrait_of_Emilia_Aranyv%C3%A1ri.jpg)

Campilli Frigyes

<https://mek.oszk.hu/02000/02065/html/1kotet/img/ff-159.jpg>

## aranyVáRy – Aranyváry Emília korát bemutató 3D tartalom

<https://drive.google.com/file/d/1xKlTepkkpd8Zi1aF5-MpCoa2uLPx22bw/view>

A megtekintéshez a Unity játékmotor telepítése szükséges.

Regisztráció és letöltés: <https://store.unity.com/academic/unity-student>

Diákok számára teljesen ingyenes.

## ABSTRACT

The learning material introduces the work of the first two significant personalities of the Hungarian ballet and their age. Before that gives a review about the main characteristics of the romantic ballet.

Federico Campilli (1820–1889) is a very interesting, double personality from the aspect of criticism: as a dancer, as a choreographer, he was not first-rate, but the dance was led by a very strong (sometimes too strong) hand by him.

Frederick Campilli undoubtedly choreographed a lot. He has made many ballet inserts, and his most important work has been the domestic adaptations of the romantic grand ballets and the setting of Delibes ballets in the final years of his life. In the early years following the opening of the Royal Opera House, his earlier works began to develop into ballet the repertoire. During his years at the Opera, criticism always praised directing and spectacle, so presumably he was able to take advantage of the increased staff and spacious stage space.

It has to be emphasized that, while resisting the current fashion trends, he has carefully preserved the academic ballet style both on the stage of the National Theatre and the Royal Opera House.

It has to be emphasized that it has carefully maintained its academic ballet style on the stage of the National Theatre and the Opera, resisting the current fashion trends.

Emília Aranyváy (1838/39[?] – after 1870) is not only the first Hungarian officially registered, internationally significant ballet dancer, soloist, but also our first female choreographer. As a dancer, she could compete with any Viennese prima ballerina, toured in London and Vienna. In the summer of 1854, her own choreography was presented: “Recruiters” in the National Theatre. The period of her operation in Hungary is considered to be the first golden age of Hungarian ballet art.

Aranyváy as a ballet artist and as the first Hungarian female choreographer would deserve much more attention. In her case, we do not even know the circumstances of her birth and death.

As a demonstrative material we attached a 3D content: Emília Aranyváy in the Hungarian National Theatre.