

# A CSÁRDÁS FOGADTATÁSA A 19. SZÁZAD VÉGI MAGYARORSZÁGON

## SAJTÓDISKURZUS ÉS KULTURÁLIS REPREZENTÁCIÓ

UJVÁRI HEDVIG<sup>1</sup>

### Absztrakt

A tanulmány a *Csárdás* című balett 19. század végi magyar és német nyelvű recepcióját elemzi, különös tekintettel arra, miként formálódott a „nemzeti balett” fogalma a korabeli nyilvánosság eltérő sajtóregisztereiben. Az írás egy korábbi, részletes sajtórekonstrukció eredményeire épít, ezeket azonban érvelő keretben hasznosítja: azt mutatja be, hogyan vált a periodikus sajtó a kulturális értelmezés aktív közegévé, amelyben a mű identitásképző szerepet kapott. Az elemzés amellet érvel, hogy a *Csárdás* recepció jelentése nem egyetlen kritikai pozícióból, hanem különböző nyelvű és műfajú lapok egymásra ható olvasataiban stabilizálódott. Míg a magyar nyelvű kritika a balettet elsősorban a nemzeti hiány és pótlás horizontjában értelmezte, a budapesti német nyelvű sajtó európai műfaji normák felől közelített, az élclapok pedig a színpadi reprezentáció túlerheltségét tették láthatóvá. A tanulmány a kulturális reprezentáció, az autenticitás és a kultúráközvetítés fogalmai mentén mutatja be, hogy a *Csárdás* nem pusztán balettpremierként, hanem a korszak egyik fontos mediális eseményeként vált értelmezhetővé: a nemzeti önkép, a műfaji adaptáció és a sajtó általi kulturális közvetítés metszéspontjában.

**Kulcsszavak:** 19. századi sajtó; nemzeti balett; *Csárdás*; kulturális reprezentáció; kultúráközvetítés

### 1. Bevezetés – A *Csárdás* mint a sajtónyilvánosságban konstruált nemzeti balett

Amikor 1890 decemberében a Magyar Királyi Operaház bemutatta Sztojanovits Jenő *Csárdás* című balettjét, a mű azonnal a korszak nyilvánosságának metszéspontjába került. A premier – bármennyire is kísérleti vállalkozás volt művészi értelemben – a sajtó különböző regisztereit olyan kulturális jelentésrétegek mozgósítására készítette, amelyek messze túlnőttek egy új táncjáték bemutatóján. A *Csárdás* már első megjelenésének pillanatában sajtóeseményé vált: a magyar és a magyarországi német nyelvű napi sajtó és az élclapok egymástól eltérő, mégis egymással kommunikáló narratívákban határozták meg, mit jelenthet a „magyar balett” a 19. század végének kulturális önképében (Ujvári 2023a).

A magyar balettművészet intézményi szerkezete ekkorra alapvetően töredezett volt. A budapesti Operaház működését a viszonylagos nemzetközi elszigeteltség, a vezetői körökben állandósuló hatalmi-személyi konfliktusok, valamint az olasz képzésű balettmesterek stílári preferenciái egyaránt meghatározták. Mindez olyan műfaji hiányhelyzetet eredményezett, amelyben a magyar táncagyomány csak esetlegesen, többnyire látványos vagy karakterisztikus betétként jelent meg, de nem vált organikus módon a színpadi balett dramaturgiai és

<sup>1</sup> PhD, egyetemi docens, PPKE BTK Kommunikáció- és Mediatudományi Intézet; [ujvari.hedvig@btk.ppke.hu](mailto:ujvari.hedvig@btk.ppke.hu); [h.ujvari@t-online.hu](mailto:h.ujvari@t-online.hu); ORCID: 0000-0002-4199-0464

koreográfiai nyelvének részévé. Ebben a kontextusban a *Csárdás* megjelenése több volt, mint egy új darab premierje: olyan műfaji és intézményi próbatételé vált, amelyben a magyar tánc színpadi reprezentálhatóságának kérdése először kapott szélesebb sajtónyilvánosságot (Körtvélyes, 1966, 34–35. o.; Vályi, 1956).

Benedict Anderson (2016) „képzelt közösség” fogalma különösen termékenynek bizonyul a *Csárdás* recepciójának megértésében. A sajtó a nemzeti közösséget reprezentációkon keresztül létrehozó médiumként nem csupán reagált a darabra, hanem megalkotta azt a horizontot, amelyben a „nemzeti balett” egyáltalán elhelyezhető volt. A kritikusok rendre normatív elvárásokat fogalmaztak meg: vajon tartalmaz-e elegendő „népies” elemet; miként stilizálja a csárdást és más magyar táncformákat; hogyan illeszti be a verbunkos vagy a magyar nóta toposzait az akadémikus balett keretei közé; és alkalmas-e arra, hogy a nemzeti kifejezés médiumává váljon egy olyan műfajban, amelynek európai hagyományai alapvetően idegenek a magyar néptánc kultúráról.

Regina Bendix (2009) autenticitáselmélete jól megvilágítja e diskurzus működését: a „hitelesség” a korabeli sajtóban nem inherens tulajdonságként, hanem retorikai konstrukcióként jelent meg; olyan elvárásként, amelyet újra és újra megteremtettek, gyakran egymásnak ellentmondó módon. A magyar kritika egy része a hitelességet a néptánc elemek és népi dallamok „eredetiségéhez” kötötte, míg más lapok – különösen a hazai német nyelvű polgári sajtó – a stilizáció modernségét, sőt, európai kompatibilitását tekintette mérvadónak. Philip Bohlman (1988) megállapítása, miszerint a népi kultúra nem statikus örökség, hanem minden reprezentációval újraformálódó folyamat, közvetlenül érvényesül a *Csárdás* esetében: a falusi táncok és a magyar nóta az operaszínpadon már eleve színpadi konstrukcióként jelennek meg, amelynek hitelességét a sajtó értelmezi vagy megkérdőjelezi.

A balett fogadtatása csak több nyilvánosságrész együttes vizsgálatával érthető meg. A magyar politikai sajtó (pl. *Fővárosi Lapok*, *Pesti Hirlap*) a *Csárdást* a nemzeti balett első, történetileg szükségszerű kísérleteként mutatta be, olyan műként, amely a hosszú ideig hiányzó műfaj helyére lép. A német nyelvű polgári sajtó (pl. *Pester Lloyd*) európai kontextusba illesztette a darabot: a francia balett, a bécsi táncjátékok és az orosz nemzeti balettek felől értelmezte a magyar próbálkozást, és a műfaji alkalmazkodás kérdéseire összpontosított. Az élclapok, különösen a *Bolond Istók*, ironikus tükörként működtek: ikonográfiai torzításaikkal, nyelvi paródiáikkal azt mutatták meg, mennyire válhat túlterheltté a nemzeti önkép, ha a színházi reprezentációt didaktikus vagy allegorikus szimbólumok irányítják. A *Csárdás* olyan „mediális csomóponttá” lett, ahol a különböző sajtónyelvek nem csupán egymás mellett léteztek, hanem kölcsönösen értelmezték, módosították egymás narratíváit. A mű jelentése így nem a színpadon, hanem a sajtó diskurzív tereiben stabilizálódott (Ujvári, 2023a).

Jelen tanulmány ebből a perspektívából vizsgálja a *Csárdást*: nem mint műfaj történeti kuriózumot, hanem mint a nyilvánosság által létrehozott identitásképző konstrukciót, amelyben a különböző sajtótermékek egymást kiegészítő, olykor élesen eltérő szerepet játszottak. A lapok ebben az esetben nem pusztán kommentálták az eseményt, hanem megalkották azt a kulturális horizontot, amelyben a „magyar balett” fogalma először vált értelmezhetővé.

## 2. A *Csárdás* előtörténete a sajtóban: intézményi hiányok és a nemzeti balett szükségességének diskurzusa

A *Csárdás* 1890. évi bemutatója nem előzmények nélküli esemény volt: a korabeli magyar sajtó már jóval a premier előtt olyan elvárásokat, hiányérzeteket és kulturális igényeket fogalmazott meg, amelyek lényegében előre kijelölték a darab értelmezési horizontját. A lapok a balett megszületését nem egyszerűen művészi vállalkozásként kezelték, hanem a hazai táncművészet fejlődési zavarainak, intézményi hiányainak és nemzeti reprezentációs deficitjeinek lehetséges korrekciójaként. Ennek háttérében az a visszatérő sajtóbeli tapasztalat állt, hogy míg az opera Erkel és Liszt munkássága révén viszonylag korán megtalálta a nemzeti művészet kanonikus formáit, addig a balett műfaja jóval lassabban és nehezebben illeszkedett bele a magyar kulturális önreprezentáció eszméjébe. A kritikai diskurzus ezért a *Csárdás* kapcsán nem pusztán egy új balett esztétikai értékét mérlegelte, hanem azt is, képes lehet-e a mű a népi táncformákat – a csárdást, a palotást vagy a verbunkost – a színpadi dramaturgia részévé tenni (Gelencsér, 1984, 153–154. o.; Vályi, 1956).

A kritikák a balett hazai késését gyakran intézménytörténeti okokkal hozták összefüggésbe. A budapesti Operaház nemzetközi elszigeteltsége, a vendégművészek költséges szerződtetése, a vezetésen belüli hatalmi feszültségek és az olasz képzésű balettmesterek stiláris hegemoniája mind hozzájárultak ahhoz a sajtóban kialakult képhez, hogy a balett nem önálló művészeti ágként, hanem repertoárkitöltő funkcióval létezik (Gelencsér, 1984). A zenei szakírók többször hangsúlyozták, hogy a balett számára nem maradnak eszközök, mert a költségvetés nagy részét az opera igényei kötik le, valamint a vezetés következetlen műsorpolitikáját kritizálták. Ebben a közegben különösen élesnek hatott a hiány retorikája: a kritikusok visszatérően hangoztatták, hogy a magyar táncművészetből hiányzik a nemzeti tematika és a népi kultúra színpadi integrációja – olyan hiányok, amelyek pótlására a *Csárdást* mintegy „előre felkért” darabként kezdték kezelni.

A *Csárdásról* szóló előzetes sajtóbeszámolókat már a tervezés és próbafolyamat idején megkezdték a mű diskurzív pozicionálását (Ujvári, 2023a). Amikor az Operaház igazgatósága 1890 februárjában elfogadta a darabot, a zenei szakírók szinte azonnal úgy értelmezték, hogy ez a mű „teljesen magyar” témájú lesz, és olyan zenei-táncos anyagra épül, amelyben a magyarországi népek táncai és dallamai jelennek meg. Ez a hangsúlyozás nem pusztán információközlés volt: a sajtó már a próbák előtt kijelölte azt a feladatot, amely a darabnak jut: az első magyar balett szerepét. A *Pesti Napló*, a *Fővárosi Lapok* és a *Zenelap* szinte egybehangzóan állították, hogy a *Csárdásnak* „küldetése” van: a nemzeti tematika megjelenítése és a magyar balettművészet történeti megkérdésességének kiegyenlítése.

Ezt a jelentésképzést a látvány kulturális szerepének előzetes hangsúlyozása tovább erősítette. A lapok hetekig részletekbe menően számoltak be a díszletekről, valamint a korhű magyar viseletekről, amelyekkel kapcsolatban a sajtó már a premier előtt a „nemzeti reprezentáció vizuális programját” emlegette. A jelmezeket és a színpadi képeket „magyar viselet-kiállításként”, „a nemzeti típusok galériájaként” írták le, ami világossá tette, hogy a darabot az újságok elsődlegesen nem esztétikai, hanem reprezentációs aktusként értelmezik. A tánc és a dramaturgia előtt tehát már eleve ott állt a szimbolikus jelentés elvárása.

A sajtótörténeti előzmény egyik érdekes eleme a hitelesség iránti igény megfogalmazása, még a bemutató előtt. A lapok részletesen foglalkoztak Mazzantini Lajos (1857–1921) balettmester „néprajzi tanulmányútjaival”: hogy bejárta az

Alföldet, Erdélyt és a Tátrát, hogy a táncokat „eredeti közegükben tanulmányozza” (Ujvári, 2023a). Ez a diskurzus tökéletesen illeszkedik Regina Bendix (2009) autenticitáselméletének logikájába: az „eredetiség” már nem inherens minőség, hanem a nyilvánosság által megfogalmazott elvárás, amelyet a művészek igazolnia kell.

Ugyanilyen meghatározó volt az a mód, ahogyan a sajtó előre tematizálta a balett intézményi szerepét. A kritikusok élesen bírálták az Operaház műsorpolitikáját, amelyben a balett rendszerint a bevételtermelés eszköze volt: ha az operapremierek nem vonzottak elég közönséget, a balettnak kellett megtöltenie a kasszát. A *Csárdás*t e szerep miatt kettős nyomás alá helyezték: egyszerre kellett megfelelnie a nemzeti programnak és a repertoárgazdálkodás pragmatikus elvárásainak. Ez a kettős pozíció – kulturális küldetés és pénzügyi funkció – a fogadtatás későbbi ellentmondásos értékeléseinek is egyik forrása lett.

Mindez arra mutat rá, hogy a *Csárdás* még a bemutatót megelőzően a nyilvánosság diskurzív terében született meg. A kritikusok várakozásai, a nemzeti tematika előzetes kiemelése, a néprajzi hitelesség retorikája és a díszletek nemzeti látványprogramként való értelmezése együttesen olyan keretet hoztak létre, amely a mű befogadását eleve meghatározta. A sajtó tehát nem pusztán reagált a darabra, hanem előzetesen megalkotta jelentésének kereteit: a *Csárdás* nemcsak a színpadon, hanem a sajtó által létrehozott kulturális horizonton is az első magyar balett prototípusává vált.

### **3. A magyar nyelvű sajtó értelmezési stratégiái: kanonizáció, hiánypótlás és a nemzeti esztétika normái**

A *Csárdás* bemutatójára adott magyar nyelvű kritikai reakciók nem csupán esztétikai ítéletek voltak, hanem a nemzeti balett fogalmának első diskurzív körvonalai. A *Fővárosi Lapok*, a *Pesti Hírlap*, a *Pesti Napló*, a *Zenelap* és más periodikumok értelmezési mintázatai jól mutatják, hogy a darab fogadtatása a sajtóban egy olyan aktusként jelent meg, amelyben a műalkotást a nemzeti kulturális program szerkezeti hiányaira adott válaszként értelmezték. A kritikusok ugyanis egyetértettek abban, hogy a magyar táncművészetben évtizedek óta fennállt egy betöltetlen hely: a nemzeti balett helye, amelyet a *Csárdás*, még ha tökéletlen formában is, de végre igyekezett kitölteni.

A magyar nyelvű sajtó kritikái ezért már az első megjelenésekben normatív horizontokat jelöltek ki. A bemutató előtti hetekben megjelent írások rendszeresen hangsúlyozták, hogy a darab magyar tárgyú, magyar népi motívumokkal átszótt, és a magyar életből merített mű, amelynek „küldetése” van. Ez a retorika világosan mutatja: a *Csárdás* fogadtatása nem semleges esztétikai mezőben zajlott, hanem egy előre kialakított, elvárásokkal teli diskurzus keretében. A kritikusok ugyanakkor tisztában voltak azzal, hogy a balett műfaja, mint akadémikus és alapvetően nemzetközi kódokra épülő forma, csak részben egyeztethető össze a magyar népi kultúra reprezentációs igényeivel. Így az értékelések nagy része az illesztés, az adaptáció és a stilizáció problémáira összpontosított.

A sajtóorgánumok egyik legkövetkezetesebb értelmezési stratégiája a darab nemzeti státuszának történeti szükségszerűségként való értékelése volt. A *Pesti Napló* a bemutató előtt úgy fogalmazott, hogy a *Csárdás* az első magyar balett megteremtője kíván lenni, ami – ahogyan a lap hangsúlyozta – nem művészi ambíció, hanem kulturális feladat (Ábrányi, 1890). Ugyanezt a gondolatot erősítette a *Fővárosi Lapok* is, amikor arról írt, hogy a darab egy rég óhajtott műfaj betöltetlen helyére lép

(N. N., 1890b). Ezek az értelmezések egyértelműen illeszkednek Benedict Anderson nyilvánosság- és nemzetképzés-elméletéhez: a sajtó performatív módon hozza létre azt a kulturális teret, amelyben a magyar nemzeti balett mint eszme egyáltalán megfogalmazódhat.

A szakírók a darab szerkezetét és dramaturgiáját illetően is a nemzeti esztétika normáit keresték, ám ezek a normák korántsem voltak egységesek. A *Zenelap* például a címadást kritizálva úgy vélte, hogy a mű heterogén szerkezete – amelyben a csárdás tánc csupán a záróképben jelenik meg – nem indokolja a címválasztást. Mégis hozzáteszi: a magyar balettművészet helyzete miatt a logikai kohézió számonkérése nem indokolt, mert a műfaj hazai adaptációja még a formálódás fázisában van (N. N., 1890a). Ez a kettősség – az elvárt nemzeti jelleg és a nagyvonalú kritikai engedelmény – végig jellemző maradt a *Csárdás* fogadtatására.

Id. Ábrányi Kornél kritikája különösen jó példája annak, ahogyan a sajtó a művet egyfajta kulturális próbatételként kezelte. Noha több dramaturgiai és zenei problémát felrótt a balettnak, mégis hangsúlyozta: a nemzeti táncjáték legfontosabb feladata nem a szerkesztési tökéletesség, hanem a magyar zenei és táncnyelv színpadra emelése. Értelmezése szerint a nemzeti táncjátéknak nem az akadémikus balett logikáját kell követnie, hanem a hatás és a nemzeti karakter kifejezése a döntő mérce. Ez az álláspont – amely a művészet esztétikai és reprezentációs funkcióit egymás mellett kezeli – szervesen illeszkedik Regina Bendix autenticitás-elméletéhez: a magyar kritikusok számára az autentikus nemzeti karakter nem kronológiai vagy folklorisztikai hitelességet jelentett, hanem egy érzelmi és identitásképző retorika színpadi megjeleníthetőségét.

A sajtó visszatérő kérdése volt a népies és akadémikus táncnyelv kombinálhatósága. A lapok egy része dicsérte Mazzantini balettmester néprajzi igényességét, néptáncgyűjtő útjait és azt az igyekezetet, amellyel a paraszti táncformákat a balett nyelvbe igyekezett beilleszteni. Ugyanakkor nem ritkán megjelent a kritikai fenntartás is: a népies mozdulatanyag stilizált formában történő színrevitele szükségszerűen távolodik az eredetiség ideáljától, amit a kritikusok egy része problematikusnak ítélt. A *Pesti Hírlap* például megjegyezte, hogy a népi tánc színpadi változata óhatatlanul veszít természetességéből, ugyanakkor éppen e stilizáció teszi alkalmassá a táncot arra, hogy az operaházi reprezentáció eszközévé váljon. Ez a kettős elvárás – hitelesség és reprezentatív jelleg – a recepció egyik legfontosabb feszültségpontja (Antalik, 1890).

A zenei referensek ugyanakkor a mű dallamvilágát és szerkezeti felépítését illetően is az európai összehasonlításokat helyezték előtérbe. Több lap – különösen a magyar nyelvű fórumok – párhuzamot vontak Josef Bayer 1885-ös *Wiener Walzerével*, amelyet a budapesti közönség is jól ismert (Ujvári, 2023b). A *Csárdás* ennek tükrében gyakran a magyar válaszkísérletként jelent meg a bécsi táncjáték modelljére: a kritikusok azt figyelték, hogy a hazai mű mennyiben képes megteremteni a maga nemzeti esztétikai jellegét egy olyan műfaji környezetben, amely hagyományosan a bécsi, párizsi és orosz balettkultúrához kötődött. Ebben az értelmezési keretben a zenei eklektikát – többek között Erkel-, Massenet-, Wagner- és Goldmark-hatások jelenlétét – nem feltétlenül negatívként értékelték, hanem a nemzeti törekvés történeti fázisaként: a műfaj adaptációjának szükségszerű sajátosságaként.

A sajtóban gyakran visszatérő motívum volt a balett közönségsikere, amelyet a lapok a nemzeti tematika társadalmi elfogadottságának bizonyítékaként magyaráztak. A teltházaz előadásokat és a lelkes tapsot a kritikusok nem önmagában művészi érdeként, hanem kulturális indikátorként értelmezték: a közönség

együttérző reakciója a nemzeti balett iránti társadalmi igényt demonstrálta. A *Fővárosi Lapok* például úgy fogalmazott: a magyar közönség önmagára ismert a táncjáték motívumkincsében, ami azt mutatja, hogy a kritika a nézők reakcióit is a nemzeti kulturális program megerősítéseként olvasta.

A sajtó tehát kettős szerkezetbe helyezte a *Csárdást*: egyrészt a mű saját esztétikai teljesítményét vizsgálta, másrészt a darabot történeti-kulturális szükségsszerűségként láttatta. A kritikusok számára a balett nem a befejezett nemzeti forma volt, hanem egy olyan műfaji és identitásképző átmenet, amelynek jelentősége éppen hiányosságaiban, kísérleti jellegében mutatkozott meg. A *Csárdás* így nemcsak egy színpadi műalkotás recepciótörténetében kapott helyet, hanem a magyar kulturális modernitás egyik szimbolikus pillanatává vált: a sajtó diskurzív terében megjelenő kísérletként, amely először tette lehetővé, hogy a magyar balett mint kulturális kategória formát öltjön.

#### **4. A *Csárdás* sajtóbeli konstrukciója mint műfaji és reprezentációs probléma**

A *Csárdás* fogadtatásának rekonstruálásakor hamar kiderül, hogy a napilapok és zenei szaklapok szövegei nem pusztán esztétikai értékítéletek sorát adják, hanem egy sajátos politikai sajtónyilvánosság működését is láthatóvá teszik. Olyan diskurzív mezőt rajzolnak ki, amelyben a darab egyszerre jelenik meg első igazi magyar balettként, kasszasikernek szánt intézményi beruházásként, a nemzeti zene apológiájaként és exportképes kulturális termékként remélt projekcióként, miközben a recenzensek mindig reflektálnak arra is, hogy mindezt milyen mértékben tudja a mű ténylegesen beteljesíteni.

A *Zenelap* lelkes beszámolója a kasszasiker horizontjából indul ki, s így szinte modellértékű példája annak, hogyan fűződik össze a nemzeti balett eszméje a politikai-intézményi gazdaságosság nyelvével. A lap szerint szinte biztosra vehető, hogy a darab nemcsak tartósan műsoron marad, hanem folyamatos telt házakat is hoz majd. A siker kulcsa a jól megválasztott téma, a közönségizléshez igazított feldolgozás, az Operaház gondos, igényes kiállítása, és végső soron az a tény, hogy a darab igazi magyar balettként hirdethető, vagyis egyszerre magyar a témája és a zeneszerzője. A nemzeti tablókban a néző saját magára, történelmére, hangulatvilágára ismer rá; a „magunkra ismerés” élménye a kritika logikájában az esztétikai értéket is felülíró legitimációs tényezővé válik. A *Zenelap* olvasatában a *Csárdás* nemcsak kulturális teljesítmény, hanem intézményi erőforrás: a dalszínház „kasszadarabja”, amely megoldást kínál a Mahler-éra repertoárpolitikai és pénzügyi problémáira egyaránt (N. N., 1890a).

A *Pesti Napló* recenzense, id. Ábrányi Kornél (i. l., 1890a, 1890b) ennél rétegzettebb, analitikusabb módon közelít a darabhoz, de alapvetően osztja azt a kiindulópontot, hogy a *Csárdás* a magyar zenei és táncgyomány reprezentációjára épített vállalkozás. A műfajt ugyan nem tekinti balettnak a szó klasszikus értelmében, inkább „táncgyvelegnek”, a különféle magyar és más nemzeti táncok ügyesen színre vitt egymásutánjának, ám ezt nem feltétlenül negatív minősítésként fogalmazza meg. A mimikai, pantomimikus elem háttérbe szorulása, a cselekmény lazább szerkezete inkább a műfaj sajátos adaptációjaként jelenik meg, semmint hibaként. A zenei anyag eredetisége helyett a recenzens az ismert magyar és nemzetiségi táncok, verbunkos dallamok és indulók tudatos felhasználására helyezi a hangsúlyt. Nézete szerint a hatás kulcsa abban rejlik, hogy a három nemzeti felvonás „a magunkét” állítja elének, s

ezt „mi magunk érezhetjük át a legintenzívebben”. A nemzeti azonosulás itt is az esztétikai értékelés döntő mércéjeként jelenik meg.

Mindezek mellett a *Pesti Napló* már messzebbre is tekint: felveti a kérdést, vajon egy ilyen karakteresen nemzeti darab kiléphet-e a magyarországi kontextusból és nemzetközi repertoárdarabbá válhat-e. A recenziens tudatosan helyezi a *Csárdást* abba a Mahler-kori összefüggésbe, amelyben a balettrepertoár jelentős része Bécsből „importált” művekből állt; ehhez képest a Sztojanovits-féle kompozíció az „export” lehetőségét villantja fel. A válasz azonban óvatosan szkeptikus: a történeti motívumok és a cselekmény „specifikusan magyar” jellege, a zene „realisztiko-naturalisztikusnak” ítélt hangszerelése, az orchesztrális stilizáció hiánya mind azt eredményezi, hogy a darab kevésbé integrálható a nemzetközi balettkontextusba. A Rákóczi-induló színpadi „öltözete” a Berlioz-féle feldolgozás mellett halványnak tűnik, s a recenziens szerint a *Csárdás* muzsikája nem rendelkezik azzal a „ragyogó prizmával”, amelyen keresztül a nemzetközi közönség érdeklődése felkelhető lenne. A nemzeti zene és tánc apologetikája tehát egyszerre erősség és korlát: belföldön identitásképző, külföldön potenciálisan hermetikus.

A *Pesti Napló* kritikája ugyanakkor nem zárkózik el a konstruktív javaslatoktól. A recenziens a darab lehetséges revízióját vázolja fel: feszebb szerkezet, bizonyos részek áhangszerelése, a tündértánc „nemesebb ízlésre valló” ritmikai átdolgozása, a szólisztikus zenei-táncos szerepek erőteljesebb kiemelése mind olyan eszközök lennének, amelyek a *Csárdást* közelebb vihetnék a „nemzetközi mércéhez” anélkül, hogy feladná nemzeti karakterét. A kritika itt már nem csupán leíró, hanem normatív-programadó: a magyar balett potenciális exportképességének feltételeit vetíti előre.

Más lapok ezzel párhuzamosan jóval radikálisabban fogalmazták meg fenntartásaikat, mindenekelőtt a zene és a nemzeti szimbólumok kezelésével kapcsolatban. Márkus Miksa (*Atropos*, 1890) recenziójában egyenesen úgy látja, hogy Sztojanovits „meglehetősen elhibázott” zenét írt; a szerző „érzéketlenséggel” közelít a magyar nóta sajátosságaihoz, amit a *Cserebogár* dallamának „kegyetlen tönkretétele” példáz a legjobban. A „cserebogár” csodabogárrá degradálása, a Rákóczi-induló erőtlen, fenség nélküli hangszerelése az ő szemében nem pusztán esztétikai tévelygés, hanem a magyar zenei emlékezet megsértése. A *Szózat* záróképpben való felhangzása pedig ízlésbeli vétségként jelenik meg: a nemzet ünnepi éneke itt nem felemel, hanem zavarba hoz, mert a recenziens szemében egy vidám balett végére helyezve profanizálja a hazafias rítus nyelvét. A kritika tónusa itt már nem pusztán esztétikai, hanem morális: a nemzeti szimbólum megfelelő kontextusának kérdését feszegeti, s ezzel a politikai sajtónyilvánosság normatív horizontját is láthatóvá teszi.

Hasonlóan problematikusnak tartja a *Szózat* színpadi pozicionálását a *Budapesti Hirlap* ítése is, jóllehet a darab egészét tekintve jóval elismerőbb. A szerző (H, 1890) Sztojanovitsot és Mazzantinit „a csárdás historiográfusainak” nevezi: a darab az ő olvasatában a magyar tánc történeti-esztétikai összefoglalása, amely a magyar lélek és a hadivirtus látványos tablóját adja. A záró *Szózat* viszont itt is elhibázott dramaturgiai gesztusként jelenik meg: a csárdások után, amikor a nézők érzelmi állapota még a tánc szenvedélyes energiájában rezeg, a nemzeti himnusz-jellegű zárás inkább túlterheli a hatást, mintsem beteljesíti. A lap mégis hangsúlyozza, hogy mindez nem von le az alkotók érdemeiből: Mazzantinit „legzseniálisabb táncmesterként” méltatja, a balettet pedig összességében jelentős mérföldkönek tartja.

A *Pesti Hirlap* (A. K. 1890) ehhez képest markánsabban politizálja a *Csárdás* fogadtatását: a premier sikerének leírása mellett nyílt kritikát fogalmaz meg Mahler igazgatói stratégiájával szemben. Értetlenségének ad hangot amiatt, hogy a magyar szerző magyar tematikájú darabját az igazgató „indokolatlanul késleltette”, miközben közel két év alatt nem tudott olyan újdonságot színre hozni, amely tartósan bevált volna. A recenzió itt a nemzeti repertoár szimbolikus rangján keresztül vonja kérdőre az operaházi vezetést: mintha a *Csárdás* késlekedő bemutatása önmagában is a magyar zene és balett másodlagos kezelésének bizonyítéka lenne. A zenei referens ezzel párhuzamosan elismeri, hogy Sztojanovits az *Új Rómeó*hoz képest nagyobb és komolyabb feladatra vállalkozott: a magyar zene és tánc „vázlatos történelmi áttekintését” próbálta megadni, s a muzsika – minden aránytalansága mellett – képes volt jelentős hatást gyakorolni a közönségre.

A *Fővárosi Lapok* (K, 1890) elemzése tovább tágítja a perspektívát: a csárdás műfajának történelmi áttekintéséből kiindulva mutatja meg, hogy a tánc milyen útvonalon jutott a paraszti kultúra marginális pozíciójából a városi báltermek és végül a nemzeti színpad reprezentatív terébe. A csárdás útja Wenckheim Bélától a Nemzeti Színházon át az Operaházig a nemzeti kultúra demokratizálódásának, majd kanonizációjának történeteként rajzolódik ki. Ebben az olvasatban a *Csárdás* nem csupán új műfaji kísérlet, hanem egy hosszabb mentalitástörténelmi folyamat betetőzése: a magyar tánc végérvényes „beemelése” a reprezentatív magas kultúra színpadára. A lap ugyanakkor reálisan látja a korlátokat: Mazzantinitől – olasz származása és a hazai balettintézmény fejletlensége miatt – nem várható el, hogy a csárdásnak „határozottabb műformát adjon”; a balett továbbra is csoportjelenetekre, látványosságra és „ballet-egyveleg” jellegre épül, elsősorban takarékosági és intézményi okokból.

Id. Ábrányi Kornél (1890) tárcája a *Pesti Napló*ban mindezt egy szélesebb magyar zenetörténelmi narratívába ágyazza. A magyar zene fejlődését olyan folyamatként írja le, amely nem illeszkedik a nyugat-európai kronologikus fejlődésmodellhez: a hosszabb történelmi hiátus után az utóbbi évtizedekben bekövetkezett „késői, de intenzív” kitörés a dal, a kórusmű, az opera és immár a balett terén is jelentős eredményeket hozott. A balett története az ő értelmezésében szorosan követi az operáét: korábban csupán díszítő elem, divertissement volt, mostanra azonban egész estés, önálló műfajjá nőtte ki magát. A nemzeti eszme megjelenítését Ábrányi szerint a balett esetében nehezebb számonkérni, mint az operán; éppen ezért tekinti úttörőnek Sztojanovits vállalkozását, amely a magyar népi és hadi világ színpadi ábrázolásán keresztül mégis a nemzeti érzésekre kíván hatni. A komponista teljesítményét jelentősnek tartja: a zeneszerző szerinte jól ragadja meg az egyes jelenetek hangulatát, s a meglévő dallamokat – népdalokat, indulókat – művészi érzéssel illeszti be új kontextusukba. A balett zenéjének vokális kiegészítése (kórus, énekszó) Ábrányi szerint fontos újítás, amely tágítja a műfaj lehetőségeit. A darabnak tartós közönségiskert jósol, s ezzel implicit módon a nemzeti balett intézményes legitimációját is erősíti meg.

Ha mindezt együtt látjuk, kirajzolódik egy olyan politikai-kritikai sajtómező, amelyben a *Csárdás* egyszerre jelenik meg esztétikai, intézményi és nemzetpolitikai projektként. A lapok a művet különböző szempontok szerint mérlegelik – kasszadarabként, exportreményként, zenei kísérletként, a csárdás történelmi „historiográfiájaként”, a Mahler-éra tüneteként –, de abban megegyeznek, hogy a balett tétje jóval túlmutat önmagán. A mű megítélése akörül forog, hogy képes-e a magyar zenei és táncagyományt a nemzeti reprezentáció rangjára emelni, s egyben beilleszthető-e a Monarchia és Európa kulturális keringésébe. A sajtó diskurzív

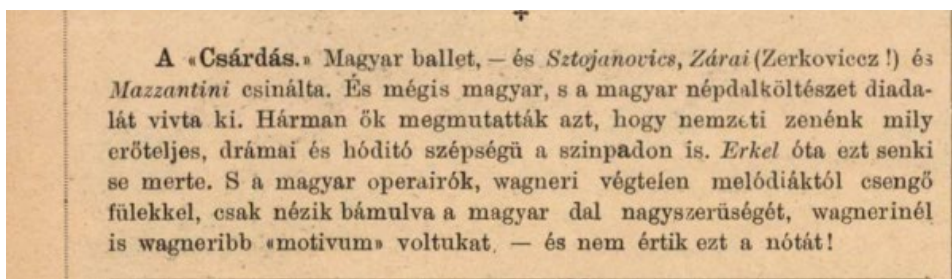
munkája – az elismerés, a fenntartások, a morális felháborodások és az exportálhatóság körüli viták – valójában azt teszi láthatóvá, hogy a *Csárdás* milyen módon vált egy egész korszak kulturális önképének próbakövévé.

#### 4. 1. A satirikus sajtó szerepe: az élclap mint demisztifikáló nyilvánosság

A *Csárdás* operaházi bemutatója nemcsak a napi- és zenekritikai sajtóban keltett visszhangot, hanem az élclapok figyelmét sem kerülte el. Ez a recepciós réteg nem a balett esztétikai értékelésének fő fórumaként, hanem a nemzeti reprezentáció, az operaházi látványosság és a színpadra vitt „magyarság” ironikus kommentárjaként értelmezhető. Az élclapi reflexiók nem alkotnak egységes ítéletet: a *Bolond Istók* és a *Borsszem Jankó* más politikai és retorikai pozícióból szólal meg (Buzinkay, 1983), de mindkettő arra mutat rá, hogy a *Csárdás* köré épülő „magyar balett”-diskurzus könnyen válhatott a paródia tárgyává. A humor itt nem pusztán mellékes sajtóvisszhang, hanem a nemzeti színpadi reprezentáció kritikai próbája: az élclapok azt teszik láthatóvá, hogy a balettre egyszerre nehezedett a műfaji újdonság, a nemzeti zenei önkép és a látványos operaházi reprezentáció elvárása.

A *Bolond Istók* egyik rövid megjegyzése kifejezetten a nemzeti zene diadalaként mutatja be a balettújdonságot. A szöveg hangsúlyozza, hogy a *Csárdás* „magyar balett”, jóllehet alkotói között nem kizárólag magyar nevek szerepelnek: Sztobjanovics, Zárαι – a lap zárójeles, gúnyos formájában „Zerkovicz!” – és Mazzantini. A glossza ennek ellenére azt állítja, hogy a mű „a magyar népdalköltészet diadalát” vívta ki, sőt azt bizonyította, hogy a nemzeti zene „erőteljes, drámai és hódító szépségű” lehet a színpadon is. A szöveg retorikája a magyar dallam elsőbbségét a wagneri motívumokkal szemben fogalmazza meg: a magyar operairók, akiknek fülében „wagneri végtelen melódiák” csengenek, csak bámulják a magyar dal nagyszerűségét, de „nem értik ezt a nótát”. A megjegyzés tehát egyszerre illeszkedik a *Bolond Istók* nemzeti hangoltságú retorikájába és abba a századvégi vitakörbe, amely a magyar opera és balett lehetőségét a népi dallamanyag, a cigányzenei hagyomány és a nyugat-európai zenei minták viszonyában gondolta el.

1. ábra: „A »Csárdás«”



Forrás: *Bolond Istók*, 1890. december 14., 7. o. = [N. N.] (1890d)

A *Bolond Istók* recepciójának másik, képi és verses formában megjelenő eleme a „Czigánydicsőség” című rajz és kísérőszöveg. Ez nem a *Csárdás* egészét karikírozza, hanem a balett egyik leglátványosabb és ideológiailag legterheltebb elemére, a cigányság színpadi megjelenítésére összpontosít. A kép bal oldalán táncosnők és jelmezes alakok láthatók, jobb oldalon pedig egy hangszeres cigányzenész, egy csellista ül, körülötte idealizált, illetve színházi nőalakokkal. A kompozíció nem

konkrét dramaturgiai jelenetet rekonstruál, hanem azt az áthelyezést figurázza ki, amelynek során a szegény faluszéli cigány alakja az Operaház reprezentatív, díszes közegébe kerül.

A vers ezt a társadalmi és színpadi elmozdulást teszi nyílttá: „Fáraó népsége, sáros faluvégén, / Álmodtad-e, hogy még ily szerencse érjen? / Operába vittek, »Csárdás«-ba betettek, / Aranyba, selyembe, snasz rókatáncz helyett / Jársz cigányballettet!” A gúny lényege nem egyszerűen az, hogy cigány alakok kerültek a színpadra, hanem az, hogy a színpadra emelés a lap szemében groteszk társadalmi felemelésként jelenik meg (Tamás, 2012): a „sáros faluvég” világa az Operaház fényes, arannyal és selyemmel jelölt terébe kerül. A vers hangneme erősen lekezelő és etnicizáló; éppen ezért a forrás nem tekinthető semleges humoros kommentárnak. A *Bolond Istók* itt a cigányságot egyszerre használja a magyar zenei hagyomány hordozójaként és a társadalmi idegenség karikatúrisztikus alakjaként. Ez a kettősség jól mutatja, milyen ellentmondásosan jelent meg a cigányzene és a cigány alakja a nemzeti színpadi reprezentációban: nélkülözhetetlen forrása a „magyar” hangzásnak, ugyanakkor az élclapi diskurzusban továbbra is lenéző, egzotizáló és társadalmilag alárendelő retorika tárgya marad.

2. ábra: „Cigánydicsőség”



Forrás: *Bolond Istók*, 1890. december 21., 8. o. = [N. N.] (1890c)

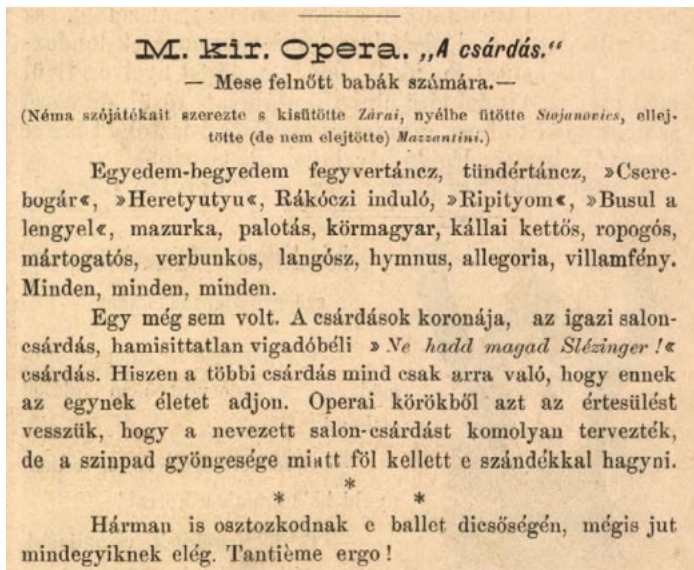
A *Borsszem Jankó* más irányból közelít a baletthez. „M. kir. Opera. »A csárdás.« – Mese felnőtt babák számára” című írása nem a cigányság ideologikus színpadra emelését,

hanem a balett műfaji és látványdramaturgiai túlsúlyfoltosságát állítja pellengérré. Már az alcím is parodisztikus: a mű „néma szójátékait” Zárai „szerezte s kisütötte”, Stojanovics (sic!) „nyélbe ütötte”, Mazzantini pedig „ellejtette (de nem elejtette)”. A szerzőség ilyen komikus szétosztása a balett kollektív produkciós jellegét gúnyolja, miközben a „tantième ergo” zárófordulat arra is utal, hogy a sikerből és a bevételből több alkotó is részesedik.

A glossza legemlékezetesebb része a felsorolás: „fegyvertáncz, tündértáncz, »Cserebogár«, »Heretyutya«, Rákóczi induló, »Ripityom«, »Busul a lengyel«, mazurka, palotás, körmagyar, kállai kettős, ropogós, mártogatós, verbunkos, langósz, himnus, allegoria, villámfény. Minden, minden, minden.” A felsorolás humora nem abból fakad, hogy a felsorolt elemek önmagukban nevetségesek volnának, hanem abból, hogy egymás mellé halmozva a balett reprezentációs telítettségét érzékeltetik. A *Csárdás* a glossza szerint mindent fel akar mutatni, ami a magyar táncos-zenei és történeti képzelethez kapcsolható: népi dalokat, történelmi utalásokat, nemzeti zenéket, tánc típusokat, allegóriát és látványeffektust. A „Minden, minden, minden” ismétlése pontosan ezt a túltelítettséget parodizálja.

A *Borsszem Jankó* iróniája különösen ott válik élessé, ahol a glossza azt állítja, hogy egyetlen elem mégis hiányzott: „A csárdások koronája, az igazi saloncsárdás, hamisítatlan vigadóbeli »Ne hadd magad Slézinger« csárdás.” A mondat egyszerre játszik rá a városi társasági tánckultúrára, a Vigadó világára és a „magyar” tánc polgári-szalonbeli változatára. A paródia tétje itt az, hogy a balettben felsorakoztatott sokféle nemzeti és népi elem ellenére a glossza szerint éppen az a csárdás hiányzik, amelyet a városi közönség saját tapasztalatából, társasági emlékezetéből ismerhetett. A *Borsszem Jankó* tehát nem a nemzeti balett eszméjét támadja közvetlenül, hanem azt a színpadi konstrukciót, amely a magyar jelleg megteremtését látványos motívumok halmozásával próbálja elérni.

3. ábra: „M. kir. Opera. »A csárdás.«”



Forrás: *Borsszem Jankó*, december 14., 7. o. = [N. N.] (1890f)

Ebben az összefüggésben válik különösen fontossá a *Borsszem Jankó* alapítójának és szerkesztőjének, Ágai Adolfnak a *Fővárosi Lapok*ban megjelent tárcája is (Csicseri Bors, 1890). Bár ez a szöveg nem élclapban jelent meg, hangneme, iróniája és tárgyyszerűen megfogalmazott kifogásai közel állnak ahhoz a kritikai mezőhöz, amelyben az élclapok is elhelyezkednek.

Ágai a *Csárdást* a nemzeti tánc színpadi reprezentációjának nagy várakozásával fogadta. Előzményként Josef Bayer *Bécsi keringőjét* említi (Ujvári, 2023b), amelyet „ethnologikus balettnek” nevez, mert a táncot a néplélek és a nemzeti temperamentum kifejeződéseként értelmezi. E gondolatmenet szerint a keringő éppúgy hordozza egy nép karakterét, mint ahogyan a csárdás is a magyar tánc sajátosságait: andalgó kezdést, délceg lendületet, majd szilaj aprózást és szvenvedélyes forgást.

Ágai csalódása éppen ebből a magas elvárásból következik. Nem a darab egészét utasítja el, sőt elismeri, hogy a mű „fogalmazásában” és egészében sikerült alkotás. Kifogásai elsősorban a részletekre vonatkoznak, vagyis arra, hogy a színpadi magyartítás és történeti-etnográfiai reprezentáció több ponton hiteltelennek vagy pontatlannak tűnt számára. Az első felvonásban megjelenő, távolról érkező cigányok viseletét például anakronisztikusnak tartotta: szerinte a „hindu faj, a messze kelet mohamedánja (vagy pláne még pogánya)” nem léphetne elénk gombos atillában és csizmába gyúrt szűk nadrágban. A kifogás mögött nem modern értelemben vett etnográfiai pontosság áll, hanem az a korabeli elvárás, hogy a nemzeti vagy népi színpadi kép legalább belső történeti logikájában legyen következetes. Ágai szerint ugyanezért hat hiteltelennek az általuk táncolt kopogós is.

Zenei tekintetben Ágai szintén vegyes benyomásokról számol be. Erkel, Massenet, Wagner és Goldmark dallamait véli kihallani Sztojanovits saját kompozíciói mellett, ezért a művet nem tartja minden további nélkül „magyar zeneműnek”; szerinte legfeljebb „zeneműről” lehet beszélni. Ez a megjegyzés különösen fontos, mert a *Csárdás* körüli kritikai és élclapi diskurzus egyik központi kérdésére mutat rá: miként lehet a magyar népi vagy cigányzenei anyagot operaházi, balettszínpadi formába integrálni anélkül, hogy a mű vagy eklektikus egyveleggé, vagy pusztá stilizációvá válna. Ágai elismeri, hogy Sztojanovits bőségesen merít a magyar népdalkincsből, de úgy látja, hogy nem értette és nem érezte meg a cigány harmonizálás eredetiségét. Ez a bírálat egyszerre zenei és kulturális természetű: a magyarosság nem pusztán dallamidézetek kérdése, hanem előadásmód, hangzás, harmonizálás és színpadi hitelesség összetett együttese.

Ágai legerőteljesebb kifogása az előadás zenei kivitelezésére vonatkozott. A színpadon muzsikáló cigánybanda és az operaházi zenekar között féltütemnyi különbséget hallott, s ezt a két zenetést „nemes függetlenségének” ironikus képével írta le. A megfogalmazás egyszerre komikus és pontos: a „húzták oly nemes függetlenségben egymástól” fordulat a tényleges tempó- és együttjátékbeli problémát a kulturális összhang hiányának metaforájává emeli. A zenekari bizonytalanság így túlmutat önmagán: annak a nehézségnek a jelképe lesz, hogyan lehet az operaházi intézményes zeneapparátust és a cigánybandához kötött magyaros zenei képzetet egyszóval színpadi formában összefogni.

A tárca további kifogásai ugyancsak a színpadi hitelesség és a látványdramaturgiai következetesség köré rendeződnek. Ágai zavarónak tartja, hogy a női szereplők által alakított huszárok fülbevalót viseltek; a fegyvertáncban a pajzsok és buzogányok csattogása helyenként nem illeszkedett a zenéhez és a színpadi történéshez; dramaturgiailag pedig nehezen értelmezhető, hogy a fejedelemhez érkező lengyel követség a vendégsátorba vonul anélkül, hogy Rákóczit üdvözlőné.

Ezek a részletek első pillantásra apró, kötozködő észrevételeknek tűnhetnek, de valójában a *Csárdás* egész recepció problémájához kapcsolódnak. A balettnak nemcsak magyar témájúnak kellett lennie, hanem mozdulataiban, jelmezeiben, történeti utalásaiban és zenei szerkezetében is hiteles magyar színpadi világnak kellett volna mutatkoznia. Ágai éppen azt érzékelték, hogy a részletek e hitelességet több ponton megbontják.

Az élclapi és ironikus sajtóreakciók tehát nem pusztán a *Csárdás* sikerének melléköngéi. A *Bolond Istók* nemzeti-zenei pátozzsal vegyített, ugyanakkor erősen előítéletes retorikája, a „Czigánydicsőség” képi-nyelvi gúnyrajza, a *Borsszem Jankó* műfajparódiája és Ágai Adolf humorral átszótt szakmai kritikája együtt azt mutatja, hogy a balett a századvégi magyar nyilvánosságban több, egymással feszültségben álló jelentésréteg hordozójává vált. Egyszerre volt nemzeti balettként ünneplhető újdonság, operaházi látványosság, a magyar zene színpadi lehetőségének kísérlete, valamint olyan konstrukció, amely a maga túlzúsófoltságával és anakronizmusaival könnyen parodizálhatóvá vált.

A humor tétje ebben az esetben nem az, hogy az élclapok egyszerűen neveltségessé tették volna a *Csárdást*. Inkább arról van szó, hogy a szatirikus és ironikus szövegek révén láthatóvá vált a nemzeti reprezentáció törekenysége. A *Csárdás* olyan elváráshorizontba került, amelyben a magyar táncnak, a magyar zenének, a cigányzenének, a történeti allegóriának és az operaházi látványosságnak egyszerre kellett volna érvényesülnie. Az élclapok éppen ezt a „mindent egyszerre” logikát fordították vissza humorba. A *Borsszem Jankó* felsorolásában a nemzeti elemek bősége komikus halmozássá válik; a *Bolond Istók* „Czigánydicsőség”-ében a cigányság operai felemelése groteszk társadalmi látvánnyá alakul; Ágai tárcájában pedig a hitelesség apró zavarai és a zenei együttjáték hibái a nemzeti balett színpadi megvalósíthatóságának kérdésévé növekednek.

E források alapján a *Csárdás* élclapi és ironikus recepciója nem egyetlen nagy karikatúrában vagy összefüggő ellennarratívában ragadható meg, hanem több kisebb, de pontosan célzó kommentárban. A lapok nem ugyanazt kifogásolták, és nem ugyanazzal a politikai vagy kulturális előfeltevéssel közelítették a darabhoz. Mégis közös bennük, hogy a balettet nem önmagában, hanem a róla kialakított nyilvános beszéd részeként értelmezték. A *Csárdás* így nemcsak mint színpadi mű, hanem mint sajtóesemény is jelentőssé vált: olyan produkcióként, amelyen keresztül a századvégi magyar kultúra saját nemzeti önképét, zenei ambícióit, előítéleteit és színházi reprezentációs technikáit is próbára tette.

## **5. A német nyelvű sajtó értelmezési horizontja: három diskurzus és egy alternatív jelentésháló**

A *Csárdás* bemutatója a budapesti német nyelvű sajtóban (Ujvári, 2012) egészen más értelmezési keretben jelent meg, mint a magyar nyelvű kritikákban. Míg a magyar lapok elsősorban a nemzeti balett megkétszerezésének pótlását, a műfaji „születés” gesztusát, illetve a folklór autenticitásának kérdését állították előtérbe, addig a német nyelvű sajtó – a korszak heterogén, de közös kulturális horizonton mozgó médiumegyüttese – alapvetően a balett európai normái felől közelített a darabhoz. Ez a diskurzus nem elsősorban a magyar tánc identitásteremtő szerepét vizsgálta, hanem azt, hogy a *Csárdás* képes-e a nemzeti motívumokat a színpadi modernség, a stilizáció és a műfaji átjárhatóság mércéjén át hitelesen reprezentálni. A budapesti német nyelvű sajtó három meghatározó orgánuma – a *Neues Pester Journal*, a

*Politisches Volksblatt* és a *Pester Lloyd* – sajátos, egymástól jól elkülöníthető értelmezési mezőt hozott létre. Ezek a diskurzív terek ugyan összekötetésben álltak a magyar nyelvű recepcióval, mégis önálló, alternatív jelentéshálót konstruáltak, amelyben a darab nem a nemzeti művészet beteljesüléseként, hanem a magyar balett európai láthatóvá válásának próbájaként jelent meg.

A *Neues Pester Journal* esetében e horizont első pillantásra a kritika könnyedebb, a közönség élményvilágához közvetlenebbül kapcsolódó hangján érhető tetten. A lap rövid, de lelkes beszámolója már a főpróba kapcsán jelezte, hogy a darab sikeréhez nem férhet kétség: a jelenetek sokaságát, a látványosságot, a gondos betanítást és a pompás kiállítást olyan értékként emelte ki, amelyet nem elsősorban a nemzeti reprezentáció, hanem a modern nagyvárosi színház szórakoztató ereje felől tett értelmezhetővé.

A *Journal* kritikája nem történeti, műfaji vagy esztétikai kategóriákba rendezi a darabot. Számára a *Csárdás* elsődleges funkciója abban áll, hogy kielégítse a közönség kíváncsiságát, és a balett műfaját – amelyet a lap implicit módon a vizuális élmény, a mozgalmasság és a könnyed narrativitás kereszteződéseként fog fel – a modern szórakoztató színház közegébe illeszse. A dramaturgiai hiányosságok ebben az értelmezési keretben nem válnak meghatározó problémává: a nézőtér szórakoztatása és a látványvilág gazdagsága a lap értékrendjében ellensúlyozza a szerkezeti lazaságot. Ezzel a *Neues Pester Journal* olyan befogadási horizontot jelöl ki, amely a balettet a nagyvárosi élménykultúra médiumaként teszi értelmezhetővé (N. N., 1890e; x, 1890).

A *Politisches Volksblatt* már árnyaltabb, történeti és műfajelméleti szempontokat is működtető diskurzust teremt. Kern Aurél (1890) kritikája – amely már önmagában is sajátos kulturális gesztus – a magyar balett történeti legitimitását kísérli meg felrajzolni, és a *Csárdást* olyan folyamatba illeszti, amelyet a kritikus egészen a 14. századi milánói udvari balettig vezet vissza. A *Volksblatt* ezzel sajátos genealógiai elbeszélést hoz létre, amelyben a magyar balett nem elszigetelt kísérletként, hanem a műfaj európai fejlődéstörténetének késői, de elismerésre méltó epizódjaként jelenik meg.

A lap ugyanakkor távol marad a magyar kritikát gyakran átható nemzeti retorikától: Kern nem a „népi lélek” megjelenítését kéri számon, hanem azt hangsúlyozza, hogy a *Csárdás* végre olyan tárgyat választott, amely méltó a balett magasabb művészi igényeihez. A balett nemzeti karaktere ebben a diskurzusban nem folklorisztikus hitelességben, hanem történeti és kulturális illeszthetőségben testesül meg: abban, hogy a magyar tánc képes-e a műfaj európai konvencióit saját motívumaival összhangba hozni. A *Volksblatt* számára a *Csárdás* „a magyar művészet panteonjába” tartozik, de nem pusztán azért, mert magyar tárgyat dolgoz fel, hanem azért, mert a magyar elemeket a balett európai műfaj történetébe illeszthető formában jeleníti meg.

Más esztétikai és kritikai normarend szerint működött a *Pester Lloyd*, amely a korszak német nyelvű polgári nyilvánosságának legmagasabb intellektuális és művészi igényeit képviselte (Ujvári, 2022). Beer Ágost (1890) kritikája a *Csárdást* nem a nemzeti művészet beteljesüléseként, hanem a modern balett műfaji próbatételeként értelmezte. Kiindulópontja az volt, hogy a balett történetében a zene sokáig alárendelt szerepet játszott, s csak a Gluck–Noverre-féle reformok után vált egyenrangú komponenssé. Ezzel az értelmezési kerettel Beer a *Csárdást* nem izolált jelenségként, hanem egy hosszú európai műfaj történet kontextusában vizsgálta, figyelmét pedig nem a népi anyag eredetére, hanem annak színpadi átírására összpontosította. Sztojanovits zenéjét nem etnográfiai, hanem zenei és dramaturgiai

minősége alapján értékelte: dicsérte a hangszerelés gazdagságát, az első kép atmoszférateremtő erejét, a dallamformálás érzékenységét, ugyanakkor világosan kimondta, hogy a dramaturgia az első képet követően megszakad, és a darab ezt követően két hosszú divertissement-t kínál a nézőnek. Ez a kritikai horizont egyszerre modern és európai: Beer elismerte a magyar törekvést, de egyúttal világossá tette, hogy a *Csárdás* értéke nem önmagában az etnográfiai hitelességben, hanem a magyar motívumok balettnyelvbe való sikeres integrációjában rejlik.

A három német lap diskurzusa együtt azt mutatja, hogy a budapesti német nyelvű sajtó a *Csárdás* jelentését alapvetően más kulturális projektben helyezte el, mint a magyar nyelvű kritika. A magyar lapok számára a darab – még kritikusi fenntartások mellett is – a nemzeti balett megteremtésének kísérlete, a kulturális hiány pótlása és az identitásteremtő reprezentáció egyik lehetséges formája volt. Ezzel szemben a német nyelvű sajtó elsősorban azt vizsgálta, hogy a magyar táncnyelv képes-e a népi anyagot stilizált, színpadspecifikus formában beilleszteni a kontinens színpadi hagyományába. A magyar és német nyelvű kritikai horizont közötti különbség így nem csupán esztétikai, hanem fogalmi is: a magyar kritikák az autenticitást – Bendix értelmezésével élve – inkább a kulturális eredet retorikája felől közelítették meg, míg a budapesti német nyelvű sajtó a hitelességet a reprezentáció minőségében, a színpadi formateremtés sikerében mérte.

E két horizont különbsége abban is megmutatkozott, ahogyan a sajtó a közönség szerepét értelmezte. A magyar lapok a nézőtéri lelkesedést gyakran a nemzeti érzület jeleként olvasták, míg a német nyelvű sajtó a közönség reakcióit inkább a modern nagyvárosi publikum esztétikai nyitottságának bizonyítékaként értékelte. A magyar nyelvű lapok értelmezésében a közönség reakciói a nemzeti közösség érzelmi önazonosításának jeleiként jelentek meg; a német nyelvű recepcióban ezzel szemben a polgári kultúrafogyasztás indikátoraként működtek.

A három német lap tehát – különbözőségeik ellenére – olyan alternatív jelentéshálót hozott létre, amelyben a *Csárdás* nem nemzeti esszenciaként, hanem műfaji kísérletként, a „magyar balett” európai értelemben vett próbatételeként jelent meg. Míg a magyar kritika a nemzeti művészet születését ünnepelte vagy kérdőjelezte meg, a német nyelvű sajtó azt vizsgálta, hogy a magyar táncnyelv miként illeszthető be a 19. század végi nagyvárosi színpad modern esztétikai rendjébe. A *Csárdás* ezáltal két különböző kulturális térben nyerte el jelentését: Magyarországon nemzeti gesztusként, a német nyelvű közegben pedig olyan műfaji kísérletként, amelynek értéke elsősorban abban állt, hogy a magyar balettet egy európai normarend szerint olvasó nyilvánosság számára is értelmezhetővé tette.

## **Konklúzió**

A *Csárdás* bemutatóját követő sajtónyilvánosság egészének áttekintése arra a következtetésre vezet, hogy a darab nem egyszerűen színpadi eseményként, hanem egy olyan kulturális önértelmezési helyzet csomópontjaként működött, amelyben a 19. század végi magyar társadalom különböző diskurzusai – esztétikai, politikai, identitásbeli és intézménytörténeti nézőpontok – egyszerre váltak artikulálhatóvá. A *Csárdás* recepciója nem egyetlen mérlegelési szempont mentén szerveződik, hanem olyan többszólamú sajtómezőben, amelyben a mű jelentése folyamatosan újraértelmeződik. Amennyiben elfogadjuk, hogy a sajtó nem csupán a művek nyilvános értelmezésének terepe, hanem a kulturális reprezentáció egyik legfontosabb performatív médiuma, akkor világossá válik, hogy a *Csárdás* nem a

balett esztétikai minősége, hanem a köré szerveződő, különböző logikájú sajtódiskurzusok miatt vált a korszak meghatározó kulturális eseményévé.

A liberális polgári napilapok, a zenei szaklapok és a politikai élclapok, noha eltérő normák szerint ítélték, egyaránt hozzájárultak ahhoz, hogy a *Csárdás* nemzeti tesztként jelenjen meg: olyan műként, amelyen keresztül mérhetővé vált, hogyan képzeli el a magyar nyilvánosság a nemzeti tánc, a nemzeti zene és a nemzeti színpadi reprezentáció fogalmát. A polgári sajtó azért tartotta jelentősnek a művet, mert egy új műfaji identitás, a „magyar balett” lehetőségét látta benne; ezért a kritikusok a hibák ellenére is folyamatosan a „továbbfejleszthetőség” és az „exportálhatóság” szempontjait mérlegelték. Ez a hozzáállás azt jelzi, hogy számukra a *Csárdás* nem lezárt esztétikai produktum volt, hanem a kulturális modernizáció programjába illeszkedő nemzeti projekt, amelyet a kritika nem bírált le, hanem – saját feladatfelfogásának megfelelően – segíteni próbált abban, hogy a magyar zenei és táncos örökség nemzetközi szinten is megjelenhessen.

A szaklapok ezzel szemben sokkal élesebben tematizálták azokat a szakmai hiányosságokat, amelyek a műfaj újszerűségéből, az anyag összetettségéből vagy éppen Sztójánovits munkamódszeréből adódtak. Mégis figyelemreméltó, hogy a szakmai kritika sem képes – vagy nem is törekszik – elszakadni a nemzeti keretezéstől: a zene és a koreográfia minősége mellett mindig előkerül a „magyar jelleg”, a „népi forrás”, a „nemzeti érzés hitelessége”, a hangszerelésben és dramaturgiában megjelenő „magyar lélek” kérdése. Ez azt bizonyítja, hogy a vizsgált időszakban a szakmai és a nemzeti logika nem állt egymással szemben; sokkal inkább egymást kiegészítő értékelési normarendszert alkottak, és a mű befogadását nem lehet kizárólag esztétikai dimenziók mentén értelmezni.

A politikai élclapok – a *Borsszem Jankó* és a *Bolond Istók* – radikálisan különböző pozícióból, mégis egymást kiegészítő módon járulnak hozzá a *Csárdás* kulturális jelentésének kialakulásához. Az élclapok olvasatában a darab nem pusztán balett, hanem metafora és allegória, amelyben a magyar társadalom önmaga színpadi karikatúrájára ismer rá. A *Borsszem Jankó* a nemzeti teatralitás túlbujánzását, a reprezentációs gesztusok szertelenségét, a műfaji montázs esztétikai következetlenségét teszi nevetségessé.

A *Bolond Istók* ezzel szemben a darabban a nemzeti energiahordozót, a kulturális önérvényesítés bizonyítékát látja, és olyan diskurzust működtet, amelyben a magyar zene és tánc színpadi megjelenése nemzeti önállósodási aktusként értelmeződik. Bár a két élclap egymással politikailag ellentétes regiszterben beszél, közös bennük, hogy nem a balett esztétikai minősége érdekli őket elsődlegesen, hanem az, amit a *Csárdás* nemzeti cselekvésként jelent. Ez a közös logika emeli a balettet a sajtóban a nemzeti szimbolikus tér egyik fontos szereplőjévé.

Mindezek alapján kijelenthető, hogy a *Csárdás* recepciója olyan sajtótörténeti jelenség, amelyben jól láthatóvá válik a korszak magyar nyilvánosságának szerkezete. A darab fogadtatása rávilágít arra, hogy a 19. század végi magyar sajtó nem egységes narratívát, hanem egymás mellett létező, egymással versengő és egymást kiegészítő nyilvánosságtípusokat működtetett: a liberális polgári diskurzus racionalizáló, intézménykritikai és modernizációs narratíváját; a szakmai diskurzus professzionizáló, normákhoz kötött nyelvét; és a szatirikus politikai nyilvánosság reflexív, ironikus és gyakran identitáspolitikai szempontokat előtérbe helyező logikáját. A *Csárdás* ezeknek a nyilvánosságtípusoknak a metszéspontjában vált jelentőssé: nem azért, mert egyöntetű siker vagy kudarc lett volna, hanem mert mindhárom diskurzus saját nyelvén mondott róla valamit, és e kijelentések együtt konstruálták meg a mű kulturális jelentését.

A konklúzió legfontosabb felismerése ezért az, hogy a *Csárdás* – függetlenül esztétikai megítélésétől – nemzeti performatív aktusként működött a magyar sajtóban. A darabot nem lehet úgy elemezni, mintha pusztán zenei-koreográfiai produktum lenne; jelentését az a komplex, sokszor egymásnak ellentmondó, mégis egymást értelmező diskurzus hozta létre, amelyben a balett egyszerre vált műfaji kísérletté, nemzeti kulturális programmal bíró színpadi látvánnyá, politikai allegóriává és az operaházi intézményrendszer megítélésének próbakövévé. A *Csárdás* recepciója ezért egyúttal a magyar nemzeti identitás 19. század végi nyilvánosságon belüli képződésének esettanulmánya is: azt mutatja meg, hogy a nemzeti identitás nem adott struktúra, hanem folyamatosan újratermelődő diskurzív konstrukció, amelynek formálásában a sajtó – műfajtól és politikai orientációtól függetlenül – meghatározó szerepet játszott.

### Felhasznált irodalom

Ábrányi Kornél, Id. (1890): „Csárdás”. *Pesti Napló*, december 4., 1. o.

Anderson, Benedict (2016): *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.

A[ntalik]. K[ároly]. (1890): A csárdás. *Pesti Hirlap*, december 9., 1–2. o.

Atropos [Márkus Miksa] (1890): A hétről. *Ország-Világ*, december 13., 801. o.

A[ugust]. B[eer]. (1889): Königlich Opernhaus. *Pester Lloyd*, december 17., melléklet.

Beer, August (1890): Csárdás. *Pester Lloyd*, december 9., melléklet.

Bendix, Regina (2009): *In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies*. Madison: University of Wisconsin Press.

Bohlman, Philip Vilas (1988): *The Study of Folk Music in the Modern World*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Buzinkay Géza (1983): *Borszem Jankó és társai: Magyar élclapok és karikatúráik a XIX. század második felében*. Budapest: Corvina.

Csicseri Bors [Adolf Ágai] (1890): „Csárdás” – Egy kis köztöködés. *Fővárosi Lapok*, december 16., 2556–2557. o.

Gelencsér Ágnes (1984): Balettművészet az Operaházban. In: Staud Géza (szerk.): *A Budapesti Operaház 100 éve*. Budapest: Zeneműkiadó. 151–164. o.

H. (1890): „A csárdás”. *Budapesti Hirlap*, december 9., 1–2. o.

i[dősebb]. [Ábrányi Kornél]. (1890a): A „Csárdás”. *Pesti Napló*, december 7., 3. o.

i[dősebb]. [Ábrányi Kornél]. (1890b): A „Csárdás”. *Pesti Napló*, december 9., 2. o.

K. (1890): Csárdás. *Fővárosi Lapok*, december 9., 1–2. o.

- Kern, Aurel von (1890): „Csárdás”. *Politisches Volksblatt*, december 9., 5. o.
- Körtvélyes Géza (1966): Balett és néptánc. *Muzsika*, február 1., 34–35. o.
- [N. N.] (1890a): A „Csárdás”. *Zenelap*, december 23., 4–5. o.
- [N. N.] (1890b): A „Csárdás” főpróbája. *Fővárosi Lapok*, december 7., 2493–2494. o.
- [N. N.] (1890c): Czigánydicsőség. *Bolond Istók*, december 21., 8. o.
- [N. N.] (1890d): M. kir. sidagópera: A „Csárdás”. Magyar ballet. *Bolond Istók*, december 14., 7. o.
- [N. N.] (1890e): In der königlichen Oper. *Neues Pester Journal*, december 7., 5. o.
- [N. N.] (1890f): M. kir. Opera. „A csárdás”. – Mese felnőtt babák számára. *Borsszem Jankó*, december 14., 7. o.
- Tamás, Ágnes (2012): *Nemzetiségi sztereotípiák – összehasonlító perspektívában*. PhD-disszertáció. Szeged: SZTE.
- Ujvári, Hedvig (2012): *Deutschsprachige Presse in der östlichen Hälfte der Habsburgermonarchie: Deutschsprachige Medien und ihre Rolle als Literaturvermittler in Ungarn in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Herne: Gabriele Schäfer Verlag.
- Ujvári, Hedvig (2022): Der Pester Lloyd als Quelle musikhistorischer Forschungen: Ein Annäherungsversuch mit Beispielen aus dem 19. Jahrhundert. *Studia Musicologica*, 63(3-4), 277–298. o., <https://doi.org/10.1556/6.2022.00017>
- Ujvári Hedvig (2023a): Magyar tematikájú balettbemutatók a Magyar Királyi Operaházban Gustav Mahler vezetése alatt a korabeli sajtó tükrében: Új Rómeó – Csárdás – Vióra. In: Paál, Vince (szerk.): *Médiatörténeti mozaikok 2022*. Budapest: Nemzeti Média- és Hírközlési Hatóság Médiatudományi Intézete. 39–69. o.
- Ujvári, Hedvig (2023b): Viennese Waltz: Reception and Social Historical Context in Vienna and Budapest. *Tánc és Nevelés / Dance and Education*, 4(1), 69–83. o. <https://doi.org/10.46819/TN.4.1.69-82>
- Vályi Rózsi (1956): Nemzeti táncagyományaink sorsa a színpadon, és a balett az abszolutizmus és a kiegyezés korában. In: Vályi, Rózsi (szerk.): *A magyar balett történetéből*. Budapest: Művelt Nép. 92–145. o.

# THE RECEPTION OF *CSÁRDÁS* IN LATE 19TH-CENTURY HUNGARY

## PRESS DISCOURSE AND CULTURAL REPRESENTATION

HEDVIG UJVÁRI

This study examines the late nineteenth-century Hungarian- and German-language reception of the ballet *Csárdás*, with particular attention to the ways in which the concept of “national ballet” was shaped within the different press registers of the periodical public sphere. Building on the findings of an earlier, detailed reconstruction of the press reception, the article repositions this material within an argumentative framework: it shows how the periodical press became an active medium of cultural interpretation, through which the work acquired an identity-forming function. The analysis argues that the reception history of *Csárdás* was not stabilised from a single critical position, but emerged through the interacting readings of newspapers and journals differing in language, genre and political-cultural orientation. Whereas Hungarian-language criticism primarily interpreted the ballet within the horizon of national absence and symbolic compensation, the German-language press in Budapest approached it through European generic norms, while the satirical papers exposed the overburdening of theatrical representation. Drawing on the concepts of cultural representation, authenticity and cultural mediation, the study demonstrates that *Csárdás* became intelligible not merely as a ballet premiere, but as one of the significant media events of the period: situated at the intersection of national self-image, generic adaptation and the cultural mediation performed by the press.

**Keywords:** 19th-century press; national ballet; *Csárdás*; cultural representation; cultural transfer