

Kiss Eszter Veronika

Operaélet a dualizmus korában

■ Nem véletlenül kíséri minden korban akkora érdeklődés az Operaház eseményeit, változásait az egész társadalom részéről, a műfaj a mai napig az egyik legfontosabb képviselője az országimázsnek, színvonala fokmérője az ország kulturális tartalmáinak, a körülötte zajló események jól minősítik a társadalom helyzetét, műveltségét és a közízlést. Úgy is mondhatnánk, az Operaház a nemzeti kultúra egyik legjelentősebb szimbóluma, a magyar nemzet közös ügye. Talán ez is az egyik oka annak, hogy az Operaház megnyitása óta a különböző politikai, társadalmi ellentétek közötti villongások egyik fontos hivatkozási alapja, és kevés intézmény mondhatja el magáról, hogy annyiszor vált sajtótámadások célpontjává egy-egy döntés kapcsán, mint a dalszínház.

Kevés olyan korszaka volt Magyarországnak történelmének, amikor minden adott volt a fejlődéshez. A mohácsi tragédiától kezdve egészen a kiegyezésig nem is nagyon voltak olyan évtizedek, amelyekben hosszú távú kulturális stratégiákat dolgozhattak volna ki, részben az anyagiak, részben a politikai stabilitás hiánya miatt. Ebből fakadóan a kultúra hosszú időn keresztül a főúri udvarokra korlátozódott – ahol egyébként magas szintű zenei és operaélet folyt, mint például Haydn idejében Eszterháza –, és a klasszikus polgári réteg megjelenésével csak lassan, Bécshez képest jócskán megkésve indult meg a városi közegben az intézményes kiépülése.

Az operajátszás elválasztása a Nemzeti Színházban a prózától, majd a különálló Operaház alapítása, a grandiózus Ybl-palota, vagy, ahogy a korabeli *Vasárnapi Újság* nevezte, „a dal és zene díszes csarnokának” felépítése óriási mérföldkő volt a magyar zene történetében. Fennállása első évtizedei mégsem annyira a sikerről, mint inkább a magyar kulturális élet gyermekbetegségeiről tanúskodnak, vagyis az operába járás hagyományának hiányából fakadó nehézségekről, valamint a politikai komisszárok hozzá nem értéséről. Az Operaház folyamatosan a korabeli sajtó kereszttüzeiben állt, elsősorban

a pénzügyi problémák, a művészetpolitikai döntések és a fizetőképes közönség csekély létszáma miatt az alacsony jegybevétel miatt. Az évi kétszáz előadás nagyjából hatvanszázalékos látogatottságot tudott felmutatni, önfenntartásról szó sem lehetett. Az önálló Operaházat nem is egy valós társadalmi igény hívta életre, hanem a Béccsel való versenyfutás és a reprezentációs vágy egy olyan nemesi elit részéről, amelyiknek nagyobb része jobbra maga sem volt művelt operaértő. Így történhetett meg, hogy az évi hétszáz ezer forintos költségvetés valódi terheivel a magyar Országgyűlés érdemben nem számolt, és a rá eső részt az első években azonnal lecsökkentette, meglehetősen rossz anyagi helyzetet teremtve egy indulása idején egyébként is számos nehézséggel küzdő intézményben. Végül először 1890-ben teljesítette a köteletségét az Országgyűlés az eredeti elképzelés szerint, amely az alapításkor három finanszírozási alapra: egyharmad-egyharmad arányban az udvar, a jegybevétel és a magyar Országgyűlés támogatására építette a működési költségeket. A jegybevétel a vártnál alacsonyabb maradt, a magas jegyárak pedig nagyon leszűkítették azt a kört, amelyik meg tudta magának engedni az operába járást. Eleinte az Operaház közönségét az arisztokrácia jelentette, később ez kiegészült a javarészt zsidó és német származású pénzügyiarchákkal, bankárokkal, gyárosokkal, nagykereskedőkkel. Utóbbi réteg a korabeli antiszemita demagógiához is megfelelő alapot biztosított, és kapóra jött érvként az Operaház támogatása ellen egy vita során 1887-ben, amikor az egyik képviselő egy költségvetési felszólalásában azt mondta: felesleges, hogy a gazdag zsidók kedvéért az állam százezres szubvenciót adjon az Operaháznak.

„Kedves Tisza! Az új dalműszínháznak multkori megtekintése, de különösen annak tegnap történt ünnepélyes megnyitása alkalmával örömmel győződtem meg arról, hogy e ház nemcsak építészeti s művészeti szépsége, hanem egész berendezése tekintetében is, minden

várakozásnak megfelel, s általa a főváros, valamint az egész ország a zeneművészet ápolására és fejlesztésére méltó intézetet nyert” – olvashatjuk Ferenc József levelét a *Vasárnapi Újság*ban az Operaház 1884. szeptember 27-i megnyitóját követően. Ferenc József örömteli szavai minden bizonnyal őszinték voltak és nem csak a protokollnak szóltak; az egész magyar nép egyfajta csodálattal tekintett a Sugár úti, impozáns palotára mint a magyar nemzeti kultúra egyik fellegvárára. A vegyes műsort – Erkel *Bánk bánjának* és *Hunyadi Lászlójának* nyitánya mellett Wagner *Lohengrin* című operájának első felvonását játszották – a kor előkelőségei tekintették meg Ferenc József személyes jelenléte mellett. Az épület ünnepélyes megnyitása hatalmas tömegeket vonzott, a tömeg áttörte a rendőrkordont és betódult az előcsarnokba, hosszú időbe tel, amíg sikerült kiűriteni az épületet. Ez az incidens pedig a rendőrfőkapitány állásába került.

Minden csoda három napig tart, és az Operaház sikertörténete sem bizonyult tartósnak. A nehézségek – amelyek a mai napig újra és újra felmerülnek, tehát minden bizonnyal a műfaj magyar sajátosságai – hamar jelentkeztek. Magasak a fenntartási költségek, gyenge a hazai fizetőképes kereslet, nincs igazán hagyománya az operába járásnak, a jó magyar énekesek külföldre szerződnek, a Budapesten elérhető sokszor nem nyújtanak átütő teljesítményt... A sajtó és a korabeli művészet azonban a problémák gyökerét már kezdettől abban látta, hogy a magyar politikai élet felelős vezetői befolyásos lobbicsoportok képviselőit helyezték pozícióba az Operaház élén intendánsként, és nem szakembereket.

A pénzügyi problémákon túl egyéb nehézségekkel is meg kellett küzdeni: a magyar operajátszás története jelentős hátrányból indult abból a szempontból is, hogy szembe kellett nézni a zeneoktatás intézményrendszerének a hiányával. Az Operaház 1884-ben 75 tagú zenekarral, 81 főt számláló énekkarral és 34 magánénekesrel nyitott. Az énekesek terén a létszámhiány és a gyenge színvonal az alacsony szintű zeneoktatás következménye volt, ezért sok esetben komolyabb összegeket, külföldről kellett vendégénekeseket hívni az előadásokhoz. E tekintetben hatalmas előrelépést jelentett, hogy a pesti Hal téren, Liszt Ferenc lakásán, Erkel Ferenc irányításával elindult felsőfokú zenei képzés, az Országos Magyar Királyi Zeneakadémia, amely az ötödik tanévtől átkerülhetett a ma Régi Zeneakadémiaként ismert, Andrassy úti épületbe. A kezdetben elsősorban zongorára épülő képzésben a választható hangszerek köre lassan és fokozatosan bővült, 1884-től elindult a hegedűoktatás, majd két évvel később a gordonkatanítás, a fúvós szakok bevezetésére azonban 1898-ig kellett várni.

1904 és 1907 között épült fel a Zeneakadémia szecessziós épülete a mai Liszt Ferenc téren; az új épület jelentős létszámbővítéssel is járt. Itt kezdte meg tanári pályafutását Bartók Béla, Kodály Zoltán és Weiner Leó is. A zenei élet a felsőfokú intézmény hatására látványosan felpezsdült, évről évre kiváló magyar zenészeket adva a világnak, a XX. századra pedig a Mohács előtti presztízsét nyerhette vissza a magyar zenei élet a nemzetközi élvonalban.

A problémák gyökere azonban nem is annyira a zeneiskolák és az énekeshiány volt, mint inkább a politika túlzott ráhatása az intézmények szakmai életére, így az Operaház élén egyetlen vezető sem működött sokáig. Az állami színházak élére ugyanis a költségvetés kereteinek betartatása érdekében intendánsokat neveztek ki, aki az igazgató mellett adminisztratív, gazdasági és politikai funkciót töltött be. A korabeli sajtó az operaélet összes problémáját igyekezett az intendánsrendszerre fogni. Természetesen az intendánsrendszer előnye maga a hátránya volt: a kapcsolati tőke. Ez azonban éppen elegendő alapot teremtett arra, hogy a mindenkorai kormánnyal szemben álló politikai erők sajtókapcsolataik segítségével valóságos ösztönzést zúdítsanak az intendánsokra és az őket kinevező kormányra, belekeverve ezzel az Operaház szakmai és gazdasági ügyeit a napi politikai csatározásokba. Az arisztokrata származású intendánsok ellen könnyen felhergelték az öntudatra ébredő alsóbb társadalmi rétegek tagjait, és ezek az indulatok a legkevésbé sem szolgálták a problémák szakmai megoldásának elősegítését. Az indulatok elhatalmasodásáról árulkodik a *Zenelap* egyik vezércikke is, amely a megnyitó után nem egész két évvel jelent meg. A zeneszerző és zenei író idősebb Ábrányi Kornél írása 1886 nyarán hosszan ecseteli a problémákat vitaindítónak szánt vezércikkében:

„Fölépült a milliókba került fényes operaház, elv拉斯ztották az operát a nemzeti színháztól, hogy dráma és opera ne álljon egymás utjában, hanem mindenki önerejével (és az orsz. s kir. subvenciókkal) működjék, fejlődjék s képviselője legyen a magyar nemzeti kulturának. A magyar nemzet, a király és a kormány helyeselte az elv拉斯ztást, meghozták a nagy áldozatokat s a közönség is hazafiasan karolta fel mindegyiknek az érdekét, s ime mégis mi történik? Míg a dráma magas színvonalra emelkedett, s megáll a maga erejéből, addig a különvált opera fényes palotájával együtt az anyagi és szellemi tönk örvénye felé sodortatott, s ha nem lesz rajta gyökeresen segítve, tehát abba okvetlen bele is zuhan!

Az operai bajok nem mai eredetűek. Tíz év óta gyűlt azok kóránya, s még a nemzeti színházban lettek elvetve a szélmagok, melyek ma már megtermették a vihart. [...]

A mi szerény véleményünk szerint a dolog sarkpontja jelenleg nem abban rejlik, hogy ki legyen a bűnbak a multakért, hanem abban, hogy minő alapra legyen jövőre fektetve az opera művészeti s adminisztrációs igazgatása? Mert a rendszer, mely ott eddig uralkodott, s melyet ismert mindenki s elítél; nem magától teremt, hanem teremtett egyének által, nevezzük azokat intendánsnak, operaigazgatónak, operatanácsosnak, hivatalos szószólónak vagy akárminek, az mindegy. Az egyéneket pedig ki állította, s ki állítja oda? Részint a kormány, részint az ez által kinevezett intendánsok. S ime itt fekszik – magyarul mondva – a nyúl. Mert mindaddig, a míg Magyarországon főleg s a jelenlegi kormánynál az az elv fog uralkodni, hogy a mágnási s úri kaszinó preszsiója alatt minden állami műintézet élére nem szakértő, hanem sport-mágnás, elzüllött, nagyhangzú nevek vagy feltolt protegáltak állíttassanak: addig – s ez szent meggyőződésünk – sem a művészet nem fog hazánkban igazán felvirágozni, sem a nemzeti jogos aspirációk soha kielégítve nem lesznek.”

Az ügy komolyságát mutatja, hogy a nyári vezércikk folyamánként még az ősszel összeült egy értekezletre az írók és művészek társasága. Ez az ülés egy bizottság felállításával végződött, többek között Ábrányi részvételével, a fő cél ekkor már az volt, hogy az Operaházat ne adják bérbe magánvállalkozásnak, a kormánynak és Tisza Kálmán miniszterelnöknek ugyanis a magas költségek miatt ilyen irányú tervei is voltak. Az értekezlet végül nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket, mert a bizottság nem egyeztetett újra, és csak a bérbeadás ellen emelt szót, holott a vélemények és ajánlások az intendáns teljhatalmának megszüntetésére is vonatkoztak, így a történet újabb, egyre személyesebb cikkekbe torkollott. Végül a kormány mégis összehívott egy szakértőkből álló ideiglenes tanácsot a szóban forgó esetek kivizsgálására.

Voltak az intézménynek jobb és rosszabb időszakai, a szélesebb polgári réteg megjelenésével a XX. század első két évtizedében a dalszínház jegybevétele is stabilizálódott. A helyzet azonban I. világháború lezárását követően sem rendeződött végérvényesen, a 1920-as évek sajtója is telis-tele volt az Operaház válságáról szóló híradásokkal, bűnbakokat kutató véleményekkel, megoldásokat kereső eszmecsereikkel, és az épület magánvállalkozás céljaira való bérbeadása is több ízben terítékre került.

A probléma gyökere már Ábrányi kirohanása előtt is tetten érhető volt: a legelső intendáns, Podmaniczky Frigyes másfél évig töltötte be ezt a posztot, és regnálása alatt – bár Erkel Sándor művészi igazgatásába nem szólt bele – számos elnyert szerződést kötött, amelyek

jelentős anyagi veszteséget jelentettek az intézménynek. „Kitűnt először is, hogy az új operaházra a magyar főváros nem eléggé fejlett még. Csak a pestiek járnak operába s itt számításba esik a többi színház előadása is, melyek együttvéve majdnem annyi intézetet tesznek ki, mint a bécsiek; csak hogy ott a lakosság két annyi. Az a deficit tehát, a mi ezen a néven keletkezik, el nem enyészteszhető. Hátramarad tehát a kiadások reduktója” – olvashatjuk már 1886 májusában a *Zenelapban*, nem sokkal azután, hogy Keglevich István átvette Podmaniczkytól az intendánsi posztot, és meghozta első, kiadásokat csökkentő lépéseit – sok esetben a szakma és a közönség felháborodására. Keglevich – aki kétszer is megkapta a posztot – első intendánsi korszakával indította el az Operaház válságát, amely aztán hosszú időre személyeskedő, az összes problémáért az intendánsi rendszert felelőssé tévő újságcikkeket, valóságos sajtóhadjáratot eredményezett. Ekkorra már olyan szakmai vélemények is elhangzottak, hogy nem reális a magas szintű zenei élet Budapesten, ezért arra kell törekedni, hogy középszintű, még éppen vállalható minőségű, de a lehető legkevesebbe kerülő művészeket alkalmazzanak. „Redukálja a mi redukálható, de tartson oly közepes jó művészeket kiket a publikum mindig elfogadhat” – adja iránymutatásul a jövőbeli intendánsoknak az említett írásban. Ugyanakkor a cikkből kiderül az is, hogy a fizetések már akkor sem voltak teljesítményarányosak. „A magyar operaház legjobb részei ez idő szerint első sorban a zenekar, azután az énekkar és a tánczkar. Tehát a legkisebb fizetésű tagok felelnek meg legjobban kötelességeiknek. Ez ugyan nagy anomália, de már úgy látszik bele kell nyugodnunk. Ha az opera e kitűnő alkatrészei mellé az intendáns szervez egy bár nem első rangú, de jó elfogadható énektársaságot, eleget tett kötelességének. Bizonyos, hogy följebb nem mehet, de lejjebb sem. A közönség pedig szokják el az oly vendégművésztől, kiket esténként ezrével fizetnek!” – hangsúlyozza a vitaindítónak szánt írás.

Az a tény, hogy az intendánsok és igazgatók meglehetősen rövid időközönként cserélték egymást, egyikük bukását a másik is követte, sokszor elődeik ellenében hozták döntéseiket, lényegében ellehetlenítették a hosszú távú stratégiai tervezést. Az ingadozó jegyértékesítés, az elnyert bérletkonstrukciók, az olcsóbb jegyek nagyon alacsony aránya nem segítette a válságból való kilábalást, és a személyeskedések, a karmestersértődések is sok kárt okoztak. Volt azért a nehézségek ellenére sikeresebb periódusa az Operaháznak, például gyümölcsözőnek bizonyult Beniczky Ferenc és Gustav Mahler (1888–1891)

páros irányításának korszaka, illetve az őket váltó Zichy Géza egyedüli (1891–1894) és Nikitsch Artúrral közös (1893–1895) időszak.

A repertoár alakulása erősen függött az opera hazai történetét meghatározó személyek saját ízlésétől is. Erkel Ferenc – még a Nemzeti Színházzal közös operaélet időszakában – például hosszú ideig ellenállt Wagner műveinek, majd Richter János éppen ellenkezőleg előtérbe helyezte a zeneszerzőt, Mahler érkezése a magyar műveket vetette hátrébb, Mozartot és Wagnert, valamint a sikertelenül erőltetett német játékokat preferálva helyettük. Mahlerhez kötődik az első zongorakíséretes recitativókkal előadott *Don Giovanni* (korábban a recitativókat prózában adták elő), a *Ring* elindítása és a *Parasztbecsület* hatalmas sikere. Mahler távozása után a *Ring* folytatódott, nagy sikert még a *Bajazzókkal* értek el a dalszínházban.

Ebben a korszakban alapvetően a XIX. századi francia és olasz repertoár volt a meghatározó, kiegészülve az elmaradhatatlan Erkel-operákkal. A francia művek idővel visszaszorultak, kivéve a Gounod-féle *Faustot* és Bizet *Carmen*jét. Wagner szerepe különös a magyar operajátszás történetében: bár számos próbálkozás volt a XIX. század során Wagner-bemutatókkal, az igazi látványos áttörést a XX. század eleje hozta el, amikor a budapesti közönség egyik pillanatról a másikra szenvedélyes Wagner-rajongóvá vált, ez pedig a *Trisztán és Izolda* 1901-es premierje volt. Ez a bemutató egy olyan folyamatot indított el, amely a 1908–1909-es szezonra oda jutott, hogy a repertoár húsz százaléka, vagyis minden ötödik előadás Wagner-mű volt, és a Wagner-kultusz nem állt meg az Operaház falain belül, beszivárgott a kort meghatározó egyéb művészeti alkotásokba is, a korszellem részévé vált. Ekkorra már Puccini is berobbant a köztudatba, a Wagner–Puccini kettős uralta az Operaház színpadát a világháború előtt, amelyhez csatlakozott Richard Strauss is, például a *Rózsalovag*gal és az *Elektrával*.

A magyar operaélet egyik fontos és folyamatosan fennálló igénye a nemzeti opera életben tartása volt. A nemzetközi repertoár mellett ezért a magyar művek mindig kiemelt szerephez jutottak, ezt az Erkel család személyes jelenléte és rangja a pályán a kezdetektől biztosította. Ugyanakkor hiába komponált Erkel Ferenc számos magyar történelmi operát, a közönség igazán csak azt a kettőt fogadta el, amelyik ma is népszerű: a *Hunyadi László*t és a *Bánk bánt*. Erkel többi operájának sorsára jutott később számos magyar mű: várták és bemutatták, de végül nem tudott meggyökeresni a repertoárban. Bartók 1910-ben komponált *A kékszakállú herceg vára* című operáját

is csak akkor fogadta el a közönség 1936-ban, amikor már zeneileg felkészült rá Wagner és Richard Strauss, valamint a Magyarországon jelentős késéssel megjelent Debussy műveinek alapos megismerése után; a sok év elutasítást követően nagy nehezen megvalósult 1918-as premier még nem hozott áttörést.

A balett műfaja lassan és nehezen érte el valódi rangjának megfelelő szintjét a repertoárban. Az Operaházban a balettegyüttes kezdetben tisztán női összetételű volt, egyetlen férfi táncossal. Az évek lassú alakulását itt is egy váratlan fordulat gyorsította fel: a Szentpétervári Orosz Operaház balettegyüttesének vendégszereplése 1899-ben. Ez indította el azt a modernizációs folyamatot, amelynek eredményeként szerződtették Nicola Guerra balettmestert, aki a magyar balettkistolát a klasszikus olasz táncra alapozta, innentől a férfiszerepeket férfiak táncolták. Tevékenykedése tagadhatatlan erénye a nevelő-oktató munka volt, ugyanakkor a koreográfiai újítások továbbra sem követték kellő mértékben a nemzetközi trendeket, ezzel a Gyagilev-társulat 1912–13-as vendégszereplése szembesítette mind a szakmát, mind a közönséget. Az ennek nyomán megindult megújulási folyamatokat az orosz minták átvételére alapozták, ezt a kritika nehezen fogadta, ami Guerra távozásához vezetett. Utóda 1915-ben az a Zöbisch Ottó lett, aki – bár koreográfiáival nem aratott sikereket – a magyar balett történetébe első munkájával, *A fából faragott királyfi* koreográfiájával írta be magát. A balett fejlődését, nemzetközi szintre emelkedését ebben az időszakban a megfelelő tehetség hiánya gátolta, irányítói, koreográfusi, táncművészi szinten egyaránt.

A kulturális fejlődés az oktatás helyzetének javulásával egyre inkább észrevehetővé vált a vidéki városokban is, mégis elsősorban Budapestre koncentrált. Buda, Pest és Óbuda 1873-as egyesítése, jogilag fővárossá válása és a tény, hogy az intézménylétesítés fő központjává vált, napjainkig tartó, behozhatatlan előnyt adott Budapestnek. Mindezt tovább erősítette a Béccsel való versengés, ahol már kiépültek a kulturális intézmények, és jelentős múlttal rendelkezett a kultúrafogyasztás, így az operába járás és a koncertlátogatás is. Ennek a versengésnek a jegyében az erőforrásokat Budapestre csoportosították, és a főváros vált az ország közlekedéshálózatának központjává is, a közutak és vasúti vonalak fejlesztése ebben az időszakban egészen kiemelkedő volt. Ebben a korban indult meg a városokba költözés tendenciája is, aminek eredményeképpen a városok lakossága a korszak végére az egyébként is látványosan növekvő népesség huszonöt százalékát tette ki.

A kulturális fejlődés együtt járt a tömegkultúra terjedésével, ami a zenés színház esetében az opera mellett az operett műfajának népszerűségét is jelentette. Ahogy fejlődött és nőtt Budapest lakossága, és termelte ki az egyre iskolázottabb generációkat, növekedett az alsóbb társadalmi osztályokban is a zenehallgatás iránti igény. Budapest második operajátszó helyét, a mostani Erkel Színház épületét 1911-ben kezdték el építeni a Tisza Kálmán téren, és rekordidő – mindössze kilenc hónap – alatt, még ebben az évben el is készült. A Liszt-növendék Márkus Dezső által alapított, majd első igazgatóként vezetett Népopera megoldást nyújtott az alacsonyabb jövedelmű rétegeknek is. Ennek elősegítésére a fővárossal kötött szerződés jegyében már az alapításkor meghatározták, hogy a cél a széles tömegek igényes szórakoztatása, így a jegyárakat is megszabták: azok az Operaháznál lényegesen olcsóbbak voltak. Ugyanakkor még olyasmiket is megkötöttek, hogy az előadások nyelve csak magyar lehet, és maximalizálták a külföldi vendégjátékok számát is. Játszottak operát, operettet, balettot, népszínművet, vígjátékokat, de hangversenyeket is rendeztek. A Népopera a maga 3167 férőhelyes nézőterével a főváros legnagyobb befogadóképességű színháza volt.

A Népopera Jean Nougués *Quo vadis?* – Henryk Sienkiewicz azonos című regénye alapján készült – operájával nyitott meg. Mindjárt az első évad során játszottak Wagner, Verdi, Rossini, Gounod, Bizet, Meyerbeer műveiből, vagyis alapvetően abból a repertoárból, amelyik ebben az időszakban az Operaházban is sikerrel futott. Wagner kiemelt helyre került a műsortervben, a *Ring* ciklusa mellett a *Lohengrin*, a *Tannhäuser*, *A bolygó hollandi*, a *Trisztán és Izolda* is elhangzott, és később itt tartották a *Parsifal* hazai bemutatóját is 1914-ben, a korabeli kritika szerint „a művészi teljesség jegyében”. A repertoár a népszerű művekre épült, mint *A trubadúr*, a *Rigoletto*, a *Traviata*, a *Sevillai borbély*. A Gyagilev Balett itt lépett fel elsőként hazánkban 1912 márciusában, teljesen elbűvölve a magyar közönséget, de az operettek sora is hosszú, Lehár, Offenbach, Leo Fall és Johann Strauss operettjei szerepeltek a repertoárban. A második évad a népszerű és ismert operákra épített, illetve Zerkovitz Béla *Aranyeső* című operettje aratott óriási közönségsikert: hetven-szer játszották, később Zerkovitz az igazgatóváltások mellett is egyfajta házi szerzőként működött, szinte valamennyi operettjét bemutatták itt. A következő évadok is bővelkedtek érdekességekben, és nem kevés bemutatóra került sor, ekkor volt a *Parsifal* magyarországi debütálása is. Négy Wagner-operát tűztek műsorra (a *Parsifal* mellett a *Lohengrint* és a *Tannhäuser*t játszották, majd *A nürnbergi mesterdalnokokat*), de volt két Puccini- (a *Bohémélet* és a *Tosca*), valamint hét operettbemutató is. Hangversenyeket is tartottak, például itt játszott Budapesten a világ egyik legkiemelkedőbb hegedűművésze, Jasha Heifetz.

Az első három évad lendülete azonban az I. világháború kitörésével megtorpant, a Népopera rövid működés után csődöt jelentett, és 1915-ben bezárta kapuit. Az épületet a főváros vette át, előadások továbbra is voltak, de önálló társulat nélkül, vendégegyüttesekre alapozva. 1916-tól Beöthy László bérelte a színházat, majd egy évvel később új néven, Városi Színházként nyitott ki újra a Vígszínház igazgatója, Faludi Gábor vezetésével, aki hangsúlyozottan nem kívánt az Operaházzal rivalizálni az operák bemutatása terén, és ezért a repertoár fő gerincének az operett műfaját tette meg, így egy időre ebben az intézményben az opera műfaja háttérbe szorult.

A zenés színház szerte az országban hatalmas közönségsikert garantált, és az opera műfaja is kedvelt volt. A nagy vidéki színházak sorra arra „kényszerültek”, hogy a közönség nyomására zenés műsorokat tartsanak repertoáron és énekestársulatot alkalmazzanak. Ez az énekestársulat részben jól éneklő színészekből, segédszínészekből állt, részben kifejezetten énekes szólistákból, akik közül többen prózai szerepekben is feltűntek, de a teátrumok mellettük kórust és a vidéki viszonyokhoz képest nagy zenekart is fenntartottak. Ilyen társulatok működtek Temesváron, Aradon, Kolozsváron, Pozsonyban, Debrecenben, Szegeden és Kassán. Ez a közönségnek való megfelelési kényszer hatalmas anyagi terhet rótt a vidéki színházakra, ahol az operettek a nagyobb városokban még talán nagy nehezen finanszírozhatók voltak, kisebb településeken azonban szükségszerűen teltház mellett is komoly deficitet jelentettek. 1887-ben a *Színészek Lapja* már arról cikkezik, hogy kisebb városokba „operettet vinni – legenyhébb kifejezéssel élve – legalább is könnyelműség”. Ugyanakkor – miközben az Operaház a magas jegyárak miatt tele volt üres helyekkel – vidéki, tehetős nemesek hatalmas összegekkel támogatták egy-egy előadás létrejöttét, a közönség pedig folyamatos telt házat biztosított. Az opera rendkívül költséges műfaja azonban hosszú távon a közönség lelkesedése ellenére vidéken sem volt fenntartható. Éppen az Operaház megnyitásának idejére állt be a teljes válság a vidéki operafronton és látták be a városok, színházak vezetői, hogy nagyoperát nem tudnak bemutatni, legfeljebb egy-egy ünnepi, kivételes jutalomjáték keretében. Ráadásul nagyon gyorsan a budapesti Operaháznál is beütött a válság, amely részben egyértelműen anyagi okokra volt visszavezethető. Éppen ebben a nehéz időszakban indult

meg a lobbí a sajtón keresztül azért, hogy az Operaház egyébként is szűkös támogatását tovább csökkentsék, és az onnan elvont összeget a vidéki színházaknak adják.

Ennek több oka is volt, és a szándék nem feltétlenül a fővárosi Operaház ellen irányult. Ezzel párhuzamosan ugyanis az 1880-as években műfajilag is kissé kezdett átrendeződni a közízlés és az általános trend, az opera presztízsét, értékét és társadalmi rangját, pátosát és erkölcsi mondanivalóját továbbra sem kérdőjelezte meg senki, miközben a nagy közönségsikereket egyre inkább a terjedő, a valósághoz sokkal közelebb álló történeteket feldolgozó operett aratta annak ellenére, hogy az operett műfaját kezdettől lejjebb rangsorolták. Az operett tömegkultúrává kezdett válni, és ez rontotta az előadások színvonalát is. Népszerűsége azt eredményezte, hogy az operett lényegében kiszorította a repertoárról a vígoperát, és a két műfaj – a nagyopera és az operett – részben szembekerült egymással.

Az opera ismételt térnyerésének elősegítése érdekében felmerült, hogy a vidéki operajátszást kellene támogatni, hiszen az opera vidéki jelenléte biztosíthatná az énekesutánpótlást a fővárosnak, és bizonyos értelemben a közönséget is kitermelné. „Ahol jó operett van, ott egy kis áldozattal már opera is lehet, sőt kell is, hogy legyen, megfelelő állami szubvenció mellett, mert a m. kir. operának fiókintézetekre van szüksége, hogy ne legyen kénytelen tagjait külföldről toborozni” – olvashatjuk a *Színészek Lapjában* már 1884 őszén. Mindezt éppen a budapesti Operaház megnyitója idején, amikor először felmerült egy önálló kolozsvári opera létrehozása is. A vidéki operaélet támogatása mellett szólt az is, hogy egyértelművé vált: ha a budapesti Operaház nagyságrendekkel több támogatásban részesül, akkor a kisebb városok színházai menthetetlenül és véglegesen háttérbe szorulnak, sosem lesznek képesek képzett operaénekesek, karmesterek alkalmazására. Maga a budapesti intézmény is tisztában volt a vidéki operajátszás jelentőségével, intendánsként Zichy Géza, és második intendánsi periódusában Keglevich István is igyekezett megoldásokat találni a fővárosi és vidéki színházak együttműködésére, próbálkoztak ösztöndíjas énekesiskolai rendszerrel, részfizetéses szabadsággal, amely alatt vidéki fellépési lehetőséghez juthattak a budapesti énekesek, de egyik módszer sem vált be igazán.

Az érdemi változást végül nem a politikai szándék, nem a belefektetett támogatás és nem az elkötelezett szakemberek hozták meg, hanem a korszellemre reflektáló remekművek: Puccini berobbanása a magyar zenei életbe, akinek kasszasikerként futó operái pillanatok alatt visszavitték a közönséget az opera műfajához. A vidéki operaját-

zás feltámadni látszott, és Puccini sikere a korábbi kedvelt, nagy műveket, például Verdi operáit is újra színpadra vitte. Ezeknek az előadásoknak az egyik leggyengébb láncszeme a zenekar volt, és részben ez a magyarázata annak, hogy Wagner miért szólalt meg olyan későn a vidéki színpadokon. 1903. február 20-ig kellett várni arra a pillanatra, hogy ez is megtörténjen, ekkor Zilahy Gyula Aradon mutatta be a *Lohengrint*, Kolozsváron viszont csak 1913-ban jött el az áttörés *A bolygó hollandi* színrevitelekor.

A vidéki operajátszás folytonosságát a XX. század elején beinduló, az 1910-es években pedig folyamatosan emelkedő állami juttatások szilárdították meg, amelyek sok esetben kifejezetten a vidéki, operát is játszó színházakat segítették. Az állami támogatás mellett nem volt elenyésző a városok saját áldozatvállalása sem a kulturális életük felvirágoztatása érdekében, ugyanakkor sajnos későn indultak be ezek a folyamatok, mert a világháború vége és a trianoni béke alapjaiban változtatta meg a viszonyokat, hiszen éppen a leginkább fejlődő városok – Pozsony, Kassa, Nagyvárad, Kolozsvár, Temesvár és Arad – színházai kerültek határon kívülre.

Ha visszanezzük a tendenciákat, világossá válik a magyar operatörténet szembetűnő jellemzője, a meglehetősen törékeny anyagi biztonság, ami egyértelművé teszi, hogy Magyarországon az opera műfaja – annak ellenére, hogy elvi létjogosultságát senki sem kérdőjelezi meg – állami támogatás nélkül nem életképes. A nemzetközi repertoárhoz való viszonya még mindig a XIX. századi indulásában gyökerezik, az évszázados hagyományokból csak lassan és nehézkesen lép ki. Azt is láthatjuk, hogy a magyar művek iránti igény lényegesen nagyobb, mint a tényleges befogadásukra irányuló nyitottság. Ugyanakkor szembetűnő, hogy bár számos szakmai és politikai próbálkozás volt a különböző újításokra és fejlesztésekre, az Operaház sikere leginkább a közönségtől függött. Az igazi és mélyreható változásokat nem a politika és nem is a szakmai irányítás, hanem mindig az inspiráló tehetségek és az igazi remekművek megjelenése indította el, legyen szó az operaélet bármely területéről.