

Ujvári Hedvig

Intézményi identitás és műfaji legitimáció

Gyulai Pál és a balett
a Nemzeti Színház diskurzusában

Absztrakt

A tanulmány a 19. századi pesti balettrecepció egy kiemelt esete, Claudina Couqui fellépéseinek a sajtóvisszhangja alapján vizsgálja a balett műfajának intézményi és kulturális státuszát a Nemzeti Színház kontextusában. Az elemzés egy korábbi, részletes sajtórekonstrukció eredményeire épül, de azokat érvelő módon hasznosítja annak bemutatására, miként vált a balett a nemzeti művészet, az erkölcsi normák és az intézményi önértelmezés körüli viták próbakövévé. A tanulmány arra mutat rá, hogy a Couqui körüli kritikai diskurzus nem pusztán esztétikai ízléskülönbségeket tükrözött, hanem a kulturális nyilvánosság normaképző mechanizmusait tette láthatóvá. A pesti balettrecepció e konfliktusai betekintést nyújtanak a 19. századi magyar kulturális nyilvánosság működésébe.

Kulcsszavak: Nemzeti Színház, intézményi identitás, Gyulai Pál, Claudina Couqui, balett

Bevezetés és módszertani keret

A 19. századi magyar balettrecepció (Vályi 1956a; 1956b) nem pusztán egy mulékony színpadi műfaj fogadtatásának a története, hanem a Nemzeti Színház intézményi identitásáról, a művészet erkölcsi funkciójáról és a kulturális

10.56044/UA.2026.1.4

nyilvánosság normáiról folytatott viták egyik kitüntetett terepe. Sajátos műfaji jellegéből fakadóan a balett különösen bizonytalan helyet foglalt el a nemzeti színpad esztétikai és ideológiai önmeghatározásában (Pukánszky 1940): nem a nyelvre épült, mint a dráma, és nem a nemzeti zene intézményesülésének a médiuma volt, mint az opera. A színpadi tánc így folyamatosan a legitimáció határán mozgott, s a róla szóló kritikai diskurzusban rendre a „nemzeti művészet” határainak a kérdése vált tétjévé.

E diskurzus nem csupán esztétikai ítéletek sorozataként működött. A sajtó a 19. század közepén a kulturális nyilvánosság egyik legfontosabb normaképző terepeként lépett fel, ahol a Nemzeti Színház feladatáról, a művészet erkölcsi szerepéről és a különböző színpadi műfajok hierarchiájáról szóló elképzelések folyamatosan újrafogalmazódtak. A balett – éppen mert nem illeszkedett magától értetődően e hierarchiába – különösen érzékeny pontnak bizonyult. A tánc mint testhez kötött, nem verbális kifejezésforma a kritikai megszólalásokban gyakran a szórakoztatás, a látvány és az érzéki hatás médiumaként jelent meg, amelyet a nemzeti intézmény erkölcsi és kulturális küldetésével kellett összeegyeztetni. A balettre adott reakciók ezért rendre túlmutattak az egyes előadások értékelésén, és a Nemzeti Színház funkciójának, valamint a nemzeti kultúra intézményi kereteinek az újragondolásához vezettek.

E normatív diskurzus egyik meghatározó alakja Gyulai Pál volt, akinek színi-kritikai tevékenysége a korszakban intézményi súllyal bírt (Ajkay és Császtvay [szerk.] 2018; Angyal 1911; Beke 2017; Kovács 1963; T. Szabó 2021). Írásai nem csupán egyéni ízlésítéleteket közvetítettek, hanem a Nemzeti Színház kulturális küldetéséről és a művészet erkölcsi horizontjáról alkotott elképzeléseket artikulálták. Balettkritikái (Gyulai 1863a; 1863b; 1908) különösen élesen mutatják meg, miként ütköztek a műfaj sajátosságai a drámai cselekmény elsődlegességére, a jellemábrázolásra és a nemzeti reprezentációra épülő elvárásokkal. A balett számára kijelölt hely – a dráma és az opera mellett, de azoknak alárendelve – nem pusztán esztétikai, hanem intézményi kérdésként jelent meg.

A tanulmány amellet érvel, hogy Claudina Couqui pesti vendégszerepléseinek (1863, 1864) a sajtórecepciója során a balett olyan konfliktuszónává vált, amelyben a Nemzeti Színház intézményi önértelmezését, a művészet erkölcsi szerepéről alkotott elképzeléseket és a kulturális nyilvánosság normáit egyszerre kellett újratárgyalni. A vendégművésznő fellépései nem egyszerűen egy kiemelkedő balerina művészi teljesítményének a megítélésére adtak alkalmat, hanem a műfaj státuszát, legitimációját és intézményi helyét érintő vitákat hoztak felszínre. A kritikai

megszólalásokban a balett párhuzamosan jelent meg elismerésre méltó művészi teljesítményként és problematikus, nehezen legitimálható színjátéktípusként, amelynek jelenléte a nemzeti színpadon folyamatos indoklást igényelt.

A vizsgálat kiindulópontja az a feltevés, hogy a balettre adott kritikai reakciók nem csupán esztétikai értéktételek, hanem a kulturális nyilvánosság normaképző mechanizmusainak a dokumentumai. A sajtóban megjelenő írások nem egyszerűen leírták az előadásokat, hanem aktívan alakították a műfaj kulturális pozícióját és intézményi megítélését. A balett körüli viták ezért alkalmasak arra, hogy feltárják a 19. századi magyar kulturális nyilvánosság működését, valamint a Nemzeti Színházhoz kötődő elvárások és értékhierarchiák alakulását.

Módszertani szempontból a 19. századi táncprodukciók vizsgálata sajátos kihívásokkal jár. Előadásjellegéből adódóan a balett nem hagy maga után olyan stabil elsődleges forrásokat, mint a szövegalapú műfajok, ezért történeti elemzése szükségszerűen közvetett dokumentumokra támaszkodik (Boros 2020). A kortárs sajtó ebben az értelemben nem csupán forrás, hanem értelmező közeg is: a kritikákban az előadások leírása, az esztétikai értékelés és az intézményi elvárások reflexiója szorosan összefonódik (Török 2022). A tanulmány ezért a sajtóanyagot nem kronologikus rekonstrukcióként, hanem diskurzív térként kezeli, amelyben az esztétikai, erkölcsi és intézményi szempontok egymást alakítva jelennek meg.



1. kép. Claudina Couqui 1863 körül (Theatermuseum, Bécs, leltári szám: FS_PV268463alt, <https://www.theatermuseum.at/online-sammlung/detail/582494/?offset=8&lv=list>)

A jelen írás egy korábbi, a Claudina Couqui pesti fellépéseinek teljes sajtóanyagát feltáró kutatás eredményeire épül (Ujvári 2026), de attól eltérő céllal. Míg az előző munka a kritikai diskurzus történeti teljességének a bemutatására törekedett, addig e tanulmány szelektív módon használja fel a forráskorpuszt, és az egyes megszólalásokat a Nemzeti Színház intézményi önértelmezését meghatározó normák felől olvassa újra. A hangsúly nem a fellépések kronológiáján vagy a kritikák leltárszerű ismertetésén van, hanem azon, miként konstruálódik a balett mint problematikus műfaj, és hogyan járulnak hozzá e megszólalások a „nemzeti művészet” határainak a kijelöléséhez.

Az elemzés középpontjában azok a kritikai szövegek állnak, amelyek a balettet a Nemzeti Színház funkciójáról és küldetéséről folytatott viták részeként értelmezik. A vizsgálat külön figyelmet fordít azokra a megszólalásokra, amelyek a műfaj intézményi helyét és legitimációját normatív szempontból határozzák meg, mindenekelőtt Gyulai Pál írásaira. E szövegekben a drámai cselekmény primátusára, a jellemábrázolásra és az erkölcsi funkcióra épülő színházeszmény ütközik a balett látvány- és testközpontú kifejezőmódjával. E feszültség teszi láthatóvá, miként válik a balett a 19. századi magyar kulturális nyilvánosság egyik legérzékenyebb határterületévé.

Claudina Couqui mint próbaeset

Claudina Couqui (Cucchi 1904a; 1904b) pesti fellépései a 19. század közepi magyar balettrecepció egyik különösen alkalmas próbaesetét kínálják, mivel a művésznő szereplései nem pusztán egy táncos jelenlétét képezték a Nemzeti Színházban, hanem olyan kritikai reakciókat váltottak ki, amelyek a balett műfajának intézményi és erkölcsi státuszát is nyíltan problematizálták. Couqui fellépései időben és intenzitásukban is koncentrált sajtófigyelmet kaptak, ami lehetővé teszi, hogy a kritikai diskurzust ne elszigetelt megnyilatkozások, hanem egymásra reflektáló megszólalások hálózataként vizsgáljuk. A művésznő kapcsán kibontakozó vita így nem egyedi esetként, hanem a balett körüli strukturális feszültségek sűrűsödési pontjaként értelmezhető.

Couqui színpadi jelenléte több szempontból is érzékenyen érintette a Nemzeti Színház önértelmezését. Fellépései egy olyan intézményi közegben történtek meg, amelynek kulturális küldetését a kortárs diskurzus elsősorban a nemzeti dráma, az erkölcsi nevelés és a nyelvi-kulturális reprezentáció fogalmaival írta le (Gyulai 1863a; 1863b). A balett ezzel szemben – különösen vendégművészek

esetében – nehezen volt beilleszthető e normatív keretbe: nem szöveghez kötött, nem nyelvi médiumként működött, és befogadása nagymértékben a vizualításra, a testiségre és az előadás pillanatnyiságára épült. Couqui fellépései ezért nem csupán esztétikai kérdéseket vetettek fel, hanem azt a problémát is láthatóvá tették, hogy a Nemzeti Színház miként tud – vagy nem tud – mit kezdeni az ilyen típusú műfaji idegenséggel.

A művésznő szereplései körüli sajtóreakciók különösen élesen tematizálták ezt az idegenséget. A kritikák egy része Couqui technikai tudását és színpadi hatását értékelte, más megszólalások azonban a balett egészét kérdőjelezték meg mint a nemzeti színpadra illő műfajt. A hangsúly gyakran eltolódott az előadások konkrét minősítéséről a műfaj erkölcsi és kulturális következményeinek a mérlegelése felé: a balett testiségének, látványosságának és érzelmi intenzitásának a kérdései összekapcsolódtak a közönség nevelhetőségével, az ízlés formálásával és a színház társadalmi felelősségével. Ebben az értelemben Couqui nem egyszerűen az egyéni teljesítményével került a kritika fókuszába, hanem a balett problematikus reprezentánsává vált (Ujvári 2026, 9–15).

A Couqui-eset különösen jól megvilágítja, miként működött a sajtó a balett körüli viták normaképző területeként. A kritikák nemcsak reagáltak a fellépésekre, hanem aktívan hozzájárultak ahhoz, hogy a balett mint műfaj a „nemzeti művészet” határain kívül vagy azok peremén foglaljon helyet. E folyamatban meghatározó szerepet játszottak azok a kritikai pozíciók, amelyek intézményi tekintéllyel és normatív igénnyel léptek fel. A Couqui körüli diskurzus így előkészíti annak a vizsgálatát, hogy miként artikulálódott mindez Gyulai Pál kritikáiban, amelyekben a balett médiumspecifikus sajátosságai és a Nemzeti Színház erkölcsi-intézményi elvárásai a legélesebben ütköztek egymással.

Claudina Couqui pesti fellépései és a kritikai megosztottság

Claudina Couqui 1863-as pesti vendégszereplései a Nemzeti Színházban nemcsak egy nemzetközi karrierrel rendelkező balerina bemutatkozását jelentették, hanem olyan eseménysort indítottak el, amelyben a balett helye és legitimációja a nyilvánosságban nyílt vita tárgyává vált. A művésznő érkezését a sajtó már hetekkel korábban beharangozta, fellépéseit pedig fokozott várakozás övezte, ami részben annak volt köszönhető, hogy a pesti közönség bécsi sikerei révén már ismerte Couqui nevét. A jelenléte így eleve túlmutatott egy

alkalmi vendégszereplés keretein: egy nemzetközi balettgyakorlatot képviselő művész lépett fel egy olyan intézményben, amelynek kulturális küldetése ekkor intenzív újradefiniálás alatt állt.

A pesti repertoár – *A szerelmes ördög, Gizella (Giselle), Katalin, a rablóvezérnő, Robert és Bertram*, valamint az addig Pesten nem játszott *Farsangi kalandok* – jól érzékelteti azt a műfaji spektrumot, amelyet Couqui képviselt. A kortárs kritikák következetesen kiemelték technikai felkészültségét, virtuozitását és mimikai erejét, ugyanakkor már ezekben a dicsérő megszólalásokban is megjelent egyfajta ambivalencia. Zilahy Károly például a kecsességet és könnyedséget hangsúlyozta, miközben hiányolta a „tűzet”, s Couqui állandó mosolyát érzelmileg távolságtartónak ítélte (Zilahy 1860). Ez a megjegyzés nem pusztán ízlésítéletként olvasható, hanem annak a jeleként is, hogy a balett érzelmi és erkölcsi hatásmechanizmusai már ekkor problematikusakká váltak a kritikai diskurzusban.

A *szerelmes ördög* pesti előadásáról szóló beszámolók különösen jól mutatják ezt az ambivalenciát. A látvány – tűz- és pokoljelenetek, technikai effektusok – a kritikusok szerint egyfelől a közönség érdeklődésének a növekedését jelezte, másfelől azonban azonnal felvetette a „nemesebb ballet” és az „érzéizgató” táncformák közötti különbségtétel szükségességét. A *Pesti Napló* értelmezésében a balett befogadása a műérzék fejlődésének az indikátorává vált, ugyanakkor e fejlődést folyamatosan fenyegette a nemzeti táncokhoz, illetve az érzéki hatásra épülő szórakoztatáshoz való visszacsúszás veszélye (N. N. 1863.). Couqui alakítása így nem önmagában került mérlegre, hanem egy szélesebb esztétikai-erkölcsi hierarchiában.

A kritikai megosztottság különösen szembetűnő a *Gizella* fogadtatásában. Több recensens Couqui játékát a drámai kifejezés határáig terjedő művészi teljesítményként írta le, hangsúlyozva mimikáját, az örület és a halál megjelenítésének a hitelességét. Ugyanakkor már ezekben az értékelésekben is megjelent az a feszültség, amely a balettet mint látványra és testiségre épülő műfajt elválasztotta a Nemzeti Színház deklarált erkölcsi-nevelő funkciójától (Ujvári 2026, 12–14). Dux Adolf kritikája ezt a problémát intézményi szintre emelte, amikor a balett bizonytalan helyzetét a színház repertoárpolitikájával és technikai feltételeivel hozta összefüggésbe (Dux 1863).

A vendégjátékot lezáró *Farsangi kalandok* pedig különösen élesen tette láthatóvá a balett körüli erkölcsi aggodalmakat. A kánkán, az érzéki mozgásformák és a laza cselekményszövés a kritikai diskurzusban nem egyszerűen esztétikai hiányosságként, hanem a „jó társaságban” való beszélhetőség határát átlépő

jelenségként tűnt fel. A darab pazar látványa és szórakoztató jellege éppen azt a hatásmechanizmust testesítette meg, amely a balettet Gyulai Pál és kortársai szemében erkölcsileg problematikus műfajjá tette (Ujvári 2026, 14–15). E kritikai reakciók összessége arra utal, hogy Claudina Couqui pesti fellépései nem pusztán egy művészi teljesítmény megítélésének a terepei voltak, hanem olyan konfliktuszónák, amelyekben a balett műfaji sajátosságait, a közönség ízlésének a formálását és a Nemzeti Színház intézményi önértelmezését egyszerre kellett újratárgyalni.

A balett mint normatív probléma a Nemzeti Színházban

A balett Nemzeti Színházon belüli megítélését a 19. század közepén nem elsősorban az egyes előadások minősége, hanem az intézmény funkciójáról folytatott viták határozták meg. Ezek egyik markáns korai megfogalmazása Jókai Mór 1856-ban közölt glosszája, amely ironikus hangnemben, de lényegre törően fogalmazta meg a kérdést: vajon a „lábfintorgatásokkal” eltöltött esték miként járulnak hozzá a nemzeti irodalom, a művészet és a hazai nyelv gyarapításához, illetve milyen szerepet töltenek be a közönség erkölcsi és ízlésbeli nevelésében. A balett itt nem egyszerűen valami esztétikai kifogás tárgyaként jelenik meg, hanem a Nemzeti Színház alapfeladatát érintő normatív kérdésként (Kakas [Jókai] 1856).

E diskurzus a Claudina Couqui-féle vendégszereplések előtt is következetesen jelen volt a sajtóban. A *Pesti Napló* 1857-ben, a *Katalin, a rablóvezérnő* pesti bemutatóját követően a balett és a prózai darabok együttéléséből fakadó feszültségekre hívta fel a figyelmet. A kritika szerint a vasárnapi előadások biztos közönséget vonzottak, éppen ezért az igazgatóságnak kötelessége lett volna e napokon „jó drámákat” műsorra tűzni, nem pedig balettekkel kiszolgálni a „legkönnyebben lelkesedő” publikumot. A balett itt nem önmagában vált problematikussá, hanem mint a színházvezetés kompromisszumos, a közönség „fásult érzékeire” építő döntése (N. N. 1857c).

Hasonló érvelés jelent meg más újságok hasábjain is. A balettet látványosnak, de a „művészet csarnokába” nem illőnek minősítették, olyannak, ami – bár szemet gyönyörködtet – nem ér fel a prózai művek gondolatosságával. A kritikai logika következetes: a pusztán vizuális hatásra építő előadások hosszú távon ártanak a komoly szavalati és drámai műfajok befogadásának, s ezáltal a

Nemzeti Színház erkölcsi és nevelő küldetésének is. A dráma e megszólalásokban rendre a nemzeti színpad „főhivatásaként” jelenik meg, míg a balett legfeljebb megtűrt, de gyanús műfaj marad (N. N. 1857a; N. N. 1857b). E normatív elvárások az 1850-es évek végén tovább erősödtek. A *Vasárnapi Ujság* 1858-ban ismételten kifogásolta, hogy egymást követő vasárnapokon balettet tűztek műsorra, miközben az „eredeti drámai előadások” háttérbe szorultak. A visszatérő kritika nem az egyes produkciók ellen irányult, hanem a műsorpolitika egészét kérdőjelezte meg, s ezen keresztül a Nemzeti Színház funkciófelfogását (N. N. 1858).

Ebben a már kialakult normatív keretben rezonált különösen erősen Claudina Couqui 1863-as pesti vendégszereplése. A *Hon* kritikusa a Nemzeti Színház alapfeladatát a nemzeti nyelv, művészet, erkölcs és közművelődés szolgálatában jelölte meg, s e célok fényében vizsgálta a különböző műfajok legitimitását. Bár a dráma, zene és tánc elvi együttélését nem zárta ki, hangsúlyozta, hogy a „nemzeti” státusz minőségi és erkölcsi kötelezettségekkel jár. E logika mentén válik problematikussá a *Farsangi kalandok* kétszeri műsorra tűzése: a kánkán és az érzéki táncformák nem pusztán ízléskérdésként, hanem erkölcsi határátlépésként jelennek meg a kritikai diskurzusban (X 1863).

A balett körüli vitákban így egy stabil értékhorizont rajzolódik ki, amely a látványosságot, az érzéki hatást és az „üres szórakoztatást” a Nemzeti Színház küldetésével összeegyeztethetetlennek tekinti (Ujvári 2026, 15–17). Claudina Couqui fellépései ebbe az előzetesen strukturált diskurzusba illeszkednek bele, s nem annyira új problémákat hoznak felszínre, mint inkább felerősítik és láthatóvá teszik a már meglévő normatív feszültségeket. E kontextus ismeretében érthető meg Gyulai Pál balettkritikáinak a következetessége és normatív ereje. Írásai nem elszigetelt véleményekként, hanem egy hosszabb ideje formálódó intézményi és erkölcsi diskurzus részeként értelmezhetők: nem egyedi előadások esztétikai mérlegelésére szorítkoznak, hanem a balett legitimációs lehetőségeit és a Nemzeti Színház kulturális küldetésének a határait jelölik ki.

Gyulai Pál és a balett normatív határai: Claudina Couqui esete

Gyulai Pál Claudina Couqui pesti vendégszereplése kapcsán megfogalmazott bírálatai nem elszigetelt színházi kritikák, hanem egy átfogó dramaturgiai és intézményelméleti gondolkodás következetes alkalmazásai. Az 1863 áprilisában a *Koszorúban* megjelent két írás – amelyeket Gyulai később a *Dramaturgiai*

dolgozatokba is felvett – a balett műfaját nem pusztán esztétikai szempontból vizsgálja, hanem a Nemzeti Színház rendeltetéséről, a művészet erkölcsi funkciójáról és a nyilvánosság normáiról folytatott vitákba ágyazza be (Gyulai 1863a; 1863b; 1908). Couqui alakja ebben az értelemben nem csupán egy kivételes vendégművésze, hanem egy olyan próbakő, amelyen keresztül Gyulai világossá teszi, mit tekint elfogadhatónak – és mit elutasítandónak – a nemzeti színpadon.

Gyulai bírálata egyértelmű elismeréssel indul. Meglátása szerint Couqui már az első fellépése alkalmával „sokkal mélyebb hatást tett közönségünkre, mint a hogy rendesen a tánczosnők szoktak”, s e hatás oka nem pusztán virtuóz technikai tudásában, hanem kivételes drámai kifejezőerejében rejlett (Gyulai 1863a). Gyulai hangsúlyozza, hogy bár korábban is megfordultak a pesti színpadokon – akár a Nemzeti Színházban is – híres balerinák, egyikük sem volt képes olyan fokon „eszméket, érzéseket, szóval egy egész drámai cselekvényt” kifejezni tánccal, mozdulattal és arcjátékkal, mint Couqui (Gyulai 1863a). E megállapítás kulcsfontosságú: Gyulai nem a balettet mint műfajt utasítja el eleve, hanem annak azon formáit, amelyek nem felelnek meg a drámai kifejezőmód követelményének.

Balettelfogásának középpontjában a „drámai cselekvény” fogalma áll. A táncos teljesítményt nem önmagában, nem a technikai bravúrok, „nyaktörő képletek” vagy virtuóz ugrások mentén értékeli, hanem abból a szempontból, hogy képes-e az emberi lélekállapotok, indulatok és eszmék plasztikus megjelenítésére. A balett és a dráma közötti különbséget nem ontológiai értelemben ragadja meg, hanem mediális eltérésként: míg a dráma a szóra és a beszédre épít, addig a balett a zene, a tánc, a mimika és a pantomim segítségével követi narratívát. E négy tényező alkotja azt az eszköztárat, amely révén a balett jogosan tarthat igényt művészi rangra.

E normatív elvárás fényében válik érthetővé Gyulai ambivalens, de következetes álláspontja a Nemzeti Színház balettelőadásaival kapcsolatban. Egyfelől világossá teszi, hogy a Nemzeti Színház „fő céljának nincs köze a ballettel”, s hogy sem anyagi, sem intézményi feltételek nem adóttak a műfaj önálló, rendszeres műveléséhez (Gyulai 1863a). Másfelől azonban hangsúlyozza, hogy kivételes tehetségű művészek esetében kötelesség a teljesítmény méltányolása, különösen akkor, ha olyan aspektusokat képviselnek – jelen esetben a drámai kifejezőmódot –, amelyeket a hazai balettgyakorlat addig kevésbé vett figyelembe. Couqui ebben az értelemben nem a balett legitimálásának az eszköze,

hanem annak bizonyítéka, hogy a műfaj csak szigorú feltételek mellett férhet meg a nemzeti színpadon.

Gyulai második bírálata, amely a *Farsangi kalandok* előadására összpontosít, már jóval kritikusabb hangot üt meg, s egyben világossá teszi e normarendszer határait. Verdiktje szerint a színre vitt darabbal „nem az a baj, hogy rossz ballet, hanem hogy nem ballet” (Gyulai 1863b). A mű alapproblémája szerinte a cselekmény hiánya: a jelenetek egymásutánja nem alkot értelmezhető drámai ívet, így a látványos táncfolyam mögött „semmi értelme az egésznek” (Gyulai 1863b). Gyulai különösen problematikusnak tartja, hogy a darabon végrehajtott húzások és átalakítások eredménye egy „ízléstelen egyveleg” lett, amelyet nem lett volna szabad balettként feltüntetni a Nemzeti Színház színlapján (Gyulai 1863b).

E kritika nem Couqui ellen irányult. Épp ellenkezőleg: Gyulai szemrehányása abból fakadt, hogy a művésznő kivételes drámai képességei ebben a darabban nem érvényesülhettek. „Mit is fejezett volna ki, hiszen nem volt mit” – fogalmaz, s ezzel egyértelművé teszi, hogy a kudarc oka nem az előadóban, hanem a műfaji és dramaturgiai keretek hiányában rejlett (Gyulai 1863b). A *Farsangi kalandok* Gyulai olvasatában nem több mint táncok laza füzére, amely legfeljebb egy ízléses egyvelegként lehetett volna vállalható, de balettként – különösen a nemzeti színpadon – nem.

Gyulai balettkritikái szervesen illeszkednek dramaturgiai gondolkodásába, amelynek központi eleme a cselekmény és a jellemrajz szoros egysége. Nézetek szerint a valódi dráma nem nélkülözheti azt a belső kapcsolatot, amelyben a hős jelleme a cselekvésben bontakozik ki. Elutasítja a romantikus dramaturgia „olcsó izgalomkeltését”, a váratlan fordulatok halmozását és a pusztá hatásvadászatot (Gyulai 1863b). Ezen elvek a balettre is vonatkoznak: a mese- és tündérvilág csak akkor elfogadható, ha nem pusztán látványos effektusokat, hanem koherens érzelmi és erkölcsi ívet kínál.

E normarendszer fényében válik különösen jelentőssé Couqui alakítása a *Gizellában* és *A szerelmes ördögben*. Gyulai szerint e darabokban a balerina olyan fókú plasztikai érthetőséget és drámai hitelességet valósított meg, amelyre korábban nem volt példa a pesti színpadon. A *Gizella* haláljelenetét különösen nagyra értékeli: Couqui úgy jelenítette meg az elmúlást, hogy az hű maradt a természethez, mégis elkerülte a materialista hatásvadászatot. A *szerelmes ördögben* pedig a démoni karakter árnyalt érzelmi skáláját volt képes kifejezni a pajkosságtól a bosszúig, a csábítástól az átváltozásig.

Gyulai számára Couqui művészete így kettős tanulsággal szolgált. Egyrészt bizonyította, hogy a balett – megfelelő művészi és dramaturgiai feltételek mellett – képes lehet drámai értékek közvetítésére. Másrészt azonban éppen e kivételesség révén tette láthatóvá a Nemzeti Színház strukturális korlátait: a szűkös repertoárt, az elégtelen díszlet- és jelmezállományt, valamint azt a műsorpolitikai bizonytalanságot, amely egy ilyen kaliberű művésznő kvalitásait nem tudta következetesen kihasználni.

A Couqui körül kibontakozó sajtóviták tovább erősítik azt a képet, hogy a balett a 19. századi magyar kulturális nyilvánosságban alapvetően konfliktusos műfajként jelent meg. A viták tétje nem az volt, hogy Couqui jó táncosnő-e – ebben alig akadt ellenvélemény –, hanem az, hogy milyen feltételek mellett, milyen műsorválasztással és milyen intézményi prioritások mentén lehetett volna helye a balettnak a nemzeti színpadon. A visszatérő kritikai toposzok – a „cukrozott üresség”, a pusztá gyönyörködtetés, a cselekmény hiánya – mind arra utalnak, hogy a balett a dráma normái szerint ítéltetett meg, s e mérce szerint rendre alulmaradt.

E hosszú és sokszólamú diskurzus végső tanulsága nem a balett elutasítása, hanem annak alárendelt, kivételes státusza. Gyulai és kortársai számára a balett csak akkor lehetett elfogadható a Nemzeti Színházban, ha nem sértette a dráma primátusát, nem vont el aránytalan erőforrásokat, és nem helyezte előtérbe az érzéki hatást a morális és esztétikai nevelés rovására. Claudina Couqui esete e normák tükrében egyszerre vált a balett lehetőségeinek és korlátainak az emblémájává: művészete megmutatta, mire lenne képes a műfaj ideális körülmények között, miközben fellépései éppen azokat a strukturális hiányokat tették láthatóvá, amelyek a 19. századi magyar nemzeti színpadon e lehetőségek kibontakozását akadályozták.

A konfliktus fennmaradása: Claudina Couqui 1864-es visszatérése

Claudina Couqui 1864 tavaszán megvalósult újabb pesti vendégszereplése nem egyszerűen az előző év sikereinek a megismétlését jelentette, hanem a balett körüli normatív viták tartósságát és strukturális jellegét is megerősítette. A művésznő ezúttal szűkebb repertoárral lépett fel – a *Farsangi kalandok*, *A szerelmes ördög* és az újdonságként bemutatott *Esmeralda* szerepelt a műsorán –, ám a kritikai diskurzus hangneme és tétje alapvetően nem változott. A sajtó megszólalásai

továbbra sem pusztán az egyes alakítások minősítésére irányultak, hanem a balett intézményi helyének és legitimációjának a kérdését tartották napirenden.

A kritikai reakciók egyik visszatérő motívuma a műsorválasztás problematikussága volt (Ujvári 2026, 21–28). A *Farsangi kalandok* ismételt műsorra tűzését több recenzió is értetlenül fogadta, s a darabot továbbra sem tekintették valódi balettnak, inkább cselekmény nélküli táncgyvelegnek, amely nem felel meg a drámai kifejezőmód alapkövetelményeinek. E bírálatok azonban nem Couqui művészi kvalitásait vonták kétségbe, hanem éppen ellenkezőleg: azt hangsúlyozták, hogy egy ilyen kaliberű művésznő képességei – a jellemábrázolás, a mimikai árnyaltság, a drámai plaszticitás – nem tudnak érvényesülni olyan darabokban, amelyek pusztán a látványosságra és a gyönyörködtetésre épülnek. A kritikai logika így következetesen a műfaj és a műsorpolitika felé tolta el a hangsúlyt: a probléma nem az előadó, hanem az intézményi keret volt.

Ezzel szemben a *Gizella*, *A szerelmes ördög* és különösen az *Esmeralda* fogadtatása ismételten megerősítette azt a normatív elvárást, hogy a balett csak akkor tarthat igényt a nemzeti színpadon való jelenlétre, ha képes koherens cselekményt és drámai karakterábrázolást kínálni. A kritikák rendre kiemelték Couqui mimikai és színészi képességeit, amelyek a némajáték és a mozdulatnyelv révén érzelmi és erkölcsi jelentéseket közvetítettek. A tánc itt nem öncélú virtuozitásként, hanem „a test költészeteként” jelent meg, amely – megfelelő dramaturgiai keretben – a dráma alternatív kifejezőmódjaként is értelmezhetővé vált. Ezzel párhuzamosan azonban a balett látványközpontú, érzéki hatásra építő formáit továbbra is gyanakvással kezelték, különösen akkor, ha azok a kánkához vagy más, a közönségesség határát súroló mozgásformákhoz kapcsolódtak.

Az 1864-es vendégjáték sajtóvisszhangjának sajátos vonása a színház technikai és intézményi feltételeinek a fokozott tematizálása volt. A kritikusok visszatérően szóvá tették a díszletek és a jelmezek elhasználtságát, a balettrepertoár szűkösségét, valamint azt, hogy a Nemzeti Színház műsorpolitikája nem tudja következetesen kihasználni egy nemzetközi rangú vendégművész jelenlétét. E megjegyzések azonban nem a balett intézményi megerősítését célozták, hanem inkább annak korlátozott, kivételes státuszát erősítették meg: a balett csak addig és annyiban kaphatott teret, amennyiben nem veszélyeztette a dráma és az opera elsőlegességét.

A Couqui körüli viták így 1864-ben sem zárultak le, hanem inkább stabilizálódtak. A kritikai diskurzusban kialakult egy viszonylag egységes álláspont: a balett önálló műfajként nem tartozik a nemzeti színpad alapfeladatai közé, de kivételes

művészi teljesítmények esetében – szigorú dramaturgiai és erkölcsi feltételek mellett – megtűrt, sőt időnként elismerésre méltó lehet. Couqui második pesti vendégszereplése ebben az értelemben nem új konfliktusokat generált, hanem megerősítette azt a normatív keretet, amelyben a balett a 19. századi magyar kulturális nyilvánosságban elhelyezhető volt: mint potenciálisan értékes, de mindig problematikus és intézményileg alárendelt műfaj.



2. kép. Claudina Couqui 1865 körül (Theatermuseum, Bécs, leltári szám: FS_PV207636alt, <https://www.theatermuseum.at/online-sammlung/detail/522483/?offset=6&lv=list>)

3. kép. Claudina Couqui 1865 körül, civil ruházatban (Theatermuseum, Bécs, leltári szám: FS_PV216829alt, <https://www.theatermuseum.at/online-sammlung/detail/612111/?offset=20&lv=list>)

Összefoglalás

Claudina Couqui pesti vendégszereplései (1863, 1864) kapcsán a sajtórecepció értelmezése arra világít rá, hogy miként formálódott a 19. századi magyar színházkritikában – mindenekelőtt Gyulai Pál írásaiban – a Nemzeti Színház funkciójáról, valamint a balett mint színjátéktípus helyéről alkotott normatív elképzelés. A Couqui-eset nem pusztán egy vendégművész fogadtatásának a története, hanem olyan konfliktushelyzet, amelyben a dráma, az opera és a balett kényszerű együttélésének az intézményi, esztétikai és erkölcsi feszültségei egyszerre váltak láthatókká.

A vizsgálat rámutat arra, hogy a balett recepciója a Nemzeti Színházban mindvégig alárendelt pozícióból indult: a dráma primátusa megkérdőjelezhetetlen volt, míg a zenés színpadi műfajok – különösen a balett – csak korlátozott mértékben tudtak megfelelni a Nemzeti Színházzal szemben támasztott elvárásoknak. A nyelvművelés, a nemzeti irodalom és az erkölcsi nevelés feladatai a balett műfaji sajátosságai folytán eleve problematikusak voltak, ami a kritikai diskurzusban a műfaj állandó legitimációs kényszeréhez vezetett.

Gyulai Pál balettkritikái e diskurzuson belül fontos szerepet játszottak. Bár dramaturgiai írásaiban ritkán foglalkozott zenés színpadi műfajokkal, Claudina Couqui első pesti vendégszereplése kivételt jelentett. Bírálataiban nem csupán az egyes előadásokat értékelte, hanem a balett státuszáról és a Nemzeti Színház rendeltetéséről is markáns álláspontot fogalmazott meg. Gyulai számára a balett csak akkor válhatott elfogadhatóvá, ha képes volt a drámai cselekmény megjelenítésére: a pusztán technikai virtuozitást, a látványosságot és az érzéki hatáskeresést – különösen a kánkához kötődő elemeket – élesen elutasította.

A Couqui-recepció elemzése azt mutatja, hogy Gyulai értékelésében a balett drámaisága döntő kritérium volt. A *Gizella* és *A szerelmes ördög* esetében a művésznő színészi képességeit, mimikai gazdagságát és a lélekállapotok árnyalt megjelenítését a legjelesebb színésznők teljesítményéhez mérte. Ezzel szemben a *Farsangi kalandok* kapcsán a cselekmény hiányát és a „cukrozott ürességet” hangsúlyozta, s a darabot nem is tekintette valódi balettnak. A prímabalerinát sem kímélte: bírálataiban a rossz műsorválasztást és a drámai kifejezőerő elpazarlását róta fel.

A tanulmány amellett érvel, hogy Gyulai balettkritikái szervesen illeszkednek dramaturgiai gondolkodásába. A drámai cselekmény és a jellemrajz egységét a színpadi művészet alapfeltételének tekintette, s ezt az elvet a balettre is

kiterjesztette. Számára a tánc nem öncélú mozgás, hanem a lélekállapotok és eszmék vizuális kifejezésének az eszköze volt; a báj, a kellem és a technikai tudás csak akkor nyert értelmet, ha egy világos dramaturgiai szerkezetet szolgált.

Claudina Couqui pesti fellépéseinek a recepciója így modellértékű példát kínál arra, miként működött a 19. századi magyar színházi nyilvánosság normaképző mechanizmusa. A balett körül kibontakozó viták nem pusztán esztétikai ízléskülönbségeket tükröztek, hanem a Nemzeti Színház intézményi önértelmezéséről, a „nemzeti művészet” határaitól és a szórakoztatás erkölcsi legitimitásáról folytatott szélesebb diskurzus részét képezték. Ennélfogva a Couqui-eset nem epizodikus jelenség, hanem a 19. századi magyar kulturális nyilvánosság egyik jellegzetes konfliktusmezője.

A felhasznált irodalom

- Ajkay Alinka és Császtvay Tünde. szerk. 2018. *(B)Irodalom: Gyulai Pál az irodalom élén.* (Reciti konferenciakötetek 2.) Budapest: Reciti. Online elérés: <https://www.reciti.hu/2019/5122> (utolsó letöltés: 2026. március 30.).
- Angyal Dávid. 1911. „Gyulai Pál”. *Budapesti Szemle* 148(420): 360–393.
- Beke Albert. 2017. *Gyulai Pál személyisége és esztétikája.* (Károli Könyvek: Monográfia.) Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem – L'Harmattan.
- Boros János. 2020. „Előszó”. In Bólya Anna Mária. szerk. *Auróra: A magyar balett születése* (Műhelytanulmányok II/1), 7–14. Budapest: MMA MMKI.
- Cucchi, Claudina. 1904a. *Venti anni di palcoscenico; ricordi artistici.* Róma: Voghera. Online elérés: <https://archive.org/details/ventiannidipalco00cucc/page/n3/mode/2up?q=Claudina+Cucchi> (utolsó letöltés: 2026. március 30.).
- Cucchi, Claudina. 1904b. *Erinnerungen einer Tänzerin.* Szerkesztette Otto Eisenschitz. Bécs: Leipzig.
- D[ux, Adolf]. 1863. „Nationaltheater”. *Pester Lloyd* 10(80) (április 10.): [2].
- Gy[ulai]. P[ál]. 1863a. „Couqui Claudina k. a. vendégszereplése”. *Koszorú* 1/16 (április 19.): 381–382.
- Gy[ulai]. P[ál]. 1863b. „Farsangi kalandok”. *Koszorú* 1(17) (április 26.): 406.
- Gyulai Pál. 1908. „Couqui Claudina vendégszereplése”. In Uő. *Dramaturgiai dolgozatok* I., 403–408. Budapest: Franklin Társulat.
- Kakas Márton [Jókai Mór]. 1856. „Kakas Márton a színházban”. *Vasárnapi Ujság* 3/22 (június 1.): 189.

- Kovács Kálmán. 1963. *Fejezet a magyar kritika történetéből: Gyulai Pál kritikai elveinek kialakulása 1850–1860*. (Irodalomtörténeti Könyvtár 10.) Budapest: Akadémiai Kiadó.
- N. N. 1857a. „Hirfűzér”. *Családi Lapok* 6(5) (július 30.): 72.
- N. N. 1857b. „Nemzeti színház”. *Budapesti Hírlap* 5(173) (július 31.): [2].
- N. N. 1857c. „Nemzeti színház”. *Pesti Napló* 8(2280) (augusztus 25.): [2].
- N. N. 1858. „Színházi napló”. *Vasárnapi Ujság* 5(33) (augusztus 15.): 396.
- N. N. 1863. „Nemzeti színház”. *Pesti Napló* 14(3960) (április 26.): [2].
- Pukánszky Kádár Jolán. 1940. *A Nemzeti Színház százéves története I*. Budapest: Magyar Történelmi Társulat.
- Török Zsuzsa. 2022. „Periodika-tudomány, periodika-kutatás? Az angolszász paradigma”. *Irodalomtörténeti Közlemények* 126(2): 221–245.
<http://doi.org/10.56232/ItK.2022.2.03>
- T. Szabó Levente. 2021. „»Kritikai komolysággal tapsol«”: Gyulai Pál, a színházi kihívások és a színházi hivatásosodás fordulata”. *Verso – Irodalomtörténeti folyóirat* 4(2): 9–46.
<https://doi.org/10.15170/VERSO.4.2021.2.9-46>
- Ujvári Hedvig. 2026. „Átalában nem akarunk a balletnek – e színházi fényezésnek – nagy áldozattüzet gyújtani, de...»: Claudina Couqui pesti vendégszerepléseinek sajtóvisszhangja, különös tekintettel Gyulai Pál bírálatára”. *Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények* 69(1): 5–34.
- Vályi Rózsi. 1956a. „Nemzeti táncagyományaink sorsa a színpadon, és a balett az abszolutizmus és a kiegyezés korában”. In Uő. szerk. *A magyar balett történetéből*, 192–145. Budapest: Művelt Nép.
- Vályi Rózsi. 1956b. „Az Operaház megnyitása előtt a Nemzeti Színházban színre került balettek jegyzéke (1849–1884-ig)”. In Uő. szerk. *A magyar balett történetéből*, 146–147. Budapest: Művelt Nép.
- X. 1863. „Couqui Claudina táncművésznő fölléptei”. *A Hon* 1(90) (április 21.): [2].
- Zilahy Károly. 1860. „Bécsi tárcza”. *Dívatcsarnok* 8(11) (március 13.).