

#### 4. A NEMZETI SZÍNHÁZ A POLGÁRI FORRADALOM ELŐESTÉJÉN (1840–1848)

A „Nemzeti Színház” megnevezés első ízben 1840. augusztus 8-án jelent meg a színlapon, Erkel Ferenc első operájának, a *Báthory Máriának* ősbemutatóján. Ezt megelőzően, 1840. május 12-én ugyanis megszületett a pozsonyi országgyűlés munkájának eredményeképpen az 1840: XLIV. tc., amely szerint: „A Pesten most fennálló, a törvényhatóságok által gyűjtött szabad ajánlatokból felépült magyar színház, az alább következő 4-dik §. értelmében, mint nemzeti tulajdon országos pártolás alá vétetik, úgy mindazonáltal, hogy az 1836: XLI-dik törvény által kijelölt telek további rendelkezésig eredeti céljára megtartassék.”\* (A Duna-parti telek 1869-ig maradt a Nemzeti Színház tulajdonában, ekkor elárverezték. A pénz visszaáramlott a színházügybe: részben a Nemzeti Színház felújítására, részben az Operaház telkének megszerzésére fordították.)

(...)

A színházon belül állandósult a létbizonytalanság, a prózai és a régi énekeszínészek körében szükségszerűen felerősödtek a vándorszínészeti reminiscenciák, amikor közülük került ki az igazgató, a vezértagok vitték az ügyeket vagy éppenséggel jövedelemosztásra társultak a „köztársaságban”. Álláspontjuk, bármennyire is érthető emberileg és bármennyire is tetszetős, demokratikusnak tűnő, nem felelhetett meg egy korszerű, szakosodó, üzemszerűen működő Nemzeti Színház igényeinek. A vezető prózai színészeknek az az összefogása, amely az operaháború harcaiban formálódott, 1842-ben érte el tetőpontját, amikor február 16-án nyolcan – Laborfalvi Róza. Bartháné, a Lendvay-házaspár, Egressy Gábor, Megyeri Károly, László József és Szentpétery Zsigmond – érdekvédő egyezsége léptek egymással: öt évig egy társulatot alkotnak, akár a Nemzeti Színházban, akár egyebütt. 1842. szeptember 6-án a régi vándorszínészek egy másik csoportja (Fáncsy Lajos, Lendvay Márton, Udvarhelyi Miklós, Szilágyi Pál, Szentpétery Zsigmond, Balog István és mellettük Szigligeti Ede) arra a szállongó sajtóhírré, hogy a választmány be akarja zárni a színházat, késznek mutatkozott évi 12 000 pengőforint segélypénz mellett az igazgatás átvételére. Beadványukban a javaslatot ők is összekapcsolták a sajtó kárhóztatásával és egy leendő konzervatórium, a szervezett színészképzés elleni kirohanással, vulgarizálva a romantika tehetségfelfogását: „Konzervatórium még nem szült művészt, csak a pályán művészi tehetségeket kiképezte. S végre, ha gyermekekből lehetne is művészeket nevelni, ha a magyar színészet aggbajnokai elpusztulnak, ki fog magyar színművészetet tanítani ...?”\*

S noha a nyolc színész említett februári szövetkezése kizárólag érdekvédelmi célokat szolgált, rá válaszul az operapárt hívei („A pesti magyar nemzeti színház megsértetett közönsége” aláírással) 1842. március 1-jén minden hivatalos út megkerülésével névtelen felségfolyamodványt nyújtottak be, közös pártoskodással vádolva a prózai részleg színészeit; felbújtóikat, a liberális álláspont „magyar tudóstársasági academicusait” és a fiatal radikálisokat, akik a színházi operaellenes, drámapárti tüntetéseket szervezik és vezetik. (Ez előbbieik között megnevezték Bajzát, Vörösmartyt, Vajda Pétert, az utóbbiakból például Garay Jánost, Vahot Imrét, Frankenburg Adolfot, Szigligeti Edét.) A felségfolyamodvány célja az volt, hogy – politikai denunciálással – az 1840: XLIV. tc. 3. §-a értelmében kormánybeavatkozást provokáljon. A Helytartótanács azonban a neki hivatalból megküldött aktát, mint anonim írást, irattárba tétette.

A mélypont 1842 őszén következett be. A második, sőt az első műsorréteg darabjai bukkannak fel: augusztus 2-án az *Embergyűlölés és megbánást* (kb. 100 néző előtt), 5-én Grillparzer *Az őszanya* c. darabját, 7-én Birch-Pfeiffer *Hinko, a hóhérlegény* c. drámáját játszották. A francia romantika második vonala (ismétlődő sémáival) „megmerevedik”, az eredeti művek száma

csökken –1842. január 17. (Tóth Lőrinc: *Két László*) és október 16. (Szigligeti: *A nagyidai cigányok*) között mindössze egy alkalmi témájú, Szigligetitől származó egyfelvonásos, egy Fánchy-féle rendezői látványosság és Kovács Páltól egyetlen egyfelvonásos vígjáték képviseli a magyar szerzőket a bemutatónaptárban. A szórakoztató típusok helyzete sem jobb. Schodelné távozása óta nincs operaprimadonna; Felbér Mária, Mochonaky Amália és a drága vendégszereplők együttesen sem tudják őt pótolni. A balettműsor kísérletei szintén meggyérültek, gyakori a társastánc a színpadon.

Ugyanakkor 1842-ben már meg kell látnunk azokat a jeleket is színházon belül és kívül, amelyek a továbblépést ígérnek. A vaudeville-ek előretörése a bohózatok rovására az ízlésfordulat jele, Szigligeti életművében formálódnak a népszínmű jegyei, az operaháborúban a kompromisszum igénye jelentkezik. A változások tehát a szórakoztató színjátéktípusokban jelentkeznek, amelyeknek magasabb szintje a közönségfóditás lehetőségével kecsegtet a hanyatló Német Színházzal szemben.

A színházon belüli keretek megteremtésére a kormányzó választmány kidolgoztatta az új törvénykönyvet, amely mögött alighanem Szigligeti és a rendezők gyakorlatát sejthetjük. Az 1837–38-ban, hevenyében készült előző törvénykönyv (Bajza munkája) már utolsó, 77. pontjában hordozza a jövőt: „Ezen törvények, idővel javíthatnak, pótolhatnak, azon úton, melyen alkotva valának.”\* A Bajza-törvények elsősorban szankcionáló jellegűek, zömük büntetést helyez kilátásba – a vándorszínészet erőit rendszeresen dolgozó együttessé kellett szervezni. Ugyanezt a célt szolgálták az ízlésnevelő és a rendezői munkát támogató passzusok is. Az 1842-es törvénykönyv viszont egy szakosodott, valóban nemzeti méretű és jellegű színházi üzem működési tervezete. Az igazgató nem közvetlenül, hanem a „biztoságok” rendszerén keresztül érintkezik a tagokkal. A büntetés hét, a tagságból és a tagságtól választott bíró közül háromnak volt havi feladata; a fordított daraboknál a drámarendező és négy színész, az eredeti daraboknál a Magyar Tudós Társaság négy kiküldött tagja és három színész, az operák esetében az operarendező és négy zeneértő tag gyakorolta a darabválasztás és szereposztás eredetileg igazgatói jogát. A játékrend egy hónapra előre kialakításában is jutott szerep a biztoságoknak, itt a színjátéktípusok ésszerű változatossága a fő szempont: egyszerre felelni meg a nevelő, az eredetiséget fejlesztő és a szórakoztató igényeknek. Mindenekelőtt pedig biztosítani kellett a folyamatos játszás lehetőségét a régi, az új és a tartalék darabok megkülönböztetésével. De találunk színészdíjazási szabályt is: maximálisan heti három főszerepet engedélyeznek. Fontos a szereposztási változtatás lehetősége: felismert tévedés, betegség, személyzeti változás, vendégfellépés, elfogadott színészi kérelem lehet oka a szereposztás megváltoztatásának. (Itt teremtődik meg az Egressy–Lendvay szerepvételkedések lehetősége.) Részletesen szabályozzák továbbá a technikai és a kiegészítő személyzet munkamegosztását és feladatait (ügyelő, gép- és díszítő-személyzet, pénztáriak, írnokok-másolók, világosítók stb.), végigkísérve az előadás folyamatát a darabváltozástól a három próbán át a színházi estéig.

1842-ben a kormányzó választmány pályázatot hirdetett az igazgatás bérbe adására – 1837-tel szemben, amikor nem akadt vállalkozó, most hárman is jelentkeztek. A kiterjedt családi kapcsolatokkal rendelkező Szekrényessy József ügyvéd új építkezésekre kért összegei miatt, Pokorny Ferenc német igazgató pedig elvi okokból nem kapta meg a színházat, így az Bartay Endrének jutott, évi 12 000 pengőforint segélypénzzel, miután az új törvénykönyv és egy nyolcpontos utasítás megszabta ügyvezetésének kereteit. Meg kell jegyeznünk, hogy az országgyűlésen megajánlott összeg behajtása akadozott, a 450 000 forintból 1843-ban még 73 587 forint 42 krajcár, 1844 végén is 22 753 forint 9 krajcár volt a kintlevőség, és -csőd, valamint késedelmes befizetés miatt – gondok jelentkeztek a kamatra kikölsönzött tőke ügyében is.

Bartay, az 1843. január 1. és 1845. január 18. közötti bérlő-igazgató gyakorlati tetteit és eredményeit a Honderú így foglalta össze: „jutalom és tantiémek behozatala, egy-két új eredeti dalmű fényes sikere, Szigligeti népszerű darabjai, derék Schodelnének jelessége, gyakorlott karmesterünk ügyessége, Füredy (gyönyörű hangjával előadott) kedvenc népdalai stb.”\* A felsorolás pontos – Bartay, az ízig-vérig polgármuzsikus, valóban kiemelte a feudális színpártolás gyakorlatából a Nemzeti Színházat. Pályázataival (népszínműre, a Himnusz és a Szózat megzenésítésére), rögzített szerzői jogdíjrendszerével meg-, illetve visszaszerelte az eredetiség jogát és tekintélyét íróink, zeneszerzőink körében, érvényre juttatva a korábban jelentkező kezdeményezéseket. Amikor csődbe jutott, és lemondásra kényszerült, egy éve játszották a *Hunyadi Lászlót*, Szilágyi Erzsébet szerepében a visszaszerződött Schodelnével, aki immár a törvények fennhatósága alatt állt, öt évre szerződött, és anyagi igényei mérséklődtek. Bartay igazgatása alatt alakult ki a negyedik műsorréteg, tárgyi és személyi feltételeivel együtt. Új színjátéktípusok (a Shakespeare-repertoár és a hozzá igazodó krónikásdráma, a népszínmű és a vaudeville, a francia romantika kortárs tematikája, nyomában a magyar politikai vígjátékkal, a nemzeti opera) hódítják meg újra és végérvényesen a két város közönségét. Ehhez azonban minden vonatkozásban (gázsik, vendégszereplések, szerzői jogdíjak, pályajutalmak, épületfejlesztés, scenikai beruházások) pénz kellett; kivált, ha figyelembe vesszük, hogy az előző években alig folytak beruházások. Bartayt – 32 000 pengőforintnyi csődje miatt – már kortársaitól, de később is számos gyanúsítgatás érte. Az *Életképek* például 1845. március 15-i számában közölte a Bartay-igazgatás havi jövedelmeit és kiadásait (alkalmasint színházi forrás alapján), és a vizsgált 23 hónap vonatkozásában arra a megállapításra jutott, hogy közülük 14 volt nyereséges, jelentős maradványnak kellett volna képződnie. Nem veszi azonban figyelembe a folyamatosan szükséges befektetéseket, a pozsonyi országgyűlésre tett eszmei célú és kétségkívül költséges kirándulást stb.

(...)

A Nemzeti Színház – mint Pest-Buda egyetlen magyar nyelvű játékszíne – megalakulása percétől repertoárszínház, amelynek közvetítenie kellett a klasszikus és a kortárs világszínpad értékeit, magyar drámai és játékhagyományt kellett teremtenie és teret biztosítania az eredeti magyar színpadi irodalomnak. Mindezt ráadásul a dráma, a zenés színjátéktípusok (ezen belül az opera) és a színpadi tánc területén is.

(...)

A *Szökött katona* 1843. november 27-i bemutatója mindazonáltal egy új színjátéktípus születésnapja. Komplex hatáskeltésében a korábbi műsorrétegek számos eleme él tovább. A külföldieskedő, a tékozló-játékos és a szökött katona majdnem-típusa ezek közül a legfontosabb – a darabban Lajos; gr. Tengeri és br. Parti, Gémesi és Lajos Pesten, illetve a címszereplő Korpádi Gergely ilyen. Megformálásuk is a korábbi játékhagyomány számos mozzanatát őrzi és fejleszti tovább. Lajos, a felfuvalkodott szabó a *Lumpáci* Cérnásiját juttatja eszünkbe, francia nyelv helyett tótossága a nyelvi jellemzés régi sikerforrása. A főrangú szereplők sorában is élnek ilyen, bár nem ennyire szembeszökő ábrázolási hagyományok: Völgyi nemes katonatisztjében például, aki egyúttal a visszatérő fiatalkori kedves gyakori, olykor tragédiát felidéző alakja.

Ők és a kevésbé jelentős, de szintén ismerős epizódfigurák szokott környezetükben láthatók. Szentmiklós falusi udvarára Pest következik, a Zrínyi-kávéházzal és egy magánteremmel, Milánóban pedig bálterem és siralomház alkot ellentétet. A kontrasztos helyszínekbe bejátszik a vígjáték és a zenés bohózat falu-város szembeállítását is; feltűnő továbbá a *peleskei nótárius* egyszer már sikeres kávéházi életképének díszletben történő megismétlése. A szereplők rendszerét nem természetfölötti, tündéri apparátus mozdítja meg, nem is a különböző

társadalmi osztályok és rétegek közötti antagonizmusok lehetősége, hanem a melodráma bevált dramaturgiája: a származási titok és az üldözés motívuma. Korpádi Gergely Hamvai Camilla grófnő és Völgyi ezredes hajdani szerelmének gyümölcse, akit falura adtak nevelni; Gergelyt, a szökött katonát és az elcsapott nótáriust, Gémesit egyaránt keresik, ugyanakkor Völgyi is nyomoz fia után. Az ismert elemek azonban új rendszerbe illeszkednek, és így más minőséget nyernek. Gémesi figurájában például a nótárius új, társadalmias vonása, hogy dupla porciót szed, míg pesti szerencsejátékos tevékenysége és cselszövői funkciója hagyományosnak számít a korábbi színjátéktípusokból. Szigligetinek ezt az alakot sikerült – éppen e kettősség miatt – a legjobban egyéníteni, s korántsem véletlen, hogy először önmaga játszotta, utóbb pedig Egressy Gábor és Petőfi színészi törekvéseinek célja lett.

Az új minőséget az irányzatos mondanivaló rendezi el mint alapelv, a *Szökött katona* a katonafogdosás gyakorlata ellen szól. A korábban számos esetben témául szolgáló külföldieskedést, tékozlást stb. mellékcelekménnyé, epizóddá fokozza le. A nem-nemes Völgyi ezredes zárószavai (III. felvonás, 10. jelenet) az érdekegyesítés gondolatát sugallják, és Szigligeti igen szélesen megvont népfogalmának határait írják körül: „...a törvényalkotó nemesség tanulja becsülni, és szeretni rokonilag azon osztályt, mely most vagyonnal és vérével leginkább áldozik a hazának. s a honvédelemre hozzon oly törvényt, hogy minél kevesebb szökött katona legyen!”\*

A népszínmű sikerét az adja, hogy irányzatos mondanivalóját a szórakoztató színház addigi effektusainak összegzésével viszi nézője elé. A színjátékelemek megvalósításában is új és régi sajátos kettősségét figyelhetjük meg. Az ismerős díszletek megvalósítása az eddigi gyakorlattal történt, a II. felvonás bálterem-siralomház-szoba változásait a színpad mélységének módosításával hajtják végre. „Az előbbi függöny ... háta megett a következő jelenetre megkívántatók gyorsan rendeltessenek el, úgy, hogy a báli függöny felhúzása után látható legyen” a siralomház, melynek tablószerű végjelenete után következik egy „rövid szoba Montinál, az előbbeni csoportozatot elfedő” függönnyel. A díszletezés és rendezés legnehezebb feladata azonban a Zrínyi-kávéházban játszódó jelenet volt, hiszen ennek belsejét és életét a nézők nap mint nap, sőt a színházba menet is láthatták: „A rendezőség kéri a jelenetet a valódi élet után rendezni.”\* A Nemzeti Színház sűgőkönyvében a díszletekhez két rajz is fennmaradt, valószínűleg az Engert József színházi festő számára készült vázlatok.

A zene quodlibetszerű, a gyakorlott Szerdahelyi József szerkesztménye. Ugyanakkor új vonások, a zenei jellemzés felé mutatók is fellelhetők. Csak a népnek érzett szereplők kapnak dalbetétet; Gergely, Julcsa (aki Pesten sem vált intonációs témát), a szökött katona, Miska a siralomházban és Gémesi (de csak a faluban). Őket viszonylagosan egynemű zenei anyag, népdal és népies műdal jellemezte, közöttük olyan ismert dalok, mint a Kalapom szememre vágom, a Ne menj rózsám a tarlóra vagy a Cserebogár, amelyek nemcsak Pálóczi Horváth Ádám *Ötödfélszáz énekek* c. énekgyűjteményében szerepeltek (1813), de kedvelt betétei voltak a vándortársulatok előadásainak is. A *Szökött katonában* Lajos pestieskedő arslánságát színpadi művekből vett idézetek jellemzik. Emellett a szöveg férfikart is igényel és női kórust a színpad mögött. Számos naturális zene- és táncalkalmat is teremt a történet: a II. felvonás báljelenetében „lehet táncokat alkalmaztatni, vagy *Báléj* vagy más operából kart”, a Zrínyi-kávéházban a cigányok „cigányos magyart” játszanak, amire nyolcan táncot járnak. Tegyük hozzá még, hogy az előadást Ellenbogen Adolf nyitánya előzte meg, amely verbunkos hangvételével első díjat nyert a színház pályázatán.

Ami a szereposztást illeti, a vaudeville-hez hasonlóan, a közreműködők több csoportja különíthető el. A főrangúakat a színház vezető prózai színészei (Laborfalvi Róza és Bartha János) játszották. A címszerepben Lendvay Márton lépett fel – melodramai, vaudeville-i. sőt operaénekesi gyakorlatával. Színpadon vannak a zenés bohózat népszerű komikusai:

Szerdahelyi József (Lajos), Kovácsné (Korpádiné). Az új nemzedék képviselője viszont Füredi Mihály, a halálra ítélt közlegény, Miska alakjában, akinek inkább hangjára van szüksége, mint színészi alakítókézségre. Epizódfigurákban feltűnnek a régi komikus iskola megmaradt tagjai: Telepi és Balog. A régi, ösztönös naturalisták jelenléte lehetővé teszi, hogy kezdetben két előadói iskola éljen egymás mellett – a francia társalgási műveken gyakorlott romantikus prózaisták és a bohózáti énekesszínészek, akiknek a színház 1842-es törvénykönyve nem tiltja kategorikusan a rögtönzést, saját felelősségükre bízva azt. Régi eszköztárunk azonban az új színjátéktípusban óhatatlanul szétzilálja az előadást. Nemcsak a Honderű tiltakozik egy évvel a bemutató után a *Szökött katona* „szétesése” ellen, hanem a Pesti Divatlap is. Az Életképek pedig így általánosít 1845-ben: „hiba színészeinknél, hogy népiesb színművekben túlzani szeretnek”.\*

A *Szökött katona* közönséghatása felülmúlta a zenés színműre pályázatot kiíró Bartay legvérmesebb reményeit is. A két város publikumának körében most nyert másodsorú csatát a Nemzeti Színház. Az operaháború – minden ellentmondásossága dacára – biztosította a magyar színjátszás fölényét, s a páholyok közönségének átpártolása véglegessé vált Erkel első operáinak sikerével; most a földszint, a zártszékek és a karzat látogatói hagyták ott a Német Színház bohózáti előadásait az új színjátéktípus kedvéért. (Jól látható ez 9. táblázatunkban!)

### 9. táblázat

A *Szökött katona* első, második és tizedik előadásának nézőszáma

Hely	1843. nov. 25. (bérletszünetben)	nov. 26. (bérletben)	dec. 26. (bérletben)
Földszint (900)	348	454	452
II. em. (250)	117	197	218
Karzat (700)	448	638	700
Katonák (20)	0	20	20
Fszt. zártszék (190)	76	137	142
II. em. zártszék (76)	24	55	75
Páholy (48)	8	8	13

A *Tisztújítás* mellett másodsorú fordult elő, hogy a bemutató után nem csökkent, de növekedett a közönség létszáma, és először a színház fennállása óta, több helyosztályon nemcsak telt ház volt, hanem a napi jegyigénylőket vissza kellett utasítani.

Az új színjátéktípus gyors térhódítását mutatja az elsődleges kritikai állásfoglalás is: Bajza – az Athenaeum utolsó számában – a közönségvonzás, az eredetiség és az irányzatosság színpadi fordulatait hozó művek között említette a *Szökött katonát*, a liberális nevelőprogram gyakorlati megvalósulását látta benne.

A siker további jele a *Szökött katona* német változata és Bartay sebtében kiírt újabb pályázata éppúgy, mint gyors hatása a vígjátéokra. Jakab István Budán már játszott (és 1835-ben megbukott) *Falusi lakodalom* c. darabja új, zenés formában került színre (1844), Vahot *Farsangi iskolájában* (1844) nemcsak emlegetik Szigligeti népszínművét, hanem a vígjáték egyébként is magán viseli a hatást. Balog István szintén újradolgozza a vándortársulati jelenetként egyszer már megírt Máttyás deák-témáját, és sikert is arat (szintén 1844-ben).

A népszínmű újabb darabjai mihamar vitathatatlanná tették, hogy valóban új típus jelenik meg. A bemutatók így követik egymást:

- 1843–44 Szigligeti: *Két pisztoly*  
Ney Ferenc: *Kalandor*
- 1844–45 Szigligeti: *Zsidó, A debreceni rüpők*
- 1845–46 Szigligeti: *A rab, Egy szekrény rejtelme*  
Haray Viktor: *Szökött színész és katona*  
Kovács Pál: *Az obsitos*
- 1846–47 Jókai Mór: *Két gyám*  
Szigeti József: *Jegygyűrű*  
Szigligeti: *Csikós*  
Vahot Imre: *Kézműves*
- 1847–48 Szigligeti: *Párbaj mint istenítélet*

S ezek csupán a fővárosi bemutatók.

1844. március 9-én, a *Két pisztoly* bemutatójával egyértelművé vált, hogy Szigligeti határozottan és tudatosan formálja az új színjátéktípust. A cselekmény középpontjában ezúttal is bűnügy áll, mégpedig kettős: Stein sópénztárnok kártyavesztesége (ismét a szerencsejátékos-motívum) és sikkasztása, illetve gyilkosság a pénz éjjeli, betöréses visszaszerzése alkalmával. A szereplők, a kapcsolódó színhelyek és mellékkonfliktusok most még szélesebb körből származnak, a szerző a magyar társadalom csaknem valamennyi rétegét színpadra idézi. A vármegyék üldözte Sobri – aki tablók, balettek után ezúttal szöveggel is a színre lép – leleményességével (lakodalmas népnek álcázva viszi át csapatát a Balatonon), segítőkészségével és a révészek róla hangoztatott kedvező véleményével egyértelműen rokonszenves, míg üldözője (Daru Gergely pandúrhadnagy) kegyetlen és ellenszenves.

A szerelmi cselekményszál vígjátékokból és francia társadalmi drámákból egyaránt ismerős. Visszaköszön a kisvárosi környezet rajza is; Kotzebue Krähwinkel-tematikája, illetve a bohózatok ábrázolásmódja élt itt tovább. Hugli – a kisvárosi figaró pletykafészek, nagyétkű, potyázó és társasági középpontnak képzelet magát – bűnhődése, hogy Sobri helyett őt fogják el orgazdaságért. A borbélyné, a postamester és felesége egy vonással, a buta úrhatnámsággal jellemezhetők. *A Két pisztoly* nagyszámú statisztériát követel, s a voltaképpen népi szereplők (halász, kondás, révészek) csak epizódisták.

A befejezés egyértelműen melodramai: a származási titok kipattan, a jó és rossz elnyeri jutalmát, illetve büntetését. Nyugtalanítóan maradnak viszont nyitva a felvetett társadalmi kérdések ...

*A Két pisztoly* előtt a magyar színpadon nem akadt darab, amely ennyire a komplex hatás eszközeire épített volna, Szigligeti a Nemzeti Színház lehetőségeinek teljességét igényelte. Mindhárom szakasz (romantikus mintára, külön címeikkel) négy-négy színhelyen játszódik, és közülük csak egy szobabelső ismétlődik. A helyszín a szereplők rendszere szerint tagozott. Balaton-part és Bakonyerdő, vármegyei terem és börtön, borbélyműhely és bolthelyiség, kisvárosi szobabelső és bálterem, a báró házában szobája és terme utal a szerző átfogó ábrázolási szándékára. A sűgőkönyvben ismét van adatunk a gyors változás mikéntjére. Amikor a Balaton-partot a báró szobája követi: „A bútortzat vagy süllyedőn jöjjön fel, vagy már az előbbi jelenet alatt valami által földve legyen. Néhány percnyi szünetet zene tölt be. Sötétség.”\* A jelmezre is több utalást találunk. Bájkeri „egyszerű fekete, de csinos” öltözetben lép színre, míg a kisvárosi figurák megjelenése parodisztikus, Hugli például „sárga, nanking nadrágban, világoskék frakkban, kihajtott ing gallérral, könnyű rózsaszín nyakkendővel, szőke sima hajjal, cipőben” van.\* A bakonyi betyártanya jelenetében eljár kanásztánc jelmezei sajtóvitát is kiváltottak – kifogásolták, hogy a kurta ingben levő táncosok meztelen felsőteste kilátszik.

A *Két pisztoly* esetében először társult Szigligeti mellé, mint a dalok kiválogatója és zenekarra hangszerelője, a színház karmestere, Erkel Ferenc, hogy azután *A debreceni rüpők*, a Zsidó és az *Egy szekrény rejtelve* esetében is szerzőtárs legyen.

A *Szökött katonához* viszonyítva e téren is történik előrelépés. Bár a vegyes zeneiség fennmarad, növekszik a zene dramaturgiai szerepe. Lenkét és Bájkertit népies műdal jellemzi, amely először az I. szakasz éneklecke-jelenetében hangzik fel, és visszatér a két fiatal egymásra találásakor, a zárójelenet álarcosbálján. Növekszik a népies és a népdalok aránya. Sobri két dala (Ha vén anyád morog rád, Nagygazda volt az apám) mellett a révjelenet, a börtönkép és a betyártanya nyújt lehetőséget a zenésítésre. Így hangzik el a Felszállott a páva mint börtönkórus és a kanásztánc (A kanász az erdőben a botjával játszik). A zene hagyományfolytató szerepe is megvan, hiszen a betyárok kara a Tízet tojt már a fürjecske szövegével Csokonai *Karnyónéjából*, dallamával pedig Pálóczi Horváth Ádám gyűjteményéből ismerős, de lejegyzése megvan Balog István kistársulatának hagyatékában is. A betyárok jelenetének végén „*Fra Diabolóból* az utolsó kart játssza a zenekar”,\* a betörést pedig melodramatikusan zene festi alá. A szólamok elosztása határozottabban mutat az intonációs konfliktus felé, a fiatal szerelmesek mellett a borbélyné és borbélylegény, valamint Sobri és a betyárok kapnak énekeladatot – tehát csak a népiesnek érzett szereplők.

A *Két pisztoly* sikere ráduplázott az előzőre. 1844 nyarán többen kíváncsiak a népszínműre, mint a híres Ronconi-énekespár operai quodlibetjére. 1845–46-ban Szigligeti szerzői jogdíjaiból – a magyar színháztörténetben először – nagy családjával is megélhet.

A „hogyan tovább?” kérdése azonban Szigligetit és követőit is foglalkoztatta. 1844-ben a sajtó vidéki anyaggyűjtő útjáról adott hírt, felmerült az ország színműírói felfedezésének ötlete. A népszínmű ilyen irányú fejlesztése azonban mihamar a partikularizmus, a néprajzi érdekesség irányába vihette a típust. *A debreceni rüpők* bukása után Szigligeti nem is foglalkozott hasonló tervekkel. Követői közül Haray szintén Debrecenben játszatta a *Szökött katona és színész* cselekményét, Szigligeti József pedig a *Jegygyűrűben* a bakonyi királyi vadászok zárt, kollektív nemességgel rendelkező falujába helyezte darabját. Vahot a Pesti Divatlapban lelkesen üdvözölte a lehetőséget („lassanként látni fogunk színpadunkon palócokat, borlókat, tiszamelléki, tiszaháti népet, göcseji, csallóközi, borsodi magyarokat stb.”)\* – de 1848 előtt a népszínmű még nem fejlődött a provincializmus irányába. Szigligeti maga előbb a fővárosi életben játszotta bűnügyi izgalmű darabjait (*A rab*, *Zsidó*, *Egy szekrény rejtelve*), a forradalom küszöbén megpróbálkozott a történelmi tárgyú népdramával is (*Párbaj mint istenítélet*) – legnagyobb sikerét azonban a Csikóssal aratta, amelyben az eddig látott modell a társadalmi osztály-konfliktus irányába mozdul el.

A *Csikóssal* (bemutató: 1847. január 23.) Szigligeti, aki a közönség igényét mindig pontosan ismerte, és annak elébe is ment, a radikalizálódó közhangulat légkörében eljutott a népszínmű lehetőségeinek az adott pillanatban teljes kihasználásáig. A színházpolitikai elképzelések egyensúlya a direkt politizálás javára bomlott meg, a szórakoztatás és a nevelőjelleg ennek rendelődött alá. Ezáltal e színjátéktípus erényei és ellentmondásai egyaránt kiütözköznek. A Csikóssban társadalmi érvényű típusok szerepelnek, Szigligeti ezzel túllép a hazai színjátszás örökítette majdnem-típusok és a melodramai szereplők erkölcsi vonásokat megelevenítő figuráin. Mozgatni őket azonban ismét csak egyedi cselekményben, a változatlanul megőrzött kriminalitással (az Ormódi Asztolf gyilkosa utáni nyomozásban) tudja; bár kétségtelen, hogy ezúttal a melodramai cselekményfordulatok is társadalmi érdekűek.

A mondanivaló irányzatossága egyetemes: nem a feudális Magyarország valamely részjelenségének elrettentő képe sugallja a változtatást, hanem a birtokos osztály egészének romlottsága kerül ellentétbe a parasztság erkölcsi erejével, s azzal szemben alul is marad. A

népi szereplők, akiket a határozott zenei jellemzés is kiemel a többiek közül, nem tételszerűek mégsem, hanem jól egyénítettek. Andris, a szilaj, de becsületes és érzelmeiben állhatatos csikósbojtár mellett ott áll az okos, sőt ravasz Márton csikósgazda, aki nem idegenkedik a lólopástól, de furfangjával ezúttal a gyilkosság szemtanúként látott tényeit hasznosítja Andris javára. A leleplezésben ő a kezdeményező, a jó szándékú vármegyei főbíró csupán segít a tervéhez. Kis Bálint, a parasztgazda, becsületes, jó apa, szeretik a faluban. Az úrfi udvarlását számon kérve védi igazát, ám nem mentes a falu előítéleteitől, lenézi a csikósmesterséget, és lányával nagyobb tervei vannak: rektornét csinálna belőle. A szereplők emberi gyengéi megakadályozzák idealizálásukat.

A másik táborban az egyénítés – megőrizve a korábbi népszínművek jellemzési technikájának vívmányait – szintén sikerült. Özvegy Karvasiné figuráját a külföldieskedés színezi (Bécsből jött birtokára), gőgje a paraszttal szemben, a jellem egészén belül, hatásosan és logikusan ellenpontozódik a fiának mindent megengedő lágysággal. Ormódi Asztolfban minden negatív hagyomány (kéjvadászat, gőg, az életmentést csak pénzzel megháláló szemlélet) öröklődik. Fontos szereplő Szárnyai, a szomszéd földesúr, akit nagyképűsége mellett erőszakossága jellemez, az úriszék, a pálca és a deres fogalomrendszerében gondolkodva. Vele válik szimmetrikussá a figurák rendszere és a közöttük feszülő társadalmi főkonfliktus három ágból sodrott szála: Karvasiné Kis Bálinttal került szembe az I. felvonás kártyajelenetében, Asztolf és Andris Rózsai szerelméért vetekedik, Szárnyai és Márton a nyomozás során lesznek ellenfelekké. A fontosabb szereplők sorát Ormódi Bence, a kisemmizett örökös zárja, aki nem több a melodramák gonosztevő figurájánál. Az epizódokban is akad azonban remeklés: az iddogáló paraszttasszonyok jelenetére gondolunk. Van előzménye a hazai színpadon a rektor fiatal feleségre pályázó figurájának is.

A közönség és a kritika egyaránt érzékelte a népszínmű eddigi ideiglenes kompromisszumának megbomlását az irányzatosság javára. A Honderű, mely szerint Szigligeti már *A rab* óta hamis úton jár, és nem akar „megjavulni”, most (alig két hónappal a Petőfi ellen, az *Összes költemények* kapcsán indított újabb kampány előtt) Zerffi Gusztáv 1847. február 16-i didaskáliájában egyértelműen „erkölcstelennek” bélyegzik a *Csikóst*. A másik kritikai nézőpont Vahoté, a Pesti Divatlap január 23-i számában. Ő teljességgel elfogadja az „álműveltségű, s erkölcsileg romlott úri rendünk egy része” elleni irányzatosság élességét. A közélet az Életképek képviselik (Ü. jelű színikritikusának január 23-i írásában), ahol még mindig a közönség-hódítás és az erkölcsnevelés a fő szempont – azonban mind Vahotnál (parlagiasabb színvonalon), mind az Életképekben (szilárdabb elvi alapokon) kimondva vagy utalásszerűen ott szerepel a melodráma bűnügyi hagyományának elvetése. A Csikós közönségsikere minden eddigit felülmúlt. Már a bemutatóról több százan kiszorultak, és a népszínmű a pesti forradalom napjáig 18 előadást ért meg. A publikum is reagált az irányzatosságra: a darab legélesebb jelenetében a földesasszonyával leánya védelmében szembeszálló parasztgazda szavai nagy nyíltszíni tapsot kaptak.

Meg kell jegyeznünk, hogy a népszínmű irányzatos továbbfejlesztésére Vahot is vállalkozott, *Kézműves* c. darabjában, ám erről mindmáig helytálló az Életképek fentemlített kritikusának véleménye: „De attól legtúlzóbb kímélet mellett sem menthetjük fel a szerzőt, hogy iránydarabja, melyet színpadra hoz, dráma legyen...”\*

A Nemzeti Színház igazgatósága, látva az új színjátéktípus sikerét és pénztártöltő vonzerejét, adott viszonyai között a lehető leggondosabb kiállításban vitte színre darabjait. Ez változatlanul nem azt jelentette, hogy minden népszínmű teljesen új díszletet és jelmezt kapott (az ismétlődő helyszínek és figurák miatt szükségtelen is lenne), hanem a rendelkezésre állók maradéktalan felhasználását, a sorozatban játszott népszínművek színpadi keretének időszakos felújítását és olyan jelmezgyarapításokat, amelyek a népszínmű előadásokra is kihatottak.



Néhány esetben a felhasznált díszlet útja jól követhető: a *Jegygyűrű* 1846 decemberében megtapsolt parasztszobájának oldalkulisszáit, amelyeken kulacs és kalendárium függött, a következő hónapban viszontláthatták a nézők a *Mari, egy anya a népből* c. francia népdramában. Két népszínműben szerepelhetett a debreceni piactér háttérfüggőnye (*A debreceni rüpök, Szökött színész és katona*), de a csárdahelyszín, a tömlőc stb. szintén több helyütt előfordul. Két Szigligeti-súgókönyvben (*Szökött katona, Egy szekrény rejtelve*) megtaláljuk a színházi festő számára készült vázlatokat, az utóbbiban a III. felvonásban a szerző például egy pesti földszintes bérház udvarát írja elő.

Akár a népszínművet előlegező típusoknál, ezúttal is fontos szerep jutott a jelmezeknek. A nem-népi szereplők esete az egyszerűbb, ők a kortárs társasági (polgári és nemesi) jelmezeket használták, amelyeknek beszerzése – mint említettük – a színész feladata volt. Buzgó Pál közbirtokos (*A rab*) így öltözik: „Rókatorkos mente, insurrectionalis sipka, nyári nadrág, hosszúszerű pipa”;\* Szántai ispán (*Zsidó*) jelmeze pedig a következő: „magyarosan öltözködve, de csínnal, fehér kalap, darutoll”. Ugyanabban a népszínműben Földesi gazdag pesti tőkés „szűk nadrágban, ezüst sarkantyús csizmában, divatos kaput”-ban lép színre.\* Nehezebben nyert csatát a népi szereplők jelmeze, amely – a második és a harmadik műsorréteghez hasonlóan – ízlésvitákat eredményezett. Nemcsak Vörösmartyknak kellett hajdan csatáznia *A peleskei nótárius* valóságú vagy enyhén stilizált népi öltözeteiért, hanem a finnyások utódai még az 1840-es években is a festőiséget kérték számon, a néprajzi hitelesség rovására. A színház törekvése azonban ekkor már nem áll magában, 1846-ban az Életképek divatmelléklete is közöl népviseleteket. Kövesdi András falusi mészáros jelmeze (*A rab*) már 1845-ben ezt a szándékot jelzi: „Kupec-kalap, fekete bárányprémes sújtásos kék öltöny, magyar nadrág, nagy patkójú csizma, görbe fűsű.”\* (Ti. a hajban.) A színház ezután már nemcsak a történeti témájú darabokhoz és az operákhoz készített gondos ruhatárt, hanem a népszínművekhez is. Az 1846–7-es évadban felújították a *Két pisztoly* öltözékeit, a három új bemutató pedig teljes jelmeztárt kapott, ezenkívül részesedtek az általános beszerzésekből is: 25 magyar dolmány, 32 pár csizma, 23 szűr, tarisznya, sapka került a színház raktáraiba, főként a statisztéria számára. A Csikós körül kirobbant nagy sajtóvisszhangnak köszönhetjük, hogy a főszereplők népi jelmezéről néhány adatunk maradt. Az Andrist játszó Füredi öltözete „fekete selyem bő ing és rövid fehér gatyá”,\* a többi csikósnak a gatyája is fekete; Lászlóné De Caux Mimi (Rózsi parasztlány) pedig „rövidke rokolyában s feszes magyar ingvállban” játszott.\*

Az operaműsorban is bekövetkezett a hullámvölgy (1840 és 1843 között), az igazgatás bizonytalansága, az ingatag közönségviszonyok és – személyes, de fontos motívumként – Schodelné távozása miatt. Előkerülnek olyan, az első és második műsorréteghez tartozó opéra comique-ok és Singspielek, amelyekben a prózamondás és a színészi játék feledtette az énekesi technika fogyatékosait (Cherubini: *Párizsi vízhozó*, Méhul: *József és testvérei*, Schenk: *A falusi borbély*). A műsor utánpótlását részben „operásítással” pótolták. Szerdahelyi József megkomponálta azokat az alkalmi betéteket, amelyek az évtizedek során beékelődtek Hirschfeld *Tündérekastély Magyarországon* c., második műsorrétegből származó vígjátékába. Az új „opera” bemutatója *Tündérlak* címen 1840. július 11-én volt. Az első műsorrétegből került elő Molière *Botcsinálta doktora*, Kazinczy fordításában, és lett belőle botcsinálta vígopera, amelynek zenéjét quodlibetszerűen szerkesztették és táncbetétekkel gazdagították. A műsor visszaesése azonban nem annyira egyértelmű, mint a prózai színjátéktípusoknál. Az 1843–43-as évad kivételével minden esztendőre jutott eredeti operabemutató: 1839–40-ben *A csel*, 1840–41-ben a *Báthory Mária*, 1841–42-ben Thern Károlytól a *Gizul*, 1843–44-ben a *Hunyadi László*. A sorozat folytatódott: Thern Károlytól a *Tihany ostromával* (1845), Doppler Ferencről a Benyovszkyval (1847).

Az opera kiemelkedése az énekesjátékból az intonációs konfliktus kialakítása útján történik, s ehhez meg kellett találni azt a motívumkört, amely alkalmas a magyar szereplők zenei jellemzésére. A szövegkönyvek az 1840-es években fokozódó segítséget nyújtanak hozzá. Ebben aligha lelünk különbséget Lengyel Dániel, a *Gizul* és Császár Ferenc, a *Tihany ostroma* szövegírója meg Egressy Béni törekvései között. A romantikus librettó ingadozik az irodalmi igényű eredetiség és a korábbi műsorretegek prózadrámáinak felhasználása között. Az eredetinek szánt librettók is végeredményben ismert motívumok összegezése; A *csele* Kisfaludy, sőt Kotzebue vígjátékait, a *Gizul* Jósika Erdély-romantikáját idézi, a *Tihany ostroma* pedig a történeti témájú nagyromantika eszköztárából építkezik. A eredetiségre törekvés végletes formája Császárnál található meg, aki a *Tihany ostromát* „komoly lantos drámá”-nak nevezi, és énekbeszéd nélkül mondott verses szövegét a zene fokozásának képzele. Egressy Béni számára sikeres drámák szolgálnak a szövegkönyvek alapjául: a *Báthory Mária* és a fordított *Benyovszky* az első, a *Hunyadi László* a negyedik műsorretegből meríti tárgyát. Az effajta visszanyúlás a már lejátszott drámákhoz veszéllyel is jár; az intonációs konfliktus könnyen megteremthető ugyan, de a zenei jellemzésben némileg az érzékenyjátéki és a vitézi játéki vonások újulnak fel, amikor a magyar szereplők verbunkossal ábrázolt nemessége és nagylelkűsége kerül szembe az idegen cselszövők közhelyesebb operai dallamkincsével. A *Benyovszky* kivételével valamennyi librettóban fennáll ennek lehetősége; a *Báthory Mária*-ban és a *Gizul*-ban magyar-román, a *Tihany ostromában* magyar–olasz, a *Hunyadi*-ban magyar–német szembenállás figyelhető meg.

Egressy Béni, a Nemzeti Színház énekeszínésze volt az első igazi librettistánk, aki cselekményösszevonással, a szereplők számának csökkentésével, arcélük határozottabb megvonásával jó és politikai szövegkönyveket készített Erkel számára, lehetőséget teremtve az intonációs konfliktusra, a hatásos, nagyobb erejű jelenetekre éppúgy, mint a vezérmotívumosabb zenei jellemzésre.

A *Hunyadi László*, Tóth Lőrinc drámája nyomán, a negyedik műsorreteg krónikásdrámáinak legkedveltebb történeti tárgya, s bizonyosra vehető, hogy Vörösmarty műve éppen az opera átütő sikere miatt hatott kevésbé. A király felelőssége a drámai előképnél vitathatatlanabb, a szövegíró tehetségéről az eredeti esküjelenet, a menyegzős kép és az újra csak nyitott befejezés (a vérpadjelenet) tanúskodik. Egressy növekvő gyakorlata azonban a komplex hatáskeltés előírásaiban is kamatozik. Színtereit mindig a színház diszletraktárának készletei szerint formálja, bátran nyúl a bevált szcenikai eszközökhöz is. A *Báthory Mária* II. felvonásának 5. jelenetében a vadászó István herceg tablóban ábrázolt víziót lát Mária meggyilkolásáról, Hunyadi László törvénytelen kivégzésekor pedig az időjárás rendkívülisége ad (szélzúgás, sötétedés, majd mennydörgés és esőzúgás) hangulati párhuzamot, a korábbi műsorretegekben tapasztalt módon.

Doppler Ferencnek, a Nemzeti Színház első fuvolásának és gyakorlott zeneszerzőjének, a *Benyovszky*-ban – pillanatnyi nagy sikere ellenére – nem sikerült valóban nemzeti operát írnia, a verbunkos külsőségei nem fejlődnek igazi intonációs konfliktussá. Szövegírója – Rudolf Köffinger budai német származású és zeneileg is képzett orvos – németül írott és Egressy Béni fordította librettójában azonban megalkotta a magyar „szabadító operát”, hasznosítva mindazt, amit a pesti színpadon láthatott Cherubinitől (*Párizsi vízhordozó*), Beethoventól (*Fidelio*) és Giuseppe Verditől (*Nabucco*). Az akkor már fél évszázada ismert és játszott Kotzebue-érezkenyjátékból (*Gróf Benyovszky*) több változtatással tudott librettót formálni. A Kamcsatkába száműzöttek táborát egységessé formálta, megszüntetve a Benyovszky ellen irányuló mellékkonfliktusokat – a nyitó románc és a száműzöttek három kórusa egyaránt szabadságdal, amelynek kontrasztos érvényre juttatására új jelenet is született, középpontjában a cárnő születésnapjára rendezett istentisztelettel, kormányzói beszéddel, ahol az uralkodót

éltetők karára a száműzöttek kórusa felelget. Az ellentábor (a bizonytalankodó kormányzó és a részeges kozák hetman) kevésbé körvonalazott, így nagyobb szerep jut a véletlennek. Végül minden szereplő életben marad, a szökés ellenére. A romantikus zenei alkalmak száma ismét nagy: románc, eskükar, bosszúkettős, vadász-kórus, szerenád, csatadal fordul elő. A színhelyek kontrasztossága ismét figyelmet érdemel – az I. felvonásban a száműzöttek kunyhói fölött ott komorlik a kormányzói palota, hogy azután a két színhely, zömmel szobabelsőkkel, következetesen váltakozzon. Doppler zenéje hatásos vegyüléke a lehetséges intonációs köröknek: a legnépszerűbbé természetesen a verbunkosra épített zárt számok váltak, de megpróbálkozott az orosz környezet zenei életképével és a lengyeles (mazurkás) hangvétellel is, amire Benyovszky története lehetőséget adott. Mindezek a nemzeti karakterjegyek a „szabadító opera” hagyományaiba és a nagyopera közkincsébe ágyazódtak, Boieldieu, Meyerbeer, Bellini, Donizetti hatását mutatva – egy olyan zeneszerző tollán, aki a Nemzeti Színház zenekarában a gyakorlatban is mindent megtanult a hangszerelés, a színpadi hatáskeltés mesterségéből.

Lengyel Dániel és Császár Ferenc librettóiban (*Gizul, Tihany ostroma*) nem rejlenek az Egressyéhez és Köfflingeréhez hasonló szándékok, Thern Károly számára azonban biztosítják az intonációs konfliktus valamelyes mértékét és a szokott zenei műformák lehetőségét. Thern, a színháznak egy időben másodkarmestere, szintén gyakorlott komponista és hangszerelő, ezekkel élni is tudott, és ízléssel válogatott korának elsősorban olasz és francia nagyoperáiból. Zárt számai közül legnagyobb sikerre a harci kar jutott; ezt Haviék daltársulata külföldön is műsorán tartotta.

Az 1840-es évek elején a Nemzeti Színház operaműsora csak részben felelt meg a korszerű követelményeknek. Ez a helyzet a forradalmat megelőző évekre sokban megváltozott. Az eredeti nemzeti opera megteremtésével és műsoron tartásával, Donizetti életművének csaknem teljes bemutatásával, az 1848 előtti 3 Verdi-premierrel jelentősen csökkentette hátrányát az európai vezető színházakhoz képest, ugyanakkor lerövidült az ősbemutatótól számított idő. Verdi operáiról alább az itáliai ősbemutató, a Pesti Német Színház és a Nemzeti Színház első előadásának dátumait közöljük:

<i>Nabucco</i>	–	1842.	márc.	9.	–	1846.	aug.	31.	–	1847.	jan.	2.
<i>Ernani</i>	–	1844.	márc.	9.	–	1846.	aug.	6.	–	1847.	febr.	3.
<i>Macbeth</i>	–	1847.	márc.	14.	–	–	–	–	–	1848.	febr.	26.

A német operairodalomból pedig a klasszikusok mellett (Mozart: *Don Juan*, Beethoven: *Fidelio*) azok kerültek műsorra, akik a jó átlagszínvonalat képviselték, mint Otto Nicolai, Albert Lortzing, Friedrich von Flotow.

A személyi feltételek javulása gyorsuló: amit Petrichevich Horváth Lázár a Honderű 1846. nyári számaiban még hiányolt (még egy első énekesnő és első tenor, második bariton, hárfa a zenekarban, több vonós) – az zömmel 1848-ra meg is valósul Hollósy Kornélia, Wolf-Farkas Károly és Reina János szerződtetésével, a zenekar fejlesztésével.

Az 1842-es színházi törvénykönyv a karmesterrel való előzetes konzultációhoz köti az énekszólam énekesi megváltoztatását. Erkel maga is bővíti utóbbi műveit: a *Báthory Máriához* István áriája és a nyitány, a *Hunyadihoz* a nyitány és a cabaletta készül később, nem számítva az 1850-es *La Grange-áriát*. Az énekesi változtatások most már nem a partitúra megcsonkítására törekcsenek, hanem a technikát megcsillogtató egyéni ékítmények vagy betétáriák beillesztésére, ami európai nagyoperai sajátosság. Az utóbbiak sorában említésre érdemes, hogy Schodelné Lady Macbeth szerepében Donizettitől (a *Parisinából*) kölcsönzött örülési jelenetet, Hollósy Kornélia betétáriát illesztett Lortzing *Cár és ács* c. vígoperájába,

ugyanő *A sevillai borbély* 1847. április 13-i előadásán Rosina énekleckéjeként Egressy Béni Petőfi-dalait énekelte, ismétlést követelő, nagy sikerrel.

Az 1840-es évek közepére az olasz ének-iskola lett uralkodó a Nemzeti Színház színpadán, elsősorban az 1843-ban hazatért Schodelné, továbbá Benza Károly, majd Hollósy Kornélia és a leégett Német Színházból átszerződött Reina János olasz eredetű baritonista jóvoltából. A vita azonban mindannyiszor fellángolt, valahányszor külföldi vendégénekes lépett föl. Vahot Pesti Divatlapja például a holland Anna Hasselt-Barth javára írja 1843-ban, hogy „nem affectál, örülként nem hánykodik, nem charlatánkodik, mint Európa legtöbb primadonnája”,\* amíg az olasz Eugenia Tadolininek szemére vetik iskolája modorosságait; „édeskés puhultság”, „fülsiklandó cifrázatok keresése”, „a tartott hangoknak örökös rezgetése-tremolója”.\* (A magyar énekesek közül elsősorban Füredit róják meg tremolójáért.) Schodelné 1843 után áttért a drámai szoprán szerepkörre, és játéka is letisztultabb lett: „hangjának csengése és énekmodora még nyert is távolléte óta, viszont játékán, mely ezelőtt nem vala ment a túlzástól, ha nem csalódunk, több művészi nyugalmat és formákban több kerekdedséget vevénk észre.”\* Hasonlóan az olasz iskola letisztultabb változatát játszotta Hollósy Kornélia, az 1846-ban szerződöttetett koloratúrcsillag is. Az Életképek szerint: „Játéka mindig nemes, szabatos; mozdulatai kellemesek s pillanatig sem marad foglalatosság nélkül a színpadon.”\*

Nehezebb volt kritikának és operaénekesi gyakorlatnak közös nevezőt találni az olasz vígoperák játéktípusában. Legyen szó Benza Károly basszbuffó játékaról (*A sevillai borbély* Basiliójaként, a *Szerelmi bájital* Dulcamara csodadoktorának jelmezében vagy a *Don Pasquale* címszerepében) vagy akár Schodelné alakításairól, a buffa-stílus megengedett rögtönzései, vaskosabb játékötlei teljes értetlenséget váltanak ki.

Hogy a játéktípus ennyire vitatott és a vezető énekesek által formált lehetett, annak egyetlen alapvető oka volt: Erkel mellől mindvégig hiányzott egy hozzá mérhető operarendező, aki a színpadon is hasonló következetességgel képviselte volna a korszerű operaműsor követelményeit. 1837 és 1847 között nem kevesebb, mint hét operarendezője volt a színháznak. Szerdahelyi, Udvarhelyi, Szilágyi csak a vándorszínészi-daljátéki gyakorlattal rendelkeztek, Schodel elvérzett az operaháború vitáiban, 1838-ban a színházban működő fiatal radikálisok sikertelen kísérletet tettek, hogy Egressy Bényt juttassák a tisztségbe; végül 1845-től Fánegy kezébe került a funkció. Három ízben a két basszbuffó (Konti Károly és Benza Károly) rendezett rövidebb-hosszabb ideig.

Tévhit tehát, hogy az opera fényesebb kiállítást és alaposabb rendezést kapott volna. Auber *Báléj* c. operájában, az V. felvonásban 1843-ban eredetileg máshova szánt díszmenetet illesztettek; 1844-ben, a *Hunyadi László* bemutatója után a Honderű, 1846-ban a bérlők egy része tiltakozik a *Lammermoori Lucia* kiállításának szegénysége miatt. A *Tihany ostroma* sem járt jobban, az 1845–46-os főkönyv szerint csupán csekély összeg (79 forint 22 krajcár) állott rendelkezésre bemutatásához, amiből csak a jelmezek kiegészítése képzelhető el – Henszlmann még 1847-ben is kárhóztatja a tihanyi vár dísztermében használt római oszlopsor-díszletet.

A díszlettári készletből gazdálkodás gyakorlata tehát az 1840-es évek operajátszására is jellemző, és a főkönyv tanúsága szerint e színjátéktípusra fordított összegek emelkedése párhuzamos a színház anyagi helyzetének javulásával; 1846-ra esik a *Hunyadi László* és a *Báthory Mária* felújítása, ekkortól dívik a bemutatók gondosabb előkészítése is. Donizetti *Don Sebastian* c. operáját 1846. június 15-én játszották először. Már 1845 novemberében beszereztek 12 mintaképet az öltözethez, nagy összegekkel teljesen új díszletet és jelmeztárt készítettek, de még 1847. március 14-én is fizettek a betétként használt „tánczenéért” szerzői jogdíjat. Az összegek megtérülésére is van adatunk: a *Don Sebastian* színpadi bútora 1849-ben Schenk *Belizár* c. szomorújátékában is szerepelt.

Hasonlóan gondos Verdi operáinak előkészítése: a *Nabucco* díszletei 2600 rőf vásznat igényeltek, a *Macbeth* női kórusa 24 pár fehér harisnyát kapott, 14 és fél rőf croisé és 120 rőf szövet fogyott el jelmezükhöz. (Tegyük még hozzá, hogy Schodelné – a vezető prózai színésznőkhöz hasonlóan – évente 400 forint ruhapénzt kapott jelmezeinek készíttetésére.)

A reformkor végén a Nemzeti Színház minden előadása zenés, amennyiben nyitány vagy előjáték vezet be, és a nyílt színen, függönyeresztés nélkül történő díszletezés alatt is játszott a zenekar a felvonásközökben.