

Salome alakváltozásai

A *Salome* magyarországi recepciója (1905–1912)*

Richard Strauss *Salome* című operájának magyarországi bemutatójáról eddig igen kevés szót ejtett a szakirodalom, talán periférikus jellege miatt: a bemutató ugyanis nem az Operaházban, ráadásul nem is magyar művészek előadásában valósult meg.¹ Éppen ebből következően a forráshelyzet is nehezíti a feldolgozást, hiszen a *Salome* magyarországi bemutatójának sajtója nem áll összegyűjtve a kutatók rendelkezésére a Magyar Állami Operaház Emléktárának sajtókivágat-gyűjteményében. Főlegesen persze hangsúlyozni, hogy egy teljeskörű, az operaházi vonatkozású cikkek szűk keresztmetszetét nélkülöző sajtókutatás váratlan eredményekkel járhat.

* E tanulmány több éves, némileg szerteágazó kutatás eredménye. A szerző a kutatás során az MTA BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumának tudományos munkatársa volt. Egyes részművek kifejtésére az MTA posztdoktori ösztöndíja (2013–2015), valamint a 2016. évi Kodály Zoltán zenei alkotói ösztöndíj támogatásával került sor. A tanulmány két részlete előadás formában is elhangzott: egyrészt az MTA BTK Zenetudományi Intézet Tudományos Fórumán 2014. június 10-én, másrészt a 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum 2016-os „Évfordulók nyomában” elnevezésű konferenciáján, 2016. december 1-jén.

¹ Tallián Tibor az Operaház száz éves történetét feldolgozó kötetben érthető módon nem utal rá. Vö. STAUD Géza (szerk.): *A budapesti Operaház 100 éve* (Budapest, Zeneműkiadó, 1984). BATTÁ András Strauss-monográfiájának budapesti vonatkozású kronológiájában említi a magyarországi bemutatót. Vö. BATTÁ András: „Richard Strauss budapesti fellépéseinek és bemutatóinak naptára”, in uő: *Richard Strauss* (Budapest, Gondolat Kiadó, 1984) (*Szemtől Szemben*), 277–280., ide: 277. Hajdú Livia a Strauss-operák magyarországi recepcióját feldolgozó zenetudományi szakos szakdolgozatában mindössze egy bekezdést szentel a bemutatónak, a *Budapesti Napló* és az *Egyetértés* egy-egy kritikárával illusztrálva. Vö. HAJDÚ Livia: *Richard Strauss operáinak magyarországi recepciója a Magyar Állami Operaház sajtóarchívuma alapján*. MA szakdolgozat (Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2008), 30. Köszönöm Hajdú Liviának, hogy rendelkezésemre bocsátotta szakdolgozatát. Fábrián Imre és Meixner Mihály idevonatkozó publikációiban nem említi a *Salome* magyarországi bemutatóját. Vö. FÁBIÁN Imre: *Richard Strauss* (Budapest, Gondolat Kiadó, 1962) (*Kis Zenei Könyvtár* 24), illetve MEIXNER Mihály: „Richard Strauss: Salome”, in KROÓ György (szerk.): *A hét zeneműve. 1974. április–június* (Budapest, Zeneműkiadó, 1974), 12–26. A korai budapesti német nyelvű bemutató már csak azért sem kerülhetett a nemzetközi érdeklődés homlokterébe, mert Loewenberg monumentális operatörténeti adattára egyáltalán nem említi a *Salome* korai előadásainak sorában. Vö. Alfred LOEWENBERG (ed.): *Annals of Opera. 1597–1940. Third edition, revised and corrected* (London, John Calder, 1978), col. 1267.

Tanulmányomban a *Salome* korai magyarországi – szorosabban véve: budapesti – recepciótörténetével foglalkozom, az első, a magyar sajtó által is figyelemmel kísért előadástól (1905, Graz) 1913-ig haladva. Recepció alatt ezúttal nemcsak a fogadtatás-, hanem a befogadástörténetet is értem, azaz a korabeli sajtó és közönség reakciói mellett a hazai zeneszerzői recepció legreprezentatívabb példáját, Szeghő Sándor *Báthory Erzsébet* című operáját is elemzem. A *Salome* korai viszontagságai által felhevített érdeklődés olyan színházi előadások – a *Salome* grazi bemutatója mellett Max Reinhardt berlini társulatának budapesti vígszínházi vendég szereplése – hatástörténeti vizsgálatát is indokoltá teszi, amelyek első ránézésre távol esnének a tanulmány témakörétől, de mint látni fogjuk, recepciótörténetük egymásba fonódott. A grazi, valamint az első budapesti *Salome*-előadások címszereplő-alakításainak interpretáció-analízise pedig tanulságokkal szolgálhat nemcsak a fogadtatástörténet, de a némi késéssel megérkező operaházi *Salome*-bemutató szereposztásának kontextusához is.

Magyarok a *Salome* grazi bemutatóján

Richard Strauss *Salomé*-jét 1905. december 9-én mutatták be Drezdában, a zeneszerző vezényletével. Néhány nappal később, 1905 decemberének közepén közölte az *Egyetértés* című lap, hogy a Magyar Királyi Operaház megszerezte a *Salome* előadásának jogait.² Az Osztrák–Magyar Monarchia első magyar vonatkozású *Salome*-előadására azonban nem Budapesten és nem is Bécsben került sor.³ 1906. május 16-án a grazi városi színházban előkelő közönség előtt zajlott le az első ausztriai előadás, melyet a szerző vezényelt.⁴ Az eseménynek magyar vonatkozása is van: mivel Graz nincs túlságosan messze Budapesttől, többen is odautaztak, köztük Hubay Jenő és Béli Izor, s mindketten hosszabb beszámolót írtak a grazi előadásról egy-egy budapesti napilap számára.⁵ Hubaytól tudjuk, hogy Thomán Istvánné, Tarnay Alajos,

² „Az Opera Massenet [sic] Manonjának bemutatójára készül s mint értesülünk, megszerezte Strauss Richard »Salome« című operáját is, amelynek szövege Wilde Oszkár drámája után készült. Az operát szombaton este nagy sikerrel mutatták be Drezdában.” Vö. [N. N.]: „Színházi újdonságok”, *Egyetértés*, 1905. december 13. Hírlapkivágat a Magyar Állami Operaház Emléktárának sajtógyűjteményében.

³ A *Salome* az Osztrák–Magyar Monarchiában első alkalommal a prágai Neues Deutsches Theaterben került színpadra, 1906. május 5-én, német nyelven, Leo Blech vezényletével. Lásd LOEWENBERG *Annals of Opera*, col. 1267., illetve Dr. v. B. [sic]: „»Salome«”, *Prager Tagblatt* 30/124 (1906. május 6.), 8–9. Jürgen Schläder tévesen azt állítja, hogy az opera már 1906-ban cseh nyelven, Karel Kovařovic fordításában került színpadra Prágában. Lásd Jürgen SCHLÄDER: „Strauss: Salome (1905),” in Carl DALHAUS (Hg.): *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. Band 6 (München–Zürich, Piper, 1997), 83–89., ide: 87. Az első cseh nyelvű előadásra 1923. január 17-én került sor a prágai Nemzeti Színházban. Lásd LOEWENBERG *Annals of Opera*, col. 1267., valamint a Národní Divadlo online archívumának adatait: <http://archiv.narodni-divadlo.cz> (utolsó letöltés: 2021. november 10.).

⁴ A grazi előadás jelentőségét illusztrálja, hogy Thomas Mann *Doktor Faustus* című regényében is kiemelt helyet kapott (19. fejezet).

⁵ HUBAY Jenő: „Benyomások és reflexiók Strauss »Szalomé«-járól”, *Magyarország* 13/129 (1906. május 27.), 1–3. és Dr. BÉLDI Izor: „Salome.”, *Pesti Hírlap* 28/137 (1906. május 19.), 6.

dr. Ferencz Zoltán, Ferenczy Ferenc és Baumgarten tanár, továbbá Marcella Lindh énekesnő és maga Giacomo Puccini is Budapestről utazott Grazba.⁶ Lindh budapesti koncertjei után, míg Puccini éppen a *Pillangókisasszony* első budapesti előadásai között látogatott el a stájer városba.⁷ Hubayt elragadtatta az opera zenéje, bár első-sorban az erkölcsösebb témájú részletek tetszettek neki, az utolsó jelenetet inkább visszataszítónak érezte:

„Ragyogó talentummal, mesteri kézzel s csalhatatlan biztossággal megteremtette a zenés Szalomét. Ismétlem: elejétől végig épp úgy leköti figyelmünket és érdekkel bennünket Strauss zenéje, mint maga a dráma. De éppen úgy taszitanak vissza és keltenek undorító hatást bennünk a dráma brutális részeinek zenei részletei is. Én a legvisszataszítóbb résznek az egész utolsó jelenetet tartom, amikor Szalomé szerelmet suttog a levágott fejnek.”⁸

Hubay a cikk elején feltette a kérdést, hogy vajon a *Salome* irányt fog-e szabni az operairadalomnak. Cikke végén így összegez:

„Ha már most az elmondottak után válaszolnom kellene nekem a cikkem elején fölvetett kérdésre, hogy új irányt szab-e e mű az operairadalomnak, határozottan »nem«-mel kellene válaszolnom. Mert bár Wagner is össze akarta egyeztetni a drámai művészetet (operát) a szimfóniával, sőt ebben a tekintetben már Beethoven is irányt mutatott 9-ik szimfóniájában, amelynek utolsó tételében a szimfónia határait áttörve, a drámai művészet körébe vonta azt és egyesíteni akarta a kettőt, Strauss ez irányban még egy fél- vagy inkább ballépéssel tovább haladt, amennyiben az ő operája valósággal mint szimfoniai költemény is szerepelhetne, anélkül, hogy az éneket, tehát a zenés dráma főalkatrészét nélkülöznék. Ha azonban egy zenedrámában az énekhangok már oly alárendelt szerepet játszanak, hogy azokat a mű megérthetése szempontjából nélkülözhetjük is, akkor ezt jogosan visszafejlődésnek nevezhetjük s nem haladásnak.”⁹

Hubayval szemben Béldi élesen bírálta Strausst és operáját is. Mivel ő rendszerint visszautal saját korábbi kritikáira, a grazi bemutatóról írott sorait a királyi színházi előadás után is idézi, véleményét inkább ott érdemes tárgyalnunk. Kritikájának záró-saként megjegyezte: „A pénteki második előadásra eljön Budapestről Máder igazgató és Alszeghy főrendező is.”¹⁰ Nyilvánvalóan már ekkor készült a Magyar Királyi Operaház vezetősége a budapesti bemutatóra, júniusban a sajtó már közli is a művet a következő szezon bemutatóinak sorában.¹¹

⁶ „Sok kedves művésztsámsra és ismerősömre akadtam, kiknek uticzéljuk szintén Grác volt. Az indóházban találtam Lindh Marczellát férjével, Thomán Istvánnét, Tarnay Alajost, Ferencz Zoltán dr.-t, Péteryt, Ferenczy Ferenczet és Baumgarten tanárt.” Vö. HUBAY *Benyomások és reflexiók*, 1.

⁷ Marcella Lindh 1906. március 1-jén és április 7-én adott hangversenyt Budapesten Hubay Jenő és Tarnay Alajos közreműködésével, míg a *Madama Butterfly* nagysikerű magyarországi bemutatójára 1906. május 12-én került sor a Magyar Királyi Operaházban.

⁸ HUBAY *Benyomások és reflexiók*, 2.

⁹ Uo., 3.

¹⁰ BÉLDI *Salome*, 6.

¹¹ [N. N.]: „A jövő szezon”, *Magyarország* 13/135 (1906. június 3.), 16.

A *Salome* betiltása Budapesten

A budapesti bemutatót 1906 októberének elejére tervezték. Máder Rezső – grazi tapasztalatait figyelembe véve – alapos próbaidőszakot tervezett.¹² A darab nehézségeit és idegenszerűségét Kereszty István 1906 nyarán Bayreuthból írott beszámolójában is részletesen taglalta:

„[...] most kezdtem tanulmányozni szenzációs »Salome«-ját, s (nem röstellem bevallani) tömérék idegenszerűségével nehezen tudok megbarátkozni; mindegy: az ő nyelvét is meg kell tanulnunk mindannyiunknak, akik a kor színvonalán akarunk – nem: maradni, hanem mind tovább haladni [...]»¹³

Az operaházi bemutató kálváriáját a napisajtóban pontról pontra követhetjük. Nem csak a zenei nehézségek okozták, hogy folyamatosan el kellett halasztani a premiert, először szeptemberről novemberre,¹⁴ majd decemberre,¹⁵ végül márciusra.¹⁶ Bár október elején elkezdték a próbákat,¹⁷ ami közbejöhett, az közbe is jött: az Operaház művészszemélyzete sztrájkba kezdett,¹⁸ s már ősszel megérkeztek a hírek a *Salome* bécsi betiltásáról.¹⁹ Mint az köztudott, a bécsi Operaházban Mahler hiába akarta színre vinni a *Salomét*, az udvarmesteri hivatal nem járult hozzá az előadás megtartásához.²⁰ Béldi – grazi tapasztalatait a Monarchia fővárosainak versengése érdekében félretéve – ekkor határozottan a betiltás ellen foglalt állást:

„Semmi köze a bécsi főudvarmesteri hivatalnak a *magyar királyi* Operaházhoz. Eleve tiltakozunk az ellen, hogy ilyen felsőbb befolyások érvényesüljenek magyar színháznál és a magyar művészetben. De mégis kíváncsiak vagyunk, vajon az aulikus érzelmű Máder, ki udvari befolyásnak köszönheti, hogy a bécsi udv. operaház kis korrepetitorából a m. kir. Operaház karnagya, majd igazgatója lett, s kit azóta is főhercegi levelek támogattak ezen diszes pozíciójában – vajon Máder lesz-e elég bátor és erős, és a bécsi tilalom ellenére mégis előadhatja-e a *Salomét* a m. kir. Operaházban?»²¹

¹² [N. N.]: „Az Opera őszi ujdonsága”, *Budapesti Napló* 11/161 (1906. június 13.), 9.

¹³ KERESZTY István: „Bayreuthból”, *Zenevilág* 7/129–30 (1906. augusztus 20.), 225–228., ide: 226.

¹⁴ [N. N.]: „A »Salome« szereposztása”, *Független Magyarország* 5/1624 (1906. szeptember 25.), 12.

¹⁵ [N. N.]: „Az operaház szezonja”, *Pesti Napló* 57/238 (1906. augusztus 31.), 11.

¹⁶ [N. N.]: „(A színházak karácsony után)”, *Magyarország* 13/313 (1906. december 28.), 10.

¹⁷ [N. N.]: „Operaház”, *A Polgár*, 1906. október 2. Hírlapkiadvány Magyar Állami Operaház Emléktárának sajtógyűjteményében.

¹⁸ [N. N.]: „Az operaházi sztrájk”, *Budapesti Hírlap* 26/267 (1906. szeptember 29.), 8.

¹⁹ [BÉLDI Izor]: „Salome – és a m. kir. operaház”, *Pesti Hírlap* 28/245 (1906. szeptember 6.), 5.

²⁰ A *Salome* bécsi betiltásáról, illetve annak kontextusáról lásd Sandra MAYER: „Visions of Salome, Visions of Wilde: Critical Readings of Oscar Wilde’s *Salome* in Early Twentieth-Century Vienna”, in Clair ROWDEN (ed.): *Performing Salome, Revealing Stories* (Farnham, Ashgate, 2013), 49–70.

²¹ [BÉLDI Izor]: „Salome – és a m. kir. operaház”, *Pesti Hírlap* 28/245 (1906. szeptember 6.), 5. – Bár a cikk aláírás nélkül jelent meg, tudjuk, a *Pesti Hírlap* operai vonatkozású írásainak túlnyomó többségét Béldi Izor írta. Nem valószínű, hogy éppen ebben a nagyjelentőségű kérdésben ne ő nyilvánította volna ki a véleményét.

1906 decemberében ugyanakkor már a „vallásos aggályok” miatti budapesti betiltást is meglebegetteti a sajtó:

„Állítólag »magasabb helyről« utasították az igazgatót, hogy függesse fel a próbákat, és mutassa be a szöveggönyvet a szubvencionált színházak felettes hatóságának, a belügyminisztériumnak. Állítólag »vallásos aggályok« merültek fel, attól tartanak, hogy a szöveggönyvben a keresztény és a zsidó vallást sértő olyan passzusok foglaltatnak, melyek visszatetszést kelhetnek szélesebb közökben [sic].”²²

Az Operaház vezetősége ekkor még cáfolta ezeket a híreket, mondván, hogy a halasztás mindössze azért szükséges, hogy előbb néhány magyar dalművet, például ifj. Ábrányi Emil *Monna Vannáját* és Hubay *Lavotta szerelme* című operáját bemutat-hassa az intézet, s „az, hogy Andrásy Gyula gróf belügyminiszter a szöveggönyvet felkérte volna s az előadás ellen kifogásokat emelt volna, egyáltalán nem felel meg a valóságnak.”²³

Az operaházi bemutató utolsó tervezett dátuma 1907 márciusa volt, azonban februárban jött a hír, hogy az államilag szubvencionált színházak ügyei a belügyminisztertől a kultuszminisztériumhoz kerültek át,²⁴ s a február 27-i hírek szerint Apponyi Albert betiltotta a *Salome* operaházi bemutatóját.²⁵ Az Operaház másnap még cáfolta a sajtóértesülést,²⁶ azonban 28-án az *Egyetértés* című napilap tényként írt a betiltásról.²⁷ A sajtó képviselői különbözőképpen reagáltak: a *Magyar Szó* újságírója örömet fejezte ki, hogy elmarad az „izléstelen, perverz” mű bemutatója,²⁸ a többség azonban keményen támadta Apponyit. A *Budapesti Napló* a jezsuiták befolyásossága miatt,²⁹ az *Egyetértés* a vallási okok mellett Apponyi reakciós hozzáállása miatt.³⁰ Mint a lap munkatársa írja:

²² [N. N.]: „(A »Salome« budapesti előadása)”, *Magyarország* 13/299 (1906. december 11.), 12.

²³ Ua. – A *Magyarország* cikkében csak Ábrányi operáját említik, néhány hónappal később, a *Budapesti Napló*ban olvasható, hogy a *Monna Vanna* mellett Hubay *Lavotta szerelme* című operájának bemutatójára hivatkozott még Mäder a *Salome* bemutatójának halasztásakor. Vö. [N. N.]: „Salome – Apponyi”, *Budapesti Napló* 12/50 (1907. február 27.), 8.

²⁴ [N. N.]: „Az állami színházak ügye”, *Budapesti Napló* 12/44 (1907. február 20.), 11–12.

²⁵ [N. N.]: „Salome – Apponyi”, *Budapesti Napló* 12/50 (1907. február 27.), 8.

²⁶ [N. N.]: „Salome és az Operaház”, *A Nap* (1907. február 28.). Hírlapkivágat a Magyar Állami Operaház Emléktárának sajtógyűjteményében.

²⁷ [N. N.]: „A »Salomé«-t betiltották”, *Egyetértés* (1907. február 28.). Hírlapkivágat a Magyar Állami Operaház Emléktárának sajtógyűjteményében.

²⁸ „Szívesen látnuk volna, ha Mader direktor csakugyan nem adatja elő »Salomé«-t, ezt az izléstelen, perverz dolgot. Nem vallási szempontok vezetnek ebben bennünket, a mi óhajtásunk morális okokból tiltakozik a »Salomé« ellen. A levágott fejfel bujálkodó, meztelen »Salomé« nem olyan látvány, amit örömmel üdvözlünk Operánk színpadán.” Vö. [N. N.]: „Salomé”, *Magyar Szó* (1907. február 28.). Hírlapkivágat a Magyar Állami Operaház Emléktárának sajtógyűjteményében.

²⁹ „A modernséget bucsuztassuk el s várjuk keresztet vetve a kalksburgi pecsétés darabokat.” Vö. [N. N.]: „Salome – Apponyi”, *Budapesti Napló* 12/50 (1907. február 27.), 8.

³⁰ [N. N.]: „A »Salomé«-t betiltották”, *Egyetértés* (1907. február 28.). Hírlapkivágat a Magyar Állami Operaház Emléktárának sajtógyűjteményében.

„Azzal tehát, hogy vallási szempontok vezérlik Magyarország kultuszminiszterét, amikor egy dalművet betilt, nevenségesse teszi Magyarországot a művelt kulturnemzetek előtt, annál inkább, mert úgy Wilde darabját, mint pedig Strausz dalművét a legtöbb művelt ország színpadjain előadták már s mindenhol meghódította a közönséget. [...] De célját el nem éri a kultuszminiszter. Mert a tilalommal csak felcsigázza az érdeklődést a darab iránt. S ha akad élelmes színházi direktor (pedig akad olyan is nálunk), az bizonyára hasznára fordítja a dolgot s előadhatja a darabot. S akkor a nagyobb érdeklődésnél fogva még nagyobb hatása lesz a dalműnek.”³¹

Az *Egyetértés* újságírójának igaza lett. A *Salome* mindössze két és fél hónappal később a borszlói (Breslau, ma Wrocław) Operaház társulatának vendégjátéka alkalmával színre került – a Király Színházban.

Magyarországi bemutató a Király Színházban

Breslau a német birodalom hatodik legnagyobb városa volt, lakossága a századfordulón megközelítette a félmilliót. A város azóta is működő operaházát 1841-ben nyitották meg,³² 1867-ben éppen itt kezdte a karrierjét Ernst Schuch, a későbbi drezdai Strauss-ösbemutatók karmestere.³³ Hasonlóképpen ahhoz, ahogy az 1850-es években a színház Wagner új műveinek bemutatóira fókuszált – *Tannhäuser* 1852, *Der fliegende Holländer* 1853, *Lohengrin* 1854, *Rienzi* 1858 –, a 20. század elején Richard Strauss operáira specializálódtak.³⁴ A Julius Prüwer karmester által vezetett breszlai társulat rendkívül gyorsan reagált az újdonságra, az ösbemutatót követően fél éven belül betanulta, és a drezdai Semperoper után elsőként be is mutatta.³⁵ 1907-ben európai körútra indultak a *Salomé*-val, turnéjukból egyelőre csak két állomás ismert: Budapest után Bécsben is a breszlai együttes mutatta be Strauss operáját. A szőlíták között helyi és vendég énekeseket, nemzetközileg ismert sztárokat is találunk, majdnem mind először énekeltek Budapesten, az egyetlen biztos kivétel az ötödik zsidót éneklő Ignaz Waldmann, aki bő másfél évtizeddel korábban a Magyar Királyi Operaház tagja volt.³⁶

³¹ Ua.

³² Maria ZDUNIAK – Fritz FELDMANN: „Breslau. IV. Preußische Provinzhauptstadt”, in Ludwig FINSCHER (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Sachteil.* Band 2 (Kassel etc., Bärenreiter, 1998), col. 152–155., ide: col. 153.

³³ Marcus Chr. LIPPE: „Schuch, Ernst von”, in Ludwig FINSCHER (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Personenteil.* Band 15 (Kassel etc., Bärenreiter, 1998), col. 212–213.

³⁴ Lothar HOFFMANN-ERBRECHT: „Wrocław. 3. Under Prussian rule (1742-1945)”, in Stanley SADIE (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Vol. 27* (London, Macmillan, 2001), 580–583., ide: 581–582.

³⁵ SCHLÄDER *Strauss: Salome*, 87.

³⁶ Waldmann 1889. október 1-től 1891. december 31-ig volt a Magyar Királyi Operaház tagja. Vö. *A Magyar Királyi Operaház évkönyve 50 éves fennállása alkalmából* (Budapest, Magyar Királyi Operaház, 1934), 91.

Szerep	Szereposztás
Salome	Fanchette Verhunk, Thyra Larsen, Margarethe Elb, Fina Widhalm
Heródes	Fritz Trostorff, Otto Briesemeister
Heródiás	Ottillie Fellwoch-Costa, Siddy Seebaach-Neumann
Jochanaan	George Beeg, Alfons Schützendorf
Narraboth	Karl Waschmann
Heródiás apródja	Martha Schereschewsky
katonák	Georg Döring, [...] Herbert
zsidók	Willy Birkenfeld, Heinz Siege, Emil Lücke, Max Martini, Ignaz Waldmann
nazarénusok	Mark Oster, [...] Werner
karmester	Julius Prüwer
rendező	Hugo Kirchner
a társulat igazgatója	Theodor Loewe

1. táblázat. A boroszlói operatársulat budapesti *Salome*-előadásainak közreműködői

Julius Prüwer karnagy egy, a *Pesti Hirlap*ban megjelent interjújában elmondta, hogy kifejezetten azért jött Budapestre a társulatával, mert megtudta, hogy a Magyar Királyi Operaházban nem engedélyezték a *Salome* előadását:

„Kulturális missziót véltem teljesíteni azzal, ha a műértő, nagy igényű és nagy zenebarát-hirnek örvendő budapesti közönségnek bemutatom a legmodernebb dalműirodalom legérdekesebb jelenségét: Strauss *Salome*jét, melynek művészi értékére nézve eltérhetnek ugyan a vélemények, de amely – a pro és contra nyilatkozók tekintélyénél fogva – ma a művészi diskuszió gócpontjában van, és már pusztán különlegességénél fogva is bátran számíthat a budapesti közönség érdeklődésére.”³⁷

Elmondta továbbá, hogy több magyar művet is betanított Breslauban, például Zichy Géza *Nemőj*át és Toldy László *Sigridj*ét, egy másik cikkből pedig kiderül, hogy 1907 őszén tervezi bemutatni Buttykay Ákos és Pásztor Árpád *A bolygó görög (Ulisz-szesz)* című daljátékát is.³⁸ A boroszlói operatársulat magyar művek iránti szimpátiája tartósnak bizonyult: Loewe igazgató 1906 szeptemberében Stephanides Károly Géczy István szövegére írt *Mátyás király Boroszlóban* című operettjét fogadta el bemutatásra,³⁹ 1907. húsvét vasárnapján Poldini Ede *A csavargó és a királyleány* című egyfelvonásos vígoperáját tűzte műsorra,⁴⁰ s a *Nemo* 1906-os breszlai bemutatója⁴¹

³⁷ [N. N.]: „(Loewe Tivadar)”, *Pesti Hirlap* 29/116 (1907. május 16.), 7.

³⁸ [N. N.]: „Salome”, *Független Magyarország* 7/116 (1907. május 16.), 9.

³⁹ [N. N.]: „(Magyar operett külföldön)”, *Budapesti Hirlap* 26/263 (1906. szeptember 25.), 13.

⁴⁰ [N. N.]: „Magyar szerzők sikere Boroszlóban”, *Pesti Napló* 58/81 (1907. április 4.), 14.

⁴¹ A *Nemo* boroszlói bemutatójára 1906 decemberében került sor. Vö. [N. N.]: „A »Nemo« Boroszlóban”, *Pesti Napló* 57/335 (1906. december 6.), 16.

után 1913-ban Zichy Géza *Rákóczi*-trilógiájának befejező részét, a *Rodostót* is bemutatták, Weiner Leó német fordításában, Julius Prüwer vezényletével és a budapesti *Salome*-előadásokon is fellépett Fanchette Verhunk főszereplésével.⁴²

Oscar Wilde drámáját már ismerték a színházi újdonságok iránt érdeklődő budapestiek. 1903. május 18-án a berlini Kleines Theater vendégjátéka alkalmával került sor az első magyarországi előadásra a Magyar Színházban, Gertrude Eysoldt főszereplésével.⁴³ 1906 áprilisában Molnár László, a Színiakadémia tanára rendezésében iskolai előadáson láthatta a közönség a művet, feltehetően német nyelven. Molnár ugyanis ekkor hosszabb beszámolót írt a *Magyarország* című lapba, ebben részletesen ismertette a Wilde-dráma angol és német nyelvű fordításait, hírül adván, hogy a Király Színház megnyitása idején – tehát 1903 körül – Színi Gyula lefordította a *Salomé*t magyar nyelvre, de az akkori előadás nem valósult meg, s a fordítás kéziratban maradt, Molnár sem tudott hozzájutni.⁴⁴ 1907. március 20-án, azaz szűk két hónappal a Strauss-opera magyarországi bemutatója előtt a Vígszínház társulata is bemutatta Wilde *Salomé*ját, ezúttal magyar nyelven, Színi Gyula imént említett fordításában.⁴⁵ Különös, hogy az opera bemutatójához kapcsolódó sajtóban erről az előadásról nem találunk említést. További adalék a témához, hogy az Apollo színházban – ez mozi, azaz projectograph volt⁴⁶ – a királyi színházi operabemutató hetének minden napján Wilde *Salomé*ja került vetítésre.⁴⁷ Erről az előadásról, illetve magáról a némafilmről sajnos egyelőre nincsenek további adataink. Az International Movie Database négy *Salome*-tematikájú, 1907 előtti némafilmet is felsorol,⁴⁸ egyelőre nem azonosítható be teljes biztossággal, hogy mely filmet vetítették az Apolló színházban.

⁴² [N. N.]: „(A Rákóczi-trilógia Boroszlóban.)”, *Budapesti Hirlap* 33/37 (1913. február 12.), 15.

⁴³ WILDNER Ödön: „Színházi szemle.”, *Huszadik Század* 6/1 (1903. január–június), 532–536. A kritika nagy része Gorkij egyik drámájának előadásáról szól, a *Salome* méltatása mindössze a cikk utolsó kétharmad oldalán kapott helyet.

⁴⁴ MOLNÁR László: „Wilde és Maeterlinck a Színész-akadémiában.”, *Magyarország* 13/104 (1906. április 28.), 16–17.

⁴⁵ E. N.: „Salomé”, *Pesti Napló* 58/69 (1907. március 21.), 13. – Az előadás főszereplői: Fenyvesi Emil (Heródes), V. Haraszthy Hermin (Heródiás), Góthné Kertész Ella (Salome), Góth Sándor (Jochanaan), Deréki János (ifjú szíriai), Kazaliczky Antal (Tigellinus), Bárdi Ödön (kappadóciai katona). Rendező: Góth Sándor.

⁴⁶ Az 1907 tavaszán megnyitott Apolló mozgóképszínház volt az első, kifejezetten mozi számára épített színházépület Budapesten. Vö. MAGYAR Bálint: *A magyar némafilm története. 1896–1918* ([Budapest], Ém. Építésiügyi Tájékoztatói Központ, 1966), 175–177.; KELECSÉNYI László: *Mozizó Budapest. 111 év a pest-budai mozgóképekben* (Budapest, Holnap, 2008), 22. (KELECSÉNYI László [főszerk.]: *Mesél a Város*), valamint FABÓ Beáta: „Moziépítészet és város”, *Budapesti Negyed* 16–17 (1997/2–3), 191–230., ide: 198.

⁴⁷ Hirdetés a *Budapesti Hirlapban*, 27/117 (1907. május 17.), 18.

⁴⁸ *Salome* (amerikai némafilm, 1907): http://www.imdb.com/title/tt3056104/?ref_=fn_tt_tt_45 (utolsó letöltés: 2021. november 30.), *Salome* (német némafilm, 1902): http://www.imdb.com/title/tt2596738/?ref_=fn_tt_tt_49 (utolsó letöltés: 2021. november 30.), *Tanz der Salome* (német némafilm, 1906): http://www.imdb.com/title/tt0455216/?ref_=fn_tt_tt_88 (utolsó letöltés: 2021. november 30.), *Passion Play: Herodias pleads for John the Baptist's Head* (amerikai némafilm, 1903): http://www.imdb.com/title/tt0419042/?ref_=fn_tt_tt_110 (utolsó letöltés: 2021. november 30.).

A breslauer társulat vendégjátékát nyolc egymás utáni napra (május 16–23.), napenkénti egy-egy előadásra hirdették meg, mindegyik előadáson a *Salome* szerepelt a műsoron. A vendégjátékot beharangozó cikkekből kiderül, a zeneszerző tervezte, hogy ellátogat Budapestre a bemutatóra, s valamelyik előadást ő maga fogja vezényelni,⁴⁹ ez azonban végül nem valósult meg. Az előadás érdekességeihez tartozik, hogy bár megnagyobbították a Király Színház zenekari árkat,⁵⁰ de még így is hiányzott néhány hangszer az együttesből, például a cseleszta, ugyanis a Magyar Királyi Operaház nem adta kölcsön a breslaueriaknak a nem sokkal korábban, éppen a *Salome* előadásaihoz beszerzett cselesztáját.⁵¹

A Zeneakadémia frissen felavatott új épülete, s az 1907. május 12-i avatást követő újságcikkek áradata adhatta az ötletet arra, hogy néhány nappal a budapesti bemutató után a Zeneakadémia professzorainak véleményét is kikérjék a sok vihart kavaró műről. A *Pesti Napló* ismeretlen újságírójának⁵² három kérdése a bemutató utáni kritikák összefoglalásaként is értelmezhető: „1. Mi a véleménye Strauss Richardról? 2. Mi a »Salome« pozíciója a zenelitteratúrában? 3. Milyen viszonylat van Strauss és Wagner között?”⁵³ Az újságíró sajnálatára Mihalovich Ödön, Hans Koessler és Hubay Jenő a Zeneakadémia felavatása után elutaztak Budapestről, így csak Szabados Béla, Szendy Árpád, Herzfeld Viktor, Thomán István, Kun László és Dr. Molnár Géza válaszolt a kérdésekre. A – mai szóval élve – körinterjú mellett, hogy érzékletes képet ad a Bartók és Kodály zeneakadémiai tanári pályakezdekésekor regnáló tanári kar zenei ízléséről, még inkább illusztrálja a budapesti zenei szakma legmagasabb rangú képviselőinek az új mű okozta sokk utáni óvatosságát és tanácstalanságát.

Thomán István rendkívül diplomatikusan igyekezett elkerülni az értékítéletet. Mint elmondta, a *Salomé*nek már a zongorakivonata is lenyűgözte, s az interjú napján fogja megnézni az operát a Király Színházban. Ugyanakkor az egyetlen, amiben

⁴⁹ „Strauss Richard ma levelet intézett Löwe dr.-hoz, a boroszlóiak igazgatójához, amelyben kilátásba helyezi, hogy operája egyik budapesti előadására személyesen eljön. Tisztelem és szeretem – írja – a budapesti zeneértő közönséget, amely előtt már több szimfonikus munkám, a Till von Eulenspiegel, a Zarathustra, Symphonia D rustika [sic] színre került.” Vö. [N. N.]: „(A Királyszínház)”, *Magyarország* 14/109 (1907. május 8.), 11–12., ide: 11.

⁵⁰ [N. N.]: „A boroszlói opera-társulat Budapesten”, *Pesti Napló* 58/115 (1907. május 15.), 14.

⁵¹ (–ldi.) [BÉLDI Izor]: „Strauss Richárd Salome-ja Budapesten”, *Pesti Hírlap* 29/117 (1907. május 17.), 7.

⁵² Nem kizárható, hogy a cikket név nélkül közlő újságíró Kálmán Imre volt, aki 1904 és 1909 között rendszeresen – bár nem kizárólagosan – közölt operai témájú cikkeket a *Pesti Napló*ban. A *Salome* bemutatója kapcsán portrécikket írt Richard Straussról, valamint az opera bemutatóján is jelen volt. Lásd erről bővebben a Kálmán Imre operakritikusi tevékenységéről írt tanulmányaimat: „Az Operaház munkáját ellenőrizni, bírálni nemcsak jogos, hanem multhatatlanul szükséges...» – Kálmán Imre, a *Pesti Napló* operai kritikusa (1904–1909)”, in KLESTENITZ Tibor – PAÁL Vince (szerk.): *A vélemény-sajtótól a tömegsajtóig. Fejezetek a magyar újságírás történetéből* (Budapest, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2017), 151–164., ide: 149–150., valamint „A modern magyar opera – kemény dió.» Kálmán Imre kritikái a századelő magyar operáiról (1904–1909)”, in KIM Katalin (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 2017–2018* (Budapest, BTK Zenetudományi Intézet, 2019), 337–350.

⁵³ [N. N.]: „A Zeneakadémia »Salome«-ról. Nyilatkozatok Strauss művéről.”, *Pesti Napló* 58/119 (1907. május 19.), 16–17., ide: 16.

állást foglalt – mégpedig a bitonalitás kérdése –, mégiscsak ellentmond látszólagos rajongásának: „Megtörténik, hogy a jellemzés kedvéért 2 hangnemet szólaltat meg egyidejűleg mit – bocsánat a triviális kifejezésért – a gyomrom nem tud bevenni.”⁵⁴ A többi professzor véleményformálása nem ennyire diplomatikus. Herzfeld Viktor Strausst szenzációhajásznak tartja, aki el is éri, amit akar – de csak ideig-óráig. Kun László zenei ízléséhez képest bevallása szerint már Wagner is modern, ő inkább a klasszikusokat szereti. Strausst nagy intelligenciájú muzsikusnak tartja, viszont úgy véli, hogy eltávolodott a zene igazi hivatásától. Hasonlóan vélekedik Molnár Géza, aki Strauss zenéjét a – szerinte bukásra ítélt – naturalizmushoz sorolja: „nem vihetjük be a művészetbe azt, ami elől a természetben is kitérünk, ha találkozunk e neszekkel. Pl. egy makadámot letaposó utcai gőzgép muzsikája előtt nem tartunk állomást a szabad ég alatt sem.”⁵⁵ Szabados Béla Strauss és Wagner párhuzamát hasonlattal válaszolja meg: „Strauss Wagnerhez úgy viszonylik, mint az ember arca ahhoz a képmáshoz, amit egy torztükör ad vissza.”⁵⁶ Szendy számára Strauss zenéje dekadens, kevéssé értékes. Wagner és Strauss viszonyáról pedig egészen tömören nyilatkozott: „Wagner és Strauss között párhuzam egyáltalán nem vonható.”⁵⁷ Az újságíró a körinterjú végén levonja a tanulságot: a Zeneakadémia által képviselt „hivatalos zene” Strauss-ellenes.

S mi volt a közönség véleménye? Budapesten a *Salome* bemutatóját nem követte akkora botrány a közönség körében, mint más városokban. Bécsben a publikum egy része kifütyülte az operát,⁵⁸ New Yorkban egy előadás után le kellett venni a műsorról.⁵⁹ Budapesten a közönség a sajtóban megjelent hírek alapján az összes előadáson megtöltötte a Király Színházat, de tiltakozást leginkább az újságírók részéről tapasztalhatunk. Elsősorban a perverz témaválasztáson dohogtak, különösen – a saját grazi *Salome*-kritikáját újra és újra idéző – Béli Izor. Ő már ott kiszemelte viszonyítási pontnak Richard von Krafft-Ebing Grazban írott *Psychopathia Sexualis* című könyvét, az abnormális szexualitás tudományos irodalmának Freud előtti legfontosabb kötetét, s a grazi előadás létrejöttének már csak a lehetőségét is a grazi erkölcsi környezettel indokolta:

„Grác egyszersmind a Krafft-Ebing városa is; itt írta meg híres művét, a psychopathia sexualist [sic], mely tudományos rendszerbe foglalta a természetellenes fajtalanóságok fajait, a különféle perverzítások egész sorozatát. Strauss Richárd *Salomé*-ja ennek méltó zenei pendantja. A vérfertőzöttől a nekrophiliáig a szádizmus minden árnyalatát tárgyalja, nemcsak scenikai cselekvényében, de főleg a zenéjében is. Minden egészségtelen és természetellenes, visszataszító és perverz ebben a műben.”⁶⁰

⁵⁴ Uo., 17.

⁵⁵ Ua.

⁵⁶ Ua.

⁵⁷ Ua.

⁵⁸ H. P.: „Salome”, *Deutsches Volksblatt* Nr. 6607 (1907. május 26.), 9.

⁵⁹ Gerald FITZGERALD (ed.): *Annals of the Metropolitan Opera. The Complete Chronicle of Performances and Artists. Vol. 2. Chronology 1883–1985* (New York, The Metropolitan Opera Guild–Inc. Macmillan Press, 1989), 148. A szereposztást lásd a 151. oldalon.

⁶⁰ Dr. BÉLDI Izor: „Salomé”, *Pesti Hírlap* 28/137 (1906. május 19.), 6. A kötet 1906-ban már

Számos további újságíró is élesen bírálta Strausst a perverznek tartott Wilde-mű megjelenítéséért, Erdős Armand szerint Strauss akármilyen zseni is, mégiscsak „abban a légkörben, abban az időben [él], ahol a szinműíró a szemétdomb felé fordul és ott keres ihletet.”⁶¹ A témáról és a témaválasztásról formált általános negatív véleményformálások közt kivételnek számít Merkler Andor⁶² – némileg Hubay ugyanezen lapban megjelent korábbi véleményét visszhangzó –, valamint Rottenbiller Ödön kritikája, utóbbi szerint

„kétségtelen, hogy maga a dráma szinte megkívánta a zenét. Csupa érzés, csupa erotika s nem mindennapos emberek érdekesítő cselekvéséből áll. A milljó maga merő hangulatokból áll, melyek zenei aláfestéssel csak határozottabbakká válnak.”⁶³

Ami viszont a *Salome* zenei megítélését illeti, több újságíró meghátrált a feladat elől, arra hivatkozva, hogy egy előadás kevés ahhoz, hogy igazán megismerjék a művet. Akik mégis megpróbálkoztak a véleményformálással, egyszerre írtak az elismerés és berzenkedő bírálat hangján, talán szintén az állásfoglalás elkerülése végett. Erdős Armand így vélekedett:

„Érdekes, grandiózus az, amit alkotott, de alkotása mégis kivételes. Körülbelül olyan hatást tesz, mint a meztelen nőszobor, mely lilium- és rózsakert közepén áll. A zene virágoskertjébe került bele a triviális szobor. Maradjon is magára s álljon egyedül, elhagyottan ebben a keretben [sic]! Mert az opera zenekertjében ezt a meztelen szobrot Salome alakja képviseli és oda van írva neve: *A bestia*. És írjuk hozzá: *Utánzása szigorúan tilos*.”⁶⁴

A hazai operakritikusok általános hozzáállását jól jellemzi Diósy Béla tömör véleménye: „Richard Strauss veszélyes a zenénk számára, mert ő egy zseni.”⁶⁵

A zenére vonatkozó sok negatív vélemény közt találunk persze lelkesedő hangokat is, még ha nem is sokat. Különösen figyelemre méltó Csáth Géza szinte pszichologizáló jellegű kritikája, melyben tulajdonképpen kapitulál Richard Strauss és műve, annak „démonikus hatása” előtt.⁶⁶ A kritikusok jelentős részével ellentétben ő úgy véli:

magyar nyelven is hozzáférhető volt. Vö. Richard KRAFT-EBING: *Psychopathia sexualis. Visszás nemi érzések különös figyelembevételével. Orvos-törvényszéki tanulmány*, ford. FISCHER Jakab (Budapest, Singer-Wolffner, 1894).

⁶¹ ERDŐS Armand: „Salome. Strauss Richard zenedrámája”, *Egyetértés* 42/118 (1907. május 17.), 1–4., ide: 1.

⁶² MERKLER Andor: „Salome”, *Magyarország* 14/118 (1907. május 18.), 11–12.

⁶³ ROTTENBILLER Ödön: „Salome”, *Független Magyarország* 7/117 (1907. május 17.), 12–13., ide: 12.

⁶⁴ ERDŐS *Salome*, 2.

⁶⁵ „Richard Strauß ist eine Gefahr für unsere Musik, denn er ist ein Genie.” Vö. Dr. Béla Diósy: „Richard Strauß' »Salome«”, *Neues Pester Journal* 36/117 (1907. május 17.), 1–3., ide: 2.

⁶⁶ Cs. G. [Csáth Géza]: „Salome”, *Budapesti Napló* 12/117 (1907. május 17.), 10. Kötetben lásd CsÁTH Géza: *A muzsika mesekertje. Összegyűjtött írások a zenéről*, szerk. SZAJBÉLY Mihály (Budapest, Magvető, 2000), 324–326.

„Strauss fantáziájának működése akár egészségesnek, akár betegnek nevezzék: *föltétlenül érdekel* bennünket. Több nincs ilyen. Ez a kohinóor. Vagy ha a világ összes szene gyémánttá változik, akkor ez az egyetlen megmaradt széndarab.”

Az opera zenéjének leírását az általa keltett érzésekre fűzi fel:

„Motívumokról, a melódiákról, a ritmusokról, szóval ezekről az úgynevezett formai, zenei alakulatokról nem lehet beszélni. Ki kell nyitnunk a fülünket, a szívünket, be kell állítanunk a lelki tükörrendszerünket, amellyel először benyomásokat, másodsor saját magunkat a művészi élvezés pillanatában és harmadszor a vizsgálódó énünket figyeljük meg és akkor nem fog érdekelni semmi más bennünket, mint az, hogy kicsoda Strauss Richard és hogy kik vagyunk mi magunk. És hogy, ami közben esik, jó vagy rossz-e?”

Csáth részletekbe menően kizárólag a hangszerelést elemzi, továbbá felhívja a figyelmet arra, hogy Strauss operájának alakjai sokkal realistább hatást keltenek, mint Wilde színművének stilizált figurái – ezt ő a két szerző nemzetiségi különbségének tulajdonítja.

Merkler Andor szinte maradéktalan elismeréssel ír a műről és szerzőjéről, megfogalmazása szerint Richard Strauss „a jelen század legnagyobb zeneforradalmára”:

„Berlioz és Liszt szimfoniai költeményei egyszerű összhangzattani feladatok azokhoz a dermesztő hangeffektusokhoz képest, amelyeket Strauss lépten-nyomon felénk harsogtat. A zenei atrocitásoknak és ríktó kakofoniáknak valóságos lerakódó helyét látjuk ebben a partitúrában [sic] amely nem elégszik meg a Wagner által már amugyis jelentékenyen kiszélesített zenekarral, hanem ezenfelül még a hangszerek számát is lényegesen szaporította benne a jelen század legnagyobb zeneforradalmára.”⁶⁷

Kálmán Imre Wagnerrel összevetve a zenei realizmus leghatározottabb képviselőjének tartja Strauss operáját:

„Strauss kegyetlen, kinez bennünket ezzel a muzsikával, mely sérti a fülünket, bántja az idegeinket, kihozza a szívverésünket a rendes menetéből. A zenei realizmus ilyen határozottsággal még egy zeneszerző munkájában sem jelentkezett. [...] [Strauss] merészen elveti a zenei szépről kimondott és megérett, öntudatos és öntudatlan meggyőződéseinket, Strauss zenéje nem *akar* kellemes lenni. Ez a muzsika kellemetlen. Szembeszáll a *szép* zenétől való felfogásunkkal, mert az igazságot keresi. A hangok igazságát.”⁶⁸

A művel szemben igen kritikus Béli számára viszont a *Salome* egyáltalán nem realista, hanem a zenei extravagancia és természetellenesség eddigi legteljesebb megvalósulása, amihez képest a késői Wagner, de még Debussy is „Naiv, idyllikus, egyszerű és átlátszó, spinett-muzsika, egyszerű modulációkkal s természetes harmonizálással. A Salome felülmul mindent, amit zenei extravagancia és

⁶⁷ MERKLER Andor: „Salome”, *Magyarország* 14/118 (1907. május 18.), 11–12., ide: 12.

⁶⁸ KÁLMÁN Imre: „Salome”, *Pesti Napló* 58/117 (1907. május 17.), 13. Kálmán Imre egy nappal a kritika megjelenése előtt portrécikket közölt a *Pesti Napló*-ban Richard Straussról. Ebben elsősorban szimfonikus zeneszerzőként értékeli Strausst. Lásd KÁLMÁN Imre: „Strauss Rikárd”, *Pesti Napló* 58/116 (1907. május 16.), 1–2.

természetellenesség tekintetében eddig produkáltak. Ez egy elvetélt szörnyszülött; egy beteges agy, egy kicsapongó szertelen fantázia torzképlete.”⁶⁹

A *Budapest* ismeretlen újságírója pedig szinte felsóhajt a ciszternában zajló kivégzés zenejéről fogalmazva: „Ez, hála Istennek, páratlan a zeneirodalomban.”⁷⁰

Párhuzamos történet: Wedekind és Reinhardt a Vígszínházban

Az újságírókkal és a Zeneakadémia tanáraival ellentétben, a közönség nem ütközött meg Strauss operáján, és azt kell mondanunk, hogy a sajtóban sem a *Salome* volt a legnagyobb botránykő 1907 májusában. Nem mintha ennek a magyar főváros morális közege lett volna az oka, hiszen sok felháborodott hangvételű, a kortárs német színházművészetet keményen bíráló cikket találunk az 1907. májusi lapokban. Ezeknek túlnyomó részét azonban nem, vagy legalábbis nem közvetlenül a *Salome* váltotta ki. 1907 májusában a Vígszínház adott otthont a Max Reinhardt vezette berlini Deutsches Theater vendégjátékának, műsorukon többek között Frank Wedekind drámái is szerepeltek.⁷¹ Az előadások különlegességét fokozta, hogy azokban maga a szerző is fellépett: ő volt a *Frühlingserwachen* végén a temetőben megjelenő álarcos úr, illetve egy másik előadáson maga olvasta fel a *Haláltáncot*,⁷² majd a felolvasás után három nótát énekelt gitárkísérettel „oly alantas, ocsmány szöveggel, amelyet a rendőrség az orfeumban és tingl-tangliban sem túrne el.”⁷³

A legnagyobb szenzáció és egyben botrány azonban kétségtelenül a *Frühlingserwachen* gyermektragédia többszöri előadása volt. Juhász Gyula még egy bő évtizeddel később is írt erről az eseményről:

„1907 májusában Reinhardt gondolt merészet és nagyot, és mivel a porosz cenzúra nem engedte meg Frank Wedekind *Frühlingserwachen*jának előadását a berlini színpadon, tehát lejött Budapestre, egyenesen a Vígszínházba és itt mutatta be, minden más színpadot és várost megelőzve, tavaszi vendégjátéka során a *Tavaszi ébredését*. A karzatról néztem végig ezt az emlékezetes premiert, mellettem

⁶⁹ (–ldi.): „Strauss Richárd Salome-ja Budapesten”, *Pesti Hírlap* 29/117 (1907. május 17.), 7.

⁷⁰ [N. N.]: „Salome”, Budapest 31/117 (1907. május 17.), 11.

⁷¹ A vendégjáték repertoárja a sajtó alapján: Sholem Asch: *A bosszuálló Isten*, Georges Courteline: *A biztos*, Otto Erich Hartleben: *Angela*, Gerhart Hauptmann: *A béke ünnepe*, Frank Wedekind: *A tavasz ébredése*, Frank Wedekind: *A kamaraénekes*, Frank Wedekind: *A haláltánc*, Frank Wedekind: *Kabaret dalok*, Oscar Wilde: *Bunbury*. Max Reinhardt és társulatának magyar színháztörténeti tanulmányairól lásd SZÉKELY György: „Az idegen nyelvű színháztörténet. Német társulatok,” in uő (főszerk.): *Magyar színháztörténet*. 1873–1920 (Budapest, Magyar Könyvklub–Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001), 410–423., ide: 420–422. Székely a *Frühlingserwachen* budapesti előadását tévesen 1909-re datálja.

⁷² [N. N.]: „Wedekind-cabaret”, *Budapest* 31/115 (1907 május 15.), 11., valamint VINCZE Dániel: „Tavaszbredés – A Wedekind-dráma Magyarországon”, online publikáció: <http://vivalamusical.hu/cikkek/tavaszbredes-a-wedekind-drama-magyarorszagon> (utolsó letöltés: 2019. március 26.).

⁷³ [N. N.]: „Wedekind-cabaret”, *Budapest* 31/115 (1907. május 15.), 11.

Kosztolányi és Csáth Géza álltak, közelemben, mint lelkes kezdők és fiatalok, Törzs Jenő és társai. Ez volt az az esemény, az az élmény, az a színpadi szenzáció, amelyik fölülmúlta várakozásomat; amelyik meghaladta reményeimet. Reinhardt jött, játszott és győzött.”⁷⁴

Ami pedig a botrányt illeti, Kosztolányi Dezsőt érdemes idézni:

„Ma különben valóságos forradalom volt a színházban, a nézőtér csatatérre változott, hol az ellentétes művészi irányok viaskodva keltek síkra. A második felvonás egyik jelenete után pedig egy – hír szerint előre felbérelt – klerikális csapat füttyülni kezdett, mire az egész színház tapsal, éljenzéssel zajos ellentűntetést rendezett. De a hangulat mégis forró lett, többen felkeltek helyükről, s már-már pániktól kellett tartani, mikor a nyugalom végre helyreállott. [...] Taps és fütty: szebb, nagyszerűbb diadalt írnak, merész és új művésznek el sem tudok képzelni!”⁷⁵

A sajtóból konkrétabb részleteket is megtudhatunk a közönség soraiban történekről:

„A szombati előadáson a magyar közönség megbotráncozott a német szerző komiszágán s az egyik abszolút csak a piszkos szenzáció okából bemutatott jelenet után a tüntetően hocholó német publikumot lepisszgte. Miután a német Génuszra büszke színházlátogatók okvetetlenkedni akartak s tüntetni a német brutalizmus mellett, a magyar közönség egy része elveszítette türelmét s hangosan kiáltotta: ki kell dobni őket. Azután – mint évekkkel ezelőtt a bécsi előadáskor – füttyök sivitottak át a Vigszínház nézőterén s a földszintről a hölgyek egy része riadtan sietett ki. A rendőrség azonban csakhamar lecsillapította az izgatott hangulatot.”⁷⁶

Olvashatunk továbbá arról is, hogy „A padlásjelenetnél, a melyet Reinhardték bizvást elhagyhattak volna, a hölgyközönség egy része távozott, mire a férfiak közül néhányan kiáltásokkal formálisan kényszeríteni akarták ezeket, hogy helyükön maradjanak.”⁷⁷

Mindezekhez képest a *Salome* király színházi előadásain történekr igazán kevéssé minősülnek botrányak. Ott még az amúgy mélységesen felháborodott Béldi Izor szerint is csak néhány hölgy távozott a színházból a befejező jelenet alatt.⁷⁸ A *berliniek* előadásai által keltett hullámok tehát majdnem teljesen elnyomták a *breslauer* hatását. A sajtó napokig cikkezett a vígszínházi botrányról, de nemcsak színházi hírek,

⁷⁴ JUHÁSZ Gyula: „Színházi emlékek. III. Reinhardt a Vigben”, in uő: *Örökség. Válogatott prózai írások*, vál. PÉTER László (Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1958), I. kötet 157–160. 159. A cikk eredetileg a *Délmagyarország* 1919. április 25–26–27-i számaiban jelent meg.

⁷⁵ KOSZTOLÁNYI Dezső: „Tavaszi ébredés. Németek a Vigszínházban”, in uő: *Színházi esték. Első kötet* (Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978), 459–462., ide: 461–462. A cikk eredetileg a *Budapesti Napló* 1907. május 12-i számában jelent meg.

⁷⁶ [N. N.]: „(Tüntetés a Vigszínházban)”, *Magyarország* 14/114 (1907. május 14.), 18.

⁷⁷ (bé.): „Tavaszi ébredés”, *Magyar Nemzet* 26/113 (1907. május 14.), 7.

⁷⁸ „A közönség [...] csak a mű első felében követte figyelemmel a scenikai és zenei cselekvényt; azután megcsappant az érdeklődés, néhány hölgy a visszatetsző befejező jelenés alatt távozott, a többi közönség is pedig szinte fellelegzett, mikor az előadás véget ért.” Vö. (–ldi.) [BÉLDI Izor]: „Strauss Richard Salome-ja Budapesten”, *Pesti Hírlap* 29/117 (1907. május 17.), 7. A harmadik előadás egyik kritikájában olvashatjuk a következőt: „A közönségnek egy része a holt ajak-csók elől menekült, de a tulnyomó rész kezd lassan megbarátkozni azzal a gondolattal, hogy még Strauss Richardot is meg lehet szokni.” Vö. [N. N.]: „Salome a Király-Színházban”, *Az Újság* 5/119 (1907. május 19.), 14.

hanem rövid kabaréjelenetek, humoros hangvételű tárcák, sőt még neveléstudományi fejtegetések⁷⁹ keretén belül is találunk utalást Wedekind drámájára. Az előbbi típusba sorolható írások persze szórakoztatóbbak, s rendszerint a botrányos témán felháborodó, de éppen ezért lelkesen érdeklődő színházlátogatókat figurázzák ki.⁸⁰

Különös, ahogy a sajtóban összekapcsolódik a *Frühlingserwachen* és a *Salome* recepciója. A *Salome*-bemutató másnapján megjelent, a *Frühlingserwachen* szénapadlás-jelenetén megbotránkozó urak beszélgetését bemutató cikk a következőképpen kezdődik:

„Az egyik ur: Látta a németeket?

A másik ur: Nem én, nem szeretem a tülekedést. Kényelmesen nem jutok jegyhez, hajszolni pedig nem érdemes. Elvégre tudom, mi a német színész, németül beszél és az asztalt csapkodja, mikor haragot ábrázol.”⁸¹

Csak ezután derül ki, hogy a vígszínházi vendégjátékról van szó, eddig az olvasó – nyilván a rövid jelenet szerzőjének szándékával – akár a királyi színházi bemutatóra is érthette a célzásokat.

Egy másik cikkben, mely szintén a *Salome*-bemutató másnapján jelent meg, Strauss és Wedekind recepciójába a képzőművészet is beszűrődik, részint a Nemzeti Szalon 1907-es Gauguin-kiállítása kapcsán.⁸² Két úr beszélget a kávéházban, témájuk a modernitás, igyekeznek egymást felülmúlva bizonyítani jártasságukat a modern művészetekben. Egyikőjük felveti, hogy Strauss megzenésíthetné a szénapadlás-jelenetet, Gauguin festhetne hozzá díszleteket, a kosztümöket pedig – az Oscar Wilde *Salomé*-ját illusztrálól – Aubrey Beardsley készíthetné. A négy művész közös budapesti hatástörténete meglehetősen patolgikus: a jelenet végén az egyik úr aszpirint kér, a másik pedig jeges borogatást, mondván: „mindig megfájdul a fejem, valahányszor művészeztől beszélgetek.”⁸³

A *Neues Pester Journal* hasábjain „Budapester Spaziergänge” rovatcím alatt tárcajellegű írásokat publikáló Radó Emánuel sem mulasztotta el megosztani olvasóival véleményét a modern színházról.⁸⁴ Esmefuttatásának nagyobb része a berliniek

⁷⁹ g. d.: „A nemi felvilágosítás kérdése”, *Alkotmány* 12/119 (1907. május 19.), 9.

⁸⁰ Például ELTA.: „Bernátné és Wedekind”, *Pesti Hirlap* 29/115 (1907. május 15.), 9. és CRAS.: „Morálesztétika”, *Az Ujság* 5/117 (1907. május 17.), 6–7.

⁸¹ CRAS *Morálesztétika*, 6–7.

⁸² A Nemzeti Szalon 1907-es Gauguin-kiállításáról összefoglalót és képeket közölt a *Vasárnapi Ujság*. Lásd ERDEY Aladár: „Cézanne – Gauguin”, *Vasárnapi Ujság* 54/21 (1907. május 26.), 420. A Gauguin-festmények reprodukciói a 426. oldalon láthatók. Aubrey Beardsley műveiről szintén 1907-ben jelent meg először magyar nyelvű könyv. Lásd EISLER Mihály József: *Aubrey Beardsley művészete és egyénisége* (Budapest, Franklin Nyomda, 1907).

⁸³ ELTA.: „Beszélgetés a művészeztől”, *Pesti Hirlap* 29/117 (1907. május 17.), 6.

⁸⁴ R-ó. [RADÓ Emánuel]: „Budapester Spaziergänge. Moderne Bühne”, *Neues Pester Journal* 36/119 (1907. május 19.), 6. A *Budapester Spaziergänge* sorozat írásaiból néhányat kötetbe rendezve, magyar fordításban is közreadtak. Lásd RADÓ Emánuel: *Pesti séták*, ford. KATONA GÁBOR (Budapest, Athenaeum, [1914]).

vendégjátékaról szól, amit nagyjából úgy summáz, hogy a színház a szexuális felvilágosítás helyszínévé vált. Szójátékokkal élve magyarázza, hogy a cselekményt már nem felvonásokra (*Akt*), hanem akt-tanulmányokra (*Aktstudien*) tagolják, amelyekben a cselekmény felépítése helyett inkább a primadonna (test)felépítése lesz a bemutatandó lényeg – míg a színigazgatók morális helyett materiális sikereket könyvelhetnek el. Cikkének végén megállapítja, hogy akinek még nincs igazán fogalma az értekek degenerációjáról, az Wedekind *Haláltáncának* és Strauss *Saloméjének* előadásain sok tapasztalatot szerezhet.⁸⁵

A napi sajtót olvasva a *Salome* magyarországi recepciójának további különleges dokumentumai kerülnek napvilágra. Megszokott, hogy a századfordulón a napilapok egy-egy novellát, karcolatot teljes egészében vagy folytatásokban közölnek, akár a tár-cavonal alatt, akár az újság valamely későbbi pontján. Ezekben az írásokban aktualitások köszönnek vissza változó értékű irodalmi köntösbe öltöztetve. 1907 májusának második felében több olyan novella is megjelent, amely az 1907. márciusi vígszínházi *Salome*-előadások, valamint a májusi vígszínházi Wedekind-, illetve a királyi színházi Strauss-előadások közvetlen vagy áttételes hatását mutatja. Az írások középpontjában rendre valamilyen különleges női alak áll, ezek közül a következőkben kettőt ismer-tetek.

Az 1848–1849-es szabadságharcot is megjárt Vértesi Arnold *Zizi nem akar már iskolába járni* című elbeszélése a *Salome*-bemutató másnapján jelent meg a *Magyarország* hasábjain.⁸⁶ A kapcsolat nyilvánvaló: Zizi – akárcsak Wendla és Salome – 16 éves, Wendlához hasonlóan maga is unja, hogy „Még mindig rövid ruhában járatják s ugy bálnak vele, mintha afféle kis csitri leány volna,”⁸⁷ ugyanakkor Saloméhoz illően minden útjába eső férfival kacérkodik, elejti a zsebkendőjét a második emeleti hónapos szobában lakó huszártiszt előtt, hogy az fölvegye.⁸⁸ Egyértelműnek tűnik a párhuzam Salome és Narraboth jelenetének részletével: „És reggel majd fátylam könnyű csipkés selyme mögül Tiéd egy pillantásom Narraboth. Majd ottan rád nézek, talán egy mosolyom érhet is majd.” (Pásztor Árpád fordítása).

Pakots József író és országgyűlési képviselő *A nő* című novellájában több korabeli opera allúzióit is felismerhetjük. Három férfi beszélget egy kávéházi teraszon, három régi jóbarát, akikben a *Bohémélet* főhőseinek reminiszcenciáját vélhetjük felfedezni: „Péter, a költő, Pál, a festő és János, a bankhivatalnok”.⁸⁹ *A Bohéméletre* való utalás

⁸⁵ „Wer von den unterschiedlichen Beispielen der Sinnesentartung gar keine oder nur dunkle Ahnungen hat, wird in den schmucklosen Ausführungen des Baron Castellane beispielsweise, den wir in Wedekind's »Todtentanz« als Besitzer eines Freudenhauses die Ehre haben kennen zu lernen, viel Lehrreiches finden und sicherlich auch an den Sprüngen der *Salome* um einen Leichenkopf herum seine Freude haben.” Vö. R–ó. [RADÓ Emánuel]: „Budapester Spaziergänge. Moderne Bühne”, *Neues Pester Journal* 36/119 (1907. május 19.), 6.

⁸⁶ VÉRTESI Arnold: „Zizi nem akar már iskolába járni”, *Magyarország* 14/117 (1907. május 17.), 1–2.

⁸⁷ Uo., 1.

⁸⁸ „Mikor egyszer a lépcsőn találkoztak, Zizi furfangos módon elejtette a zsebkendőjét s a fiatal ember fölvette.” Uo., 2.

⁸⁹ PAKOTS József: „A nő”, *Egyetértés* 42/116 (1907. május 15.), 1–3., ide: 1.

annál is valószínűbb, minthogy „Tán tíz éve is annak, hogy az utjuk elvált egymástól, három felé ágazott.”⁹⁰ – Leoncavallo *Bohémélete* éppen tíz évvel ezelőtt, 1897-ben hangzott el először az Operaházban, ráadásul a *Salome* bemutatójával egyidőben az Operaházban éppen Puccini *Bohéméletét* játszották. A két szegény művészlélek és a gazdaggá vált bankhivatalnok nosztalgizálása a két művész részéről egymásra licitáló fellengzős nagyotmondásba csap át. Hogy palástolják szegénységüket, később – hasonló szellemben – a nőkre kerül a szó. A költő különböző rendű és rangú nőkről kapott szerelmes levelekkel dicsekszik, hozzátéve, hogy „Egyikben sem látja meg az ember az igazi nőt.”⁹¹ A bankhivatalnok helyeslően elmondja, hogy számára „a világ legtökéletesebb nője” egy varróleány volt⁹² – emlékezhetünk: a *Bohémélet* Mimije hímzőnő. A szobrász hivatásának szemszögéből vizsgálja a kérdést, s kijelenti, hogy hiába állt modellt előtte legalább ezer nő, ma már „kiveszett a nő. A mi asszonyainkból hiányzik az az igazi női lélek, amely a művész vésőjét vagy ecsetjét klasszikus alkotásra tudná ihletni.”⁹³ Ekkor azonban a költő minden eddigire rálicitál, mondván ő megtalálta az ideális nőt, méghozzá az egykor mindhármuk számára ellenszenves ház mesternében: „Ti most azt hiszitek, hogy megbolondultam. Nem. Amit mondok, igaz. Abban a sárkányban találtam meg én azt a nőt, akiről beszélünk. S hogy megtaláltam, annak oka éppen az ő különös, durva, még a férfinál is férfiasabb természetű volt.”⁹⁴ A szokatlan, teljesen reménytelen szerelem az éjszakai hazaérkezések alkalmával bontakozott ki, amikor a költő a kapupénzt a ház mesterné kezébe csúsztatva megérintette a nő kezét. Bár nem állíthatjuk, hogy ez a nőideál különösebb kapcsolatban lenne a *Salome* női főszereplőjével, jelenléte a *Salome* magyarországi bemutatója idején jellemző lenyomata a nőiségről való szélsőséges gondolkodásának 1907 májusában, Budapesten.

Salome korai megformálói: az interpretáció hatása a recepcióra

Arra a kérdésre, hogy milyen Salome-kép alakulhatott ki a *Salome*-bemutató hatására Budapesten, a szerepet megformáló énekesnők alakítását, énekstílusát kell vizsgálnunk. Salome szerepének kiosztása nem volt könnyű feladat a századelő operatársulatai számára. A Pipers-lexikon „Salome” szócikke hosszasan sorolja az egyes városok első Saloméinak énekesnőit, hozzátéve, hogy a korszak legkiválóbb drámai szopránjait próbálták megnyerni erre a szerepre.⁹⁵ Azonban látni fogjuk, hogy nem csak drámai szopránok énekeltek Salomét a korszakban.

⁹⁰ Ua.

⁹¹ Uo., 2.

⁹² Ua.

⁹³ Ua.

⁹⁴ Uo., 3.

⁹⁵ SCHLÄDER *Strauss: Salome*, 87.

Előadó	Előadás adatai
Marie Wittich	Drezda, 1905
Thyra Larsen	München, 1906
Emmy Destinn	Berlin, Hofoper, 1906; Párizs, Châtelet, 1907
Salomea Krusceniski	Milánó, Scala, 1906
Gemma Bellincioni	Torino, 1906; Buenos Aires, 1910
Olive Fremstad	Párizs, Châtelet, 1907 (Destinn után)
Mariette Mazarin	Brüsszel, 1907
Mary Garden	New York, Manhattan Opera, 1909; Párizs, Opéra, 1910
Aino Ackté	London, Covent Garden, 1910 ⁹⁶
Maria Jeritza	Bécs, 1918

2. táblázat. A *Salome* címszerepének jelentősebb korai megformálói⁹⁷

Richard Strauss Ernst von Schuch-nak, a drezdai Operaház igazgatójának írott leveleiből részletgazdag jellemzést kaphatunk az általa ideálisnak tartott *Salome*-énekesnőről.⁹⁸ Strauss elsősorban Wagner-énekesnőben gondolkodott.⁹⁹ Az ideál – 16 éves és Izoldát énekelni képes nő – eredete valószínűleg saját felesége, Pauline de Ahna lehetett. *Aus meinen Jugend- und Lehrjahren* című visszaemlékezésében írja róla, hogy egy olyan *jugendlich-dramatische* énekesnőként ismerte meg, aki „amellett, hogy kiváló Pamina, Elvira, Elsa, Elisabeth, Évácska, merész módon (persze még túl korán, de a fiatalsága és nagy színjátszó tehetsége okán bizonyos szempontból különösen vonzóan) Fidelióhoz és Izoldához is felnőtt.”¹⁰⁰ Izolda és Eva szerepének birtoklását hangsúlyozza Strauss akkor is, amikor a drezdai bemutató viharos előkészületei idején Marie Wittich pótlásának esetére felmerült Eva von der Osten neve:

⁹⁶ Aino Ackté londoni *Salome*-előadásáról és annak kontextusáról lásd Anne SIVUOJA-KAUPPALA: „Salome’s Slow Dance with the Lord Chamberlain, London 1909–10”, in ROWDEN *Performing Salome*, 99–132.

⁹⁷ Az adatok forrása: SCHLÄDER *Strauss: Salome*, 87–88.

⁹⁸ Friedrich von SCHUCH: „Salome”, in ders.: *Richard Strauss, Ernst von Schuch und Dresdens Oper. Zweite Auflage* (Leipzig, VEB Breitkopf & Härtel, 1953), 63–80.

⁹⁹ Lásd a zeneszerző Ernst von Schuchnak írott levelét: „Salome szerepe nagyvonalú énekesnőt kíván, aki Izoldához, és hasonló feladatokhoz szokott.” Idézi FÁBIÁN Imre: *Richard Strauss* (Budapest, Gondolat, 1962) (*Kis Zenei Könyvtár* 24), 167.

¹⁰⁰ „Dort gewann ich meine geliebte Pauline, die mir als Schülerin nachgereist war, nach einem Jahr als jugendlich-dramatische Sängerin engagiert wurde, außer einer vortrefflichen Pamina, Elvira, Elsa, Elisabeth, Evchen sogar kühn bis zu Fidelio und Isolde (natürlich zu früh, aber durch ihre Jugendllichkeit und ihr großes Spielalent in mancher Hinsicht besonders reizvoll) heranwuchs [...]” Vö. Richard STRAUSS: „Aus meinen Jugend- und Lehrjahren”, in ders.: *Betrachtungen und Erinnerungen*, hg. von Willi SCHUCH (Zürich, Atlantis, 1949), 203–218., ide: 213.

„Amilyen hamar csak lehet, szeretném von Osten kisasszonyt Brünnhilde, Izoldácska [Isoldchen], Évácska [Evchen] vagy Euryanthe szerepében hallani: más szerepek nem jöhetnek számításba Salome megítélésekor.”¹⁰¹

A szerepet kreáló Marie Wittich mellett is elsősorban Izolda szerepére alkalmas énekhangja miatt döntött a zeneszerző, pótlását csak vele egyenértékű előadóművészi és énekesi képességekkel rendelkező művésznővel tartotta elképzelhetőnek.¹⁰² „Salome szerepének nehézségeit csak a legerősebb ércből és elsőrangú átütőerőből összegyúrt énekhang képes leküzdeni.”¹⁰³ – írta 1905. október 5-én von Schuchnak. A nagyméretű zenekar áténeklésére való képesség megléte olyannyira fontos volt Strauss számára, hogy – bármily meglepő is – így folytatja: „Mit érdekel engem a színjáték, szép megjelenés, ha az énekesnőt nem lehet hallani?”¹⁰⁴

A szereptörténet ugyanakkor nem támasztja alá Strauss iménti véleményformálását. A szakirodalomból ismert a címszerep első kiosztásának nehézsége. Strauss először nem Marie Wittichet szemelte ki a címszerepre: Wilde drámáját 1903-ban látta Berlinben, a címszerepben a kiváló német színésznővel, Gertrud Eysoldttal. Eysoldt minden ízében modern színésznő volt, leghíresebb szerepei között találjuk Wilde Saloméját, Wedekind Luluját, Hoffmannsthal Elektráját és Kleist Penthesileáját, valamint Strindberg és Bernard Shaw nőalakjait.¹⁰⁵ Az ő alakítása jelenthette Strauss számára az ideális Salomé, ezért először a *Feuersnot* drezdai ősbemutatójáról már ismert fiatalabb drámai szoprán, Annie Krullt szerette volna látni a címszerepben.¹⁰⁶ Ebben tényező lehetett a két énekesnő életkora is: az 1903-ban 33 éves Eysoldthoz Strauss közelebb érezhette az 1905-ben 29 éves Annie Krullt, mint a nála 8 évvel

¹⁰¹ „Ich will mir gerne so bald als möglich Frl. Von Osten als Brünnhilde, Isoldchen, Evchen oder Euryanthe anhören: andere Rollen dürften mir für die Beurteilung der *Salome* nicht in Betracht kommen.” Richard Strauss levele Ernst von Schuchhoz, Berlin, 1905. október 5. Idézi SCHUCH *Betrachtungen und Erinnerungen*, 67.

¹⁰² „Salome ist mit großem Orchesterapparat so anspruchsvoll geworden, daß sie nur von einer hochdramatischen Sängerin erster Klasse zu bewältigen sein wird. Experimente mit kleinen Würmchen sind absolut ausgeschlossen: bleibt also nur Frau Wittich, wenn Sie nicht über ein anderes Stimmphänomen von reichster Darstellungskraft, fertigem Stylgefühl u. ausgereifter Routine inzwischen verfügen.” Richard Strauss levele Ernst von Schuchhoz, Marquartstein, 1905. július 15. Vö. uo., 66.

¹⁰³ „Sie erhalten, lieber Freund, nächste Woche die Partitur u. werden sich selbst überzeugen, daß nur eine Stimme von kräftigstem Metall und allererster Durchschlagskraft die Salome bewältigen kann.” Richard Strauss levele Ernst von Schuchhoz, Berlin, 1905. október 5. Vö. uo., 67.

¹⁰⁴ „Was nützt mich Darstellung, schönes Aussehen, wenn man sie einfach nicht hört?” Richard Strauss levele Ernst von Schuchhoz, Berlin, 1905. október 5. Vö. ua. – Strauss később különböző redukciókat hajtott végre az opera hangszerelésén, lásd SCHLÄDER *Strauss: Salome*, 89.

¹⁰⁵ Christian WEICKERT: „Eysoldt, Gertrud”, in *Neue Deutsche Biographie* 4 (1959), 712–713. [Online-fassung]: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd119115522.html> (utolsó letöltés: 2021. november 30.).

¹⁰⁶ Anna BREDENBACH: „Marie Wittich”, in Beatrix BORCHARD – Nina NOESKE (Hgs.): *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen* (Hamburg, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003ff). Online publikáció, 2018. január 16. https://mugi.hfmt-hamburg.de/receive/mugi_person_00000898 (utolsó letöltés: 2022. szeptember 28.).

idősebb Marie Wittichet. Arról nem is beszélve, hogy Wittich – szerepei, illetve színpadi pályája alapján – egy korábbi generáció jelentős Wagner-szopránja volt. Nemcsak más énekstílus, de teljesen más nőtípus képviselője is, mint Annie Krull. Mindkettejük működése a drezdai Hofoper kivételesen nagyszámú bemutatót magába foglaló aranykorára esik, azonban míg Wittich időszaka inkább a wagneri fogantatású német operák korszakával – például Adolf Bungert *Odüsszeia-tetralógiája* – esik egybe, az 1905 utáni bemutatókon már Krull énekelt a női főszerepeket, például a *Tiefland* Martháját és Elektrát.

Joy H. Callico tanulmányában részletesen elemezte – a drezdai polgármesterfeleség, Wagner-hősnő – Wittich és a modernebb felfogású fiatalabb rivális személyiségének különbségét jelmezes szerepfotóik alapján.¹⁰⁷ Wittich szerepképei valóban egy, a 19. század végi Wagner-hősnőknek megfelelő énekesnőt mutatnak. Visszafogett, pátoszos, némileg mesterkéltné pózaiból még leginkább Kundry szerepében lép ki. Azok a képek, amelyeken Salome szerepében látható, kevésbé meggyőzőek, kevésbé illúziókeltőek, mint a Kundry-képek. Ismert, hogy a próbákon Wittich össze is különbözött Strauss-szal a szerep énekhangja és színpadi igényei miatt: „so etwas schreibt man halt nicht, Herr Strauss: entweder-oder”. Drezdai polgármesterfeleségként pedig természetesen a szerep nyílt szexualitását is elutasította: „Das tue ich nicht, ich bin eine anständige Frau.”¹⁰⁸

Wittichhez szemben Krull inkább modern énekesnő, illetve színésznő volt. Szerepképei, különösen azok, amelyek Elektra szerepében mutatják, a századelő egyik legizgalmasabb színpadi alakját idézik elénk. Salomeként testtartása lazább, mint Wittiché. Feltehetőleg fiatalosabb arca miatt is favorizálhatta őt Richard Strauss. Strauss 1942-ben papírra vetett véleménye szerint Wittich testalkata egyáltalán nem volt alkalmas a szerephez.¹⁰⁹ Straussnak ugyanakkor lényegében nem volt választási lehetősége. Az, hogy mégis Wittich énekelt az ősbemutatón, feltehetőleg intézményi okokra, a drezdai operaház belső viszonyaira vezethető vissza: egy ilyen horderejű bemutató címszerepét ekkor még nem vehették el Wittichtől. Később, Wittich visszavonulása után Krullé lett a szerep Drezdában. Sikerének hatását mutatja, hogy Friedrich Jansa *Deutsche Tonkünstler und Musiker in Wort und Bild* című 1911-es lexikonjában Salome *egyetlen* drezdai megszemélyesítőjeként jellemzi.¹¹⁰ Strauss tehát bár – hivatalosan vagy kényszerből, ez a végeredmény tekintetében nem releváns – az

¹⁰⁷ Joy H. CALLICO: „Staging Scandal with Salome and Elektra,” in Rachel COWGILL – Hilary PORISS (eds.): *The Arts of the Prima Donna in the Long Nineteenth Century* (New York, Oxford University Press, 2012), 61–78.

¹⁰⁸ Strauss *Erinnerungen*, 225.

¹⁰⁹ Ua.

¹¹⁰ Jansa lexikonszócikkét idézi Anna BREDENBACH: „Annie Krull”, in Beatrix BORCHARD – Nina NOESKE (Hgs.): *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen* (Hamburg, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003ff). Online publikáció, 2018. március 14. https://mugi.hfmt-hamburg.de/receive/mugi_person_00000454 (utolsó letöltés: 2022. szeptember 28.).

énekhang érdekében döntött Wittich mellett, ugyanakkor mégis szempont volt számára a színjáték és a megjelenés is.

Sajnos nem minden további Salome-énekesnőről van ilyen bőséges információnk és a képi ábrázolások tekintetében is jóval szűkösebb a paletta. A Wittich és Krull közötti előadóművészi különbség későbbi jelenléte azonban a hozzáférhető adatok alapján is megfigyelhető. Nem csak hivatott Wagner-hősnők alakították Salome szerepét az első években, hanem egy fiatalabb, az 1890-es évtizedben pályára került énekesgeneráció tagjai is (2. táblázat). A két „korelnök” Marie Wittich és Gemma Bellincioni volt, a többi énekesnő mind az 1870-es évtized szülötte, míg a Budapesten is fellépő Thyra Larsen 1882-ben született.

A breslauer operatársulat négy, Salome szerepét éneklő szopránnal érkezett Budapestre. Eljárásuk érthető, hiszen ha – bármelyik, az utazásuk során érintett városban – a saját énekesnőjük lemondani kényszerül az előadást, nem valószínű, hogy könnyen találtak volna beugró énekest a helyére. Richard Strauss egyik leveléből tudjuk, hogy Mahler szintén négy szopránénekesssel kezdte el betanítani Salome szerepét.¹¹¹ Budapesten elsőként Fanchette Verhunk, második este Thyra Larsen, harmadik este Margarethe Elb, végül pedig Pünkösöd után a hatodik előadáson Fina Widhalm énekelte a címszerepet, mind a négy énekesnő egy-egy különböző habitusú Salomé-t jelenített meg a színpadon.¹¹²

Verhunk, Larsen és Widhalm hangját is megörökítették hanglemezen.¹¹³ A négy énekesnő hangfajának, karakterének, illetve előadói stílusának vizsgálatához ezeken kívül elsősorban a budapesti sajtóban található célzások szolgálhatnak információkkal. Nicholas Cook elméleti megközelítéséből kiindulva – miszerint a műalak a hangzó előadás során válik valóságossá és az interpretációtól függően megváltozik¹¹⁴ – vizsgálatom során feltételezem ugyanis, hogy az interpretáció befolyásolja az újonnan hallott mű recepcióját, tehát a sajtóban a műről írottak az interpretációról is vallanak. E megközelítés helytálló voltát mi sem bizonyítja jobban, mint az a tény, hogy a *Salome* ősbemutatójának recepciójában különösen előtérbe került az opera zárójelenetének *Liebestod*-értelmezése, Salome, a bűnös nő keresztény értelemben vett megváltása, valamint az immár megváltott Salome és Jochanaan a halálban való

¹¹¹ Richard Strauss levele Ernst von Schuchhoz, Berlin, 1905. október 24. Idézi SCHUCH *Betrachtungen und Erinnerungen*, 69–70.

¹¹² A budapesti előadások után a breslauer társulat 26 bécsi előadásán hat szopránénekes alakította Salomé-t: Verhunk, Widhalm és Larsen mellett Margarethe Kahler, Jenny Korb és Albine Nagel. Vö. SANDRA MAYER: *Oscar Wilde in Vienna. Pleasing and Teasing the Audience* (Leiden, Brill, 2018), 97. és 312., valamint uő: „The first production of Salome in Vienna (guest performance Vereinigte Theater, Breslau)”, http://www.oscholars.com/TO/Thirty-five/Mad/Mad_Scarlet_Music.htm (utolsó letöltés: 2014. február 12.).

¹¹³ Itt mondok köszönetet Michael Seil és Morten Hein német és dán lemezgyűjtőknek és diszkológusoknak, akik a felvételek felkutatásában segítségemre voltak.

¹¹⁴ Nicholas COOK: „Between Process and Product: Music and/as Performance”, *Music Theory Online* 7/2 (Ápril 2001): <http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html> (utolsó letöltés: 2021. november 30.).

egyesülése a csók szimbólumában.¹¹⁵ Ennek az olvasatnak az okát részben egyértelműen az Izolda szerepében rendkívül sikeres és népszerű Marie Wittich előadói stílusában kell keresnünk. A budapesti recepcióban az opera más – a szó hermeneutikai értelmében vett – interpretációja bontakozott ki, feltételezésem szerint éppen a címszerep első budapesti előadóművésze, Fanchette Verhunk – Prüwer karmester felesége – előadói stílusa nyomán.

A budapesti sajtó a bemutató előtt „a legjobb német Carmen”-ként, illetve „Salome tökéletes alakítója”-ként hirdette az énekesnőt.¹¹⁶ S valóban megkapó lehetett Salome szerepében: „megjelenik Salome, az érdekes megjelenésű Verhunk Fanchette és egyszerre magához ragadja a figyelmet.”¹¹⁷ Előadasmódjának alapvető jellegzetessége egy erotikus, érzéki hanghordozás lehetett, mivel ilyen szavakkal illetik előadását: „csábítóan bűg, mint egy szerelmes gerlice”,¹¹⁸ „csábító, turbékoló, érzéki akcentusok színes skáláját hallatta”,¹¹⁹ illetve „forróvérű, buja szenvedélyesség”.¹²⁰ Radó Emánuel, a *Politisches Volksblatt* kritikusa szerint Bellincioni óta nem fordult meg Budapest színpadain ilyen kifejezésgazdag énekesnő.¹²¹

A Keresztelő Jánossal énekelt kettős jelenetében „egy hiszterikus szirén csábító akcentusaival tolmácsolja gerjedelmeit”,¹²² s mint megtudhatjuk, ez a jelenet kötötte le leginkább a közönség figyelmét is.¹²³ Ezt a jelenetet több recenzens is hosszasan tárgyalja. August Beer írásán érződik, hogy olyannyira belefeledkezett a jelenet hallgatásába, hogy Salome a zongorakivonatban öt oldalt kitevő harmadik kérését mindössze egy rövid, néhány ütemes frázisnak érezte:¹²⁴

„Kialakul a nagyjelenet, amelyben a hercegnő a próféta szerelmét igyekszik felkelteni. Először érzélgős epekedéssel, melyre a próféta komor, elutasító pátosszal válaszol. Majd az „Ich bin verliebt in Deinen Leib” emelkedő dallamában sóvárgón, csábítón; aztán egyre sürgetőbben, mohóbban, ahogy a próféta hajjáról énekel. És a próféta megvető, keményen elutasító szavaival éles kontrasztban áll a buja eksztázis; a visszautasított nő vad és dacos kitörései, aki újra- és újakezdi a csábítást. „Ich will deinen Mund küssen” - éneklí végül Salome. És mit énekel? Mindössze egy rövid, néhány ütemes melodikus frázis, ami egy epekedő triolában vész el.”¹²⁵

¹¹⁵ Anne L. SESHADRI: „The Taste of Love: Salome’s Transfiguration”, *Women and Music: A Journal of Gender and Culture* 10 (2006), 24–44.

¹¹⁶ [N. N.]: „(A Királysínház)”, *Magyarország* 14/109 (1907. május 8.), 11–12.

¹¹⁷ (–Idi.) [BÉLDI Izor]: „Strauss Richárd Salome-ja Budapesten”, *Pesti Hirlap* 29/117 (1907. május 17.), 7.

¹¹⁸ Ua.

¹¹⁹ „sie ließ eine bunte Skala lockender, girrender, lüsterner Accente hören.” Vö. August BEER: „»Salome.«”, *Pester Lloyd* 55/117 (1907. május 17.), 1–2., ide: 2.

¹²⁰ „heißblütige, lüsterne Leidenschaftlichkeit”. Vö. Dr. Béla DRÓSY: „Richard Strauß’ »Salome«”, *Neues Pester Journal* 36/117 (1907. május 17.), 1–3., ide: 2.

¹²¹ –dó. [Emanuel RADÓ]: „Salome”, *Politisches Volksblatt* 33/117 (1907. május 17.), 5–6., ide: 6.

¹²² (–Idi.) [BÉLDI Izor]: „Strauss Richárd Salome-ja Budapesten”, *Pesti Hirlap* 29/117 (1907. május 17.), 7.

¹²³ Ua.

¹²⁴ Nem kizárható, hogy rövidítettek a zenei anyagon, azonban ezt – amellet, hogy nem tartom valószínűnek – a korabeli játszóanyag ismeretének hiányában nem tudjuk alátámasztani.

¹²⁵ „Es entwickelt sich die große Szene, in welcher die Prinzessin um die Liebe des Propheten buhlt.

August Beer leírása szinte vizuálisan is megjeleníti számunkra az énekesnő interpretációját, amit más kritikusok véleményével is összevethetünk. Az *Ujság* kritikusja így ír: „A herczegnőből elementáris erővel törnek ki érzelmei, utóbb tomboló hévvel, hisztérikus őrjöngéssel »Az ajkadat akarom megcsókolni Jochanan« [sic].”¹²⁶ Valóban elképzelhető, hogy Verhunk előadói stílusának hatására került a budapesti *Salome*-receptió középpontjába az érzékiség, a perverzítás.

Különös, hogy August Beer természetes lírai szopránnak ítélte a Carmenként és Salomeként sikeres Verhunkot,¹²⁷ ez talán az énekesnő inkább énekszerű előadásmódjára utalhat, nem annyira a hangfekvésére. Három hangfelvételéhez sikerült hozzáférnem, ezek alapján valóban az éneklés dominál előadói stílusában. Bár a *Mignon* és a *Hoffmann meséi* részletei amúgy is énekszerűek, a *Carmen Kártyaáriájának* hangfelvételén is inkább a folyamatos éneklés, mint a deklamáció áll interpretációja középpontjában.¹²⁸ Verhunk az éneklést középpontba helyező előadásmódjára utal az is, hogy a breslauer negyedik Salome-énekesnőjének bemutatkozása után a *Pesti Hírlap* újságírója megjegyezte: „Hogy ő [ti. Fina Widhalm] is, ahol csak tehetette, egyszerű parlando tonussal pótolta az éneket, [...] szinte fölösleges külön fölemlíteni, – úgy látszik ez a szabály s az ellenkezője a kivétel.”¹²⁹ Az első előadáson szerzett tapasztalatokhoz képest tehát a másik három énekesnő kevésbé az éneklésre helyezte a hangsúlyt.

Az alig 25 éves, a *Salome* címszerepét korábban Münchenben Felix Mottl vezénylete alatt is éneklő¹³⁰ Thyra Larsen Erdős Armand szerint „Egészen Salome volt és egészen bestia.”¹³¹ Valószínűleg sokkal naturalistábban személyesítette meg Saloméét, mint Verhunk, talán túlzásokba is eshetett: „Szemforgatása, ujjainak mozdulata, minden egyes arcizma, kacagása, járása mindez egészen megfelelt Salome rajzának. Nem ugyan a mi gusztusunk szerint, de úgy, amint a szöveg ezt követeli.”¹³² Több kritikus is hasonlóan vélekedett, amennyiben inkább a szöveg, vagyis a Wilde-dráma Saloméjával érezte adekvátnak Larsen félelmetes, vadállatias alakítását.¹³³

Zuerst mit empfindsamem Schmachten, auf das Jochanaan mit düster abweisendem Pathos antwortet. Alsbald sehnsüchtig, lockend in der melodisch ansteigenden Figur »Ich bin verliebt in Deinen Leib«, dann immer drängender, begehrllicher, da sie sein Haar besingt. Und als scharfer Kontrast zu der schwülen Ekstase die verächtlichen, hart hervorgestoßenen Gegenreden des Propheten, die wild-trotzigen Ausbrüche der Verschmähten, die immer wieder ihre brünstige Werbung erneuert. »Ich will Deinen Mund küssen!« singt endlich Salome. Und was singt sie? Nicht Anderes, als eine kurze melodische Phrase von wenigen Takten, die sich in eine schmachttende Triole verliert.“ Vö. BEER *Salome*, 2. Köszönöm Schmidt Zsuzsannának a fordításban nyújtott segítségét.

¹²⁶ (p. p.): „Strauss Salome-ja”, *Az Ujság* 5/117 (1907. május 17.), 11–12., ide: 12.

¹²⁷ BEER *Salome*, 2.

¹²⁸ The Gramophone Company 2-43089, matr. 12438u. A felvétel 1908-ban, Breslauban készült.

¹²⁹ [N. N.]: „(A boroszlói operatársulat)”, *Pesti Hírlap* 29/121 (1907. május 22.), 9.

¹³⁰ A müncheni bemutató további főszereplői Fritz Feinhals és Heinrich Knote voltak. Vö. SCHLÄDER *Strauss: Salome*, 87.

¹³¹ e. a. [ERDŐS Armand]: „Mignon és Salomé”, *Egyetértés* 42/119 (1907. május 18.), 15.

¹³² Ua.

¹³³ „az eksztatikus, beteges szerelmet szinte félelmetesen jelenítette meg.” Vö. [N. N.]: „Salome» a

August Beer egyenesen így fogalmaz: „Érdekes vad fortéllyal ragadta meg a szerepet, egy karcsú, szép vadállat, aki Jochanaanra veti magát. A Wilde-féle Salome, aki felnagyítva, élesen tükröződik a zenében.”¹³⁴

A Wilde-dráma Saloméjáról leginkább a vígszínházi előadások alapján formálhatunk képet az újságírók. Góthné Kertész Ella alakításáról a sajtó alapján annyit biztosan megtudunk, hogy nem volt tökéletes. Az újságírók archaizáló vonásokat kerestek a bibliai nőalakban, de hiába: „G[óthné]. Kertész Ella nagyon szép jelenség gyöngy ékes vörös hajával, halványkék ruhájában. Azonban amint megszólal, XX. századi hisztéria szól belőle, ugrálása, beszéde teljesen modern, tragikai erő nélküli.”¹³⁵ Góthné tehát modern felfogásban alakította Salomét, s ehhez – az operaelőadás kritikái alapján – valóban hasonlíthatott Thyra Larsen félelmetes szerepábrázolása. Önmagában nem ad okot a párhuzamba állításra, azonban lehetséges, hogy éppen a színpadi alakításuk egyik jellegzetes elemének köszönhető, hogy mindkettejükről ismerünk fekvő, teljes alakos Salome-szerepképet.¹³⁶ Rajtuk kívül csak Gertrude Hoffmann táncművésznőről találtam hasonló testtartásban készített Salome-fényképet,¹³⁷ azonban az énekesekről és színésznőkről nem. Larsen alakítása tehát valóban modernebb lehetett, s ezáltal is tűnhetett Wilde drámájához illőnek.

Larsennek nemcsak a színjátszására, hanem énekstílusára is érvényes lehet a naturalista – azaz verista¹³⁸ – jelző: több kritikus is utalt a beszédhangba áthajló, időnként kiáltózó, sőt ordításra emlékeztető gesztusaira. Erdős Armand szerint például a „művésznő hangja is hatalmasan harsogott, sikoltott és ahol kellett, vadul orditozott. Igenis orditozott, de Salome volt egészen, tökéletesen és végre is ez az ő feladata.”¹³⁹

Király-Színházban”, *Az Újság* 5/118 (1907. május 18.), 10.

¹³⁴ „Sie faßte sie mit einem interessant wilden Griffe an, ein schlankes, schönes Raubthier, das sich auf Jochanaan stürzt. Die Wildesche Salome, im scharf geschliffenen Vergrößerungsspiegel der Musik gesehen.” Vö. A[ugust]. B[EER].: „Königstheater”, *Pester Lloyd* 55/118 (1907. május 18.), 4.

¹³⁵ k. g.: „Wilde »Salome«-ja”, *Alkotmány* 12/69 (1907. március 21.), 2.

¹³⁶ Góthné Kertész Ella Salome-szerepfotóját az Országos Széchényi Könyvtár Színházttörténeti és Zeneműtára őrzi (jelzet: KA 4122-9, elektronikus elérhetőség: <https://dka.oszk.hu/html/kepoldal/index.phtml?id=3018>, utolsó letöltés: 2021. november 30.), míg Thyra Larsen Salome-szerepfotója az Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg (Frankfurt am Main) Porträtsammlung Manskopf különgyűjteményében található (jelzet: S 36/F05131, elektronikus elérhetőség: <https://sammlungen.uni-frankfurt.de/manskopf/conent/titleinfo/5485066>, utolsó letöltés: 2021. november 30.).

¹³⁷ A kép a New York Public Library online gyűjteményében elérhető (Jerome Robbins Dance Division, Dance Images of Gertrude Hoffmann): <http://digitalcollections.nypl.org/items/510d-47da-4d37-a3d9-e040-e00a18064a99> (utolsó letöltés: 2019. március 31.).

¹³⁸ A verista énekstílus korabeli magyarországi elnevezéseiről és recepciójáról lásd PhD disszertációm idevonatkozó fejezetét. Szabó Ferenc János: „Verizmus, realizmus, naturalizmus: fogalmi problémák”, in uő: *Szamosi Elza (1881–1924) művészete*. PhD disszertáció (Budapest, Liszt Ferenc Zene-művészeti Egyetem, 2018), 198–200.

¹³⁹ e. a. [ERDŐS ARMAND]: „Mignon és Salome”, *Egyetértés* 42/119 (1907. május 18.), 15. – Lásd továbbá August Beer véleményét: „Die musikalische Grenze, auch die erweiterte der Strauß'schen Dialektik, wurde aber schon überschritten, wenn die interessante Künstlerin den heiseren naturalistischen Schrei einflicht, oder da das Haupt des Täufers fällt, auch die Noten köpft, den gewöhnlichen Sprechton des rezitirten [sic] Schauspiels anschlügt – mit melodramatischer Begleitung des Orchesters.” Vö. BEER *Königstheater*, 4.

Modernebb felfogásban énekelte tehát Salomét, mint Verhunk, erre enged következtetni az is, hogy őt már nem Bellincionihoz, hanem Emmy Destinnhez hasonlították.¹⁴⁰ Larsen hangfelvételei sajnos bő másfél évtizeddel később készültek, mint a budapesti előadás, illetve mint Verhunk hangfelvétele, s a két lemezoldal, amely jelenleg hozzáférhető, nem igazán alkalmas az énekesnő operai előadói stílusának vizsgálatára.¹⁴¹

Margarethe Elbről tudunk meg a legkevesebbet mind a szakirodalom, mind pedig a sajtó alapján. Előadásmódja Larsenéhez állhatott közelebb:

„A boroszlói operatársulatnak szombati harmadik Salome-előadásán a címszerepet Elb Margit asszony énekelte, egy magyar származású német művésznő, ki jelenleg a drezdai udv[ari] színház tagja. Érdekes jelenség, szép hang; játékában is nem közönséges színésztehetség nyilatkozik meg; ő is a rövidebb szóváltások deklamatori[k]us stílusát gyakran fölcserélte az egyszerű parlando tónussal és erős, gyakran rítkó szinekkel festett énekben és játékban; de még sem keltett olyan erős és őszinte hatást, mint Verhunk asszony vagy Larsen Thyra.”¹⁴²

Hangját – August Beer leírása alapján – súlyosabb, a magas fekvésben is erőteljes szopránnak ismerhetjük meg.¹⁴³ Az általa alakított Salome „kemény, kegyetlen”, kissé patetikus volt, akinek motivációja kizárólag a megvetett nő bosszúja lehetett.¹⁴⁴ Az ő előadása után olvashatunk először Salome szerepének különös nehézségéről, ez arra enged következtetni, hogy nem tudott tökéletesen megfelelni a szerep követelményeinek, alakításának súlypontja túlságosan az egyik véglet, a kegyetlenség felé tolódott el.¹⁴⁵ Előadásmódja is inkább a mű végéhez közeledve vált sikeressé: „rohamos tempóban fokozta a közönség érdeklődését. A gondviselés megáldotta őt mindama testi és erőbeli kvalitásokkal, a melyek a démoni alakítás életképességének előfeltételei.”¹⁴⁶ Sajnos mindössze Elsa és Pillangókisasszony szerepében ismerünk róla fényképet, az azonban ezek alapján is kijelenthető, hogy az énekesnő arckifejezése valóban alkalmas lehetett a kemény gesztusokra.

A negyedik breszlai énekesnő, Fina Widhalm egy negyedik Salome-típust állított színpadra: a *Politisches Volksblatt* kritikusa gyermeki-öntudatlannak („kindlich-unbewußt”) ítélte alakítását.¹⁴⁷ Az előző két énekesnő naturalista, kegyetlen, vad és

¹⁴⁰ [N. N.]: „(»Salome« második előadása)”, *Magyarország* 14/119 (1907. május 19.), 11.

¹⁴¹ A két lemezoldalon Grieg *Peer Gyntjének* egy részlete (Solvejg dala) és Ole Bull *Seterjentens Sondag* című kompozíciója hallható. His Master's Voice, HMV X 1960, matr. BT 217-2 és BT 218-2. A felvételek 1923. október 12-én készültek.

¹⁴² [N. N.]: „(A boroszlói operatársulatnak)”, *Pesti Hírlap* 29/119 (1907. május 19.), 6.

¹⁴³ „Frau Margarethe Elb, die heutige Salome, brachte dazu ihr kräftiges Organ mit, das namentlich in der Höhe guten Klang gibt. Eine etwas schwere Stimme, mehr auf breites, umständlich ausholendes Pathos eingerichtet, als auf den sprunghaften Wechsel der Tongebung und des Accents, den Strauß verlangt.” Vö. BEER *Königstheater*, 6.

¹⁴⁴ Ua.

¹⁴⁵ Ua.

¹⁴⁶ [N. N.]: „Salome a Király-Színházban”, *Az Ujság* 5/119 (1907. május 19.), 14.

¹⁴⁷ [N. N.]: „Königstheater”, *Politisches Volksblatt* 33/121 (1907. május 22.), 6.

kemény vonásokat előtérbe helyező interpretációjának hatását mutathatja, hogy Salome szerepét ekkor már nyíltan kimondva „a gonosz Herodiás kegyetlen leánya”-ként jellemzi a *Pesti Hírlap* újságírója.¹⁴⁸ Widhalmnak elsősorban a hangját dicsérik, kevésbé a színpadi alakítását, a *Neues Pester Journal* kritikusa még azt is feltételezi, hogy ekkor énekelte először a szerepet.¹⁴⁹ A sajtó alapján nem tudjuk megállapítani, hogy hatással volt-e előadásmódjára az, hogy a négy breslauer énekes közül egyedüliként ő operetténekesnőként is sikeres volt.¹⁵⁰ Breslauer és kölni periódusában is készített néhány hangfelvételt, ezek közül csupán egyetlen lemezoldalhoz sikerült hozzáférnem, amelyen Sieglindként hallható.¹⁵¹ Hangja világos, kevésbé súlyos, inkább *jugendlich-dramatisch*ként jellemezhető, interpretációja intelligens énekesnőről árulkodik. Az összbemutató megfelel a budapesti újságírók leírásának, előadásmódja nyomán itt is egy fiatal nő képe jelenhet meg előttünk.

Sajnos Fina Widhalmról képi ábrázolást egyáltalán nem sikerült találnom, Salome szerepében csak Verhunkról és Larsenről találtam képet. Ezekon az ábrázolásokon is feltűnő, hogy a budapesti újságírók által Wilde szellemiségéhez közelebbinek érzett Thyra Larsen modernebb felfogásban interpretálta Salomé. Tőle jóval több szerepképet is ismerünk, melyen Saloméként látható. Kár, hogy a szerep gyermeki vonásait kiemelő Fina Widhalmról nincs fényképünk, hiszen Gertrude Eysoldt a Wilde-dráma címszereplőjeként aratott sikerének egyik összetevője éppen gyermeki arca volt, ahogy az Lovis Corinth a művésznő Salome-alakítását megörökítő 1903-as olajfestményén is megfigyelhető,¹⁵² s amint azt Eysoldt 1903-as budapesti vendégszereplése alkalmával a kritika is megfigyelte: „A hagyományoktól eltérőleg aranyszőke gyermekleányt alakított. Jégheideg, de a jég és szeszély leple alatt feneketlenül buja és kegyetlen természetet vett alapul, s vérfagyasztóan érdekes volt különösen a darab tetőpontján, a mikor makacsul követeli János fejét.”¹⁵³

A *Salome* és a Magyar Királyi Operaház (1907–1912)

A breslauer társulat négy Salome-énekesé tehát négy különböző Salome-képet interpretált: Verhunk a csábításra, Larsen a vadságra, Elb a kegyetlenségre, míg Widhalm a gyermeki-ösztönös vonásokra koncentrált leginkább. Előadásmódjuk nyilvánvalóan hatott a szerep budapesti befogadástörténetére, legyen a befogadó zenekritikus, a

¹⁴⁸ [N. N.]: „(A boroszlói operatársulat)”, *Pesti Hírlap* 29/121 (1907. május 22.), 9.

¹⁴⁹ [N. N.]: „(Königstheater)”, *Neues Pester Journal* 36/121 (1907. május 22.), 7.

¹⁵⁰ [N. N.]: „Widhalm, Fina.” in Karl Josef KUTSCH – Leo RIEMENS (Hgs.): *Großes Sängerlexikon. 3. erweiterte Auflage. Bd. 5.* (Bern, K. G. Saur Verlag, 1997), 3713.

¹⁵¹ Fina Widhalm 1906 februárjában Breslauban, majd 1910 októberében Kölnben készített hangfelvételeket a The Gramophone Company számára. A vizsgált lemezoldal adatai: Wagner: *Die Walküre* – „Du bist der Lenz...”. The Gramophone Company, GC-2-43352, matr.: 1910y.

¹⁵² Lovis Corinth olajfestménye a weimari Schlossmuseumban található, elektronikus elérhetősége: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Corinth_Gertrud_Eysoldt@Weimar_Schlossmuseum.JPG (utolsó letöltés: 2021. november 30.).

¹⁵³ WILDNER Ödön: „Színházi szemle”, *Huszadik Század* 6/1 (1903. január–június), 532–536., ide: 536.

közönség egy tagja vagy akár a Magyar Királyi Operaház igazgatója. Ilyen módon, ha közvetve is, de e négy alakítás hatással lehetett az első operaházi *Salome*-előadás címszereplőjének kiválasztására. Ugyanakkor tudhatjuk-e azt, hogy az Operaház szerepkiosztásról döntő vezetői mely előadásokon voltak jelen, honnan szerezhették tapasztalataikat? Tudhatjuk-e, hogy mi befolyásolhatta őket a címszerep odaítélésakor?

Van, amit tudhatunk. A *Pesti Hírlap* névtelen kritikusa – feltehetőleg Béli Izor – tudósítása szerint a harmadik, királyi színházi *Salome*-előadást „végighallgatta a m. kir. operaház igazgatója, főrendezője, scenikai főfelügyelője, egyik karmester, – sőt még a főjelmezsabónője is”.¹⁵⁴ Az „egyk karmester” sajnos nem beazonosítható, viszont a többiek: Mészáros Imre frissen – immár másodjára – kinevezett igazgató, Alszegegy Kálmán főrendező, Kéméndy Jenő scenikai főfelügyelő és Caffiné Sarolta főjelmezsabónő voltak.¹⁵⁵ Mészáros Imre, Alszegegy Kálmán és Kéméndy Jenő tehát a harmadik budapesti Salomét, Margrethe Elbet hallotta a Királyi Színházban. Nem állíthatjuk ugyanakkor teljes biztossággal, hogy az ott szerzett tapasztalatuk befolyásolhatta a jóval későbbi operaházi bemutató szerepkiosztását. Mészáros Imre – bár hivatalosan 1913. január 31-ig az Operaház igazgatója volt – második, sikertelen operaigazgatói periódusa végén, már 1912 májusában, tehát bőven az operaházi *Salome*-bemutató előtt saját elhatározásából szabadságotoltatta magát.¹⁵⁶ Alszegegy és Kéméndy viszont tevékenyen részt vettek 1912-ben a *Salome* operaházi bemutatóján.¹⁵⁷ Az „egyk karmester” pedig akár Kerner István is lehetett, aki 1907-ben még karmesteri címet viselt, 1912-ben viszont már az Operaház karnagyaként vezényelte a *Salome* operaházi bemutatóját.¹⁵⁸

A budapesti operaházi *Salome*-szereptörténet azonban már korábban elkezdődött, hiszen már 1907-ben tervezték a Strauss-opera repertoárra vételét. Mint azt fentebb írtam, Máder és Alszegegy 1906 májusában ellátogattak a *Salome* egyik grazi előadására. Friss élményeik hatása alatt máris kiosztották a címszerepet, mégpedig Krammer Teréznek. Krammer 1906 júliusának végén már a megtanulandó szerep kottáját is magával vihette tiroliai nyaralására.¹⁵⁹ A szereplőválasztás oka kettős volt, egyrészt

¹⁵⁴ [N. N.]: „(A boroszlói operatásulatnak)”, *Pesti Hírlap* 29/119 (1907. május 19.), 6.

¹⁵⁵ Az Operaház főjelmezsabónőjének nevét Wellmann Nóráról tudtam meg (Wellmann Nóra 2014. május 16-án írt levele).

¹⁵⁶ STAUD *Budapesti Operaház 100 éve*, 89.

¹⁵⁷ Uo., 452.

¹⁵⁸ *A Magyar Királyi Operaház évkönyve 50 éves fennállása alkalmából* (Budapest, Magyar Királyi Operaház, 1934), 83.

¹⁵⁹ „Krammer Teréz, mint említettük, Tirolba utazott, hogy az ottani mintatejgazdaságokat tanulmányozza, mert csömöri birtokán a tehén- és tejgazdaságot tiroliai mintára akarja berendezni. Hogy amellet a Salome tanulmányozására is van ideje, a művésznő sokoldalúságának újabb bizonyítéka.” Vö. [N. N.]: „(Krammer Teréz)”, *Pesti Hírlap* 28/210 (1906. augusztus 1.), 4. 1906 szeptemberében már a komplett szereposztást is közli a budapesti sajtó: Salome – Krammer Teréz, Herodes – Anthes György, Herodiás – Flattné Gizella, Jochanaan – Takáts Mihály, Narraboth – Gábor József, Apród – Váradi Margit, 1. zsidó – Pichler Elemér, 2. zsidó – Kertész Ödön, 3. zsidó – Juhász Ferenc, 4. zsidó – Déri Jenő, 5. zsidó – Ney Bernát, 1. nazarénus – Váradi Sándor, 2. nazarénus – Mihályi Ferenc, 1. katona – Dálnoky Viktor, 2. katona – Venczell Béla, Cappadociai – Kárpáth Rezső. Vö. [N. N.]:

Máderék grazi élményei, másrészt a kényszerűség állhatott mögötte. Máderék Grazban a bécsi születésű és képzettségű Jenny Korbot hallották a címszerepben. Korb német színpadokon töltötte pályáját, legsikerültebb szerepei Wagner ifjú szopránhősei, valamint Aida, *A trubadúr* Leonorája, a *Hugenották* Valentine-je, Santuzza és a *Sába királynője* Szulamitja voltak.¹⁶⁰ Ez a repertoár szinte teljes egészében megegyezik Krammer Teréz szerepeivel. S feltűnő, hogy bár Krammer Wittichhel volt egyidős, mégis egy valamelyest modernebb énekesgeneráció tagja, modernebb szerepeket énekelt, mint német pályatársa.¹⁶¹ Az is feltűnhet ugyanakkor, hogy mindhárom énekesnő a Wagner-repertoárban érezte magát otthonosan, Salome szerepét feltehetőleg Wagnerre alapozva énekelték, illetve énekelték volna. Krammer egyénisége ugyanakkor szerepei alapján közelebb állhatott Korbéhoz, mint Wittichéhez.¹⁶²

További tényező, amely Krammer kezébe sodorta a *Salome* címszerepét, Krammer riválisának távolléte lehetett. A korszak énekesnőit végigpásztázva meglepődhetünk, hogy Szamosi Elza neve nem került szóba Salome szerepének kiosztásakor: Szamosi 1904-től kezdve sorra aratta egyre nagyobb sikereit az Operaház színpadán modern női szerepekben. Carmen, Delila, valamint – három magyarországi bemutatón – Mimi, Massenet Manonja és a *Pillangókisasszony* 1906 májusára a legnépszerűbb, legsikeresebb magyar énekesnővé tették őt.¹⁶³ Szamosi azonban éppen 1906 nyarán lépett ki az Operaház kötelékéből: 1906 májusának végén írta alá amerikai szerződését,¹⁶⁴ június végén el is utazott Magyarországról.¹⁶⁵ Máderék tehát míg Grazban, a *Pillangókisasszony* budapesti sikereinek napjaiban még gondolhattak Szamosira, mint Salome akár ideális alakítójára, nyár elején már látniuk kellett, hogy ez a terv nem válhat valóra. Azt persze ekkor még nem láthatták, hogy magára a premierre sem kerülhet sor 1906 őszén.

A király színházi bemutató idején Krammer továbbra is az Operaház tagja volt, éppen azokban a napokban készült Puccini *Manon Lescaut*-jának felújítására, melyben először alakította a címszerepet. Érdemes megemlíteni, mit csinált Szamosi Elza ugyanekkor: amerikai turnéjáról hazatérve első vendégfelléptét éppen a *Salome*-bemutató napjára hirdette az Operaház, Puccini *Bohémélet* című operájának Mimi-jeként kellett volna színpadra lépnie, azonban hirtelen rosszullete miatt az előadás

„A »Salome« szereposztása”, *Független Magyarország* 5/1624 (1906. szeptember 25.), 12.

¹⁶⁰ [N. N.]: „Korb, Jenny”, in KUTSCH–RIEMENS *Großes Sänglerlexikon* 3, 1876.

¹⁶¹ Krammerről lásd SZABÓ Ferenc János: „Teréz Krammer”, in BEATRIX BORCHARD – NINA NOESKE (Hgs.): *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen* (Hamburg, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003ff). Online publikáció, 2016. június 10. https://mugi.hfmt-hamburg.de/receive/mugi_person_00000449 (utolsó letöltés: 2022. szeptember 28.).

¹⁶² Lásd például Krammer Elektra-szerepfotóit.

¹⁶³ Szamosi Elzáról lásd PhD disszertációmát. Vö. 139. lj.

¹⁶⁴ [N. N.]: „(Szamosi Elza Amerikában.)”, *Budapesti Hírlap* 26/146 (1906. május 29.), 12.

¹⁶⁵ A *Polgár* című napilapban megjelent interjúból tudjuk, hogy június végén Londonba utazik, augusztus elején Ostendében ad koncertet, majd október 15-én indul hajóval Amerikába. Vö. [N. N.]: „A newyorki út előtt. Beszélgetés Szamosi Elzával”, *A Polgár* 2/167 (1906. június 20.): 5.

lemondására kényszerült. Az újságírók nem rejtették véka alá véleményüket, s feltételezésük – valljuk be – jogos. Több kritikus is úgy vélte, Szamosi lemondása mögött nem feltétlenül a rosszullét, hanem a *Salome*-bemutató szenzációja állhat. „Művésznőnk becsúgyát is sértené, hogy az ő vendégjátéka idején »egész Budapest« másutt legyen.”¹⁶⁶

A *Salome* budapesti operaházi bemutatóján, 1912 decemberében végül sem Krammer, sem Szamosi nem léptek színpadra. Bár a sajtó 1912 szeptemberében a tervezett operaházi bemutató kettős szereposztásában Szamosi Elzát és Dömötör Ilonát hirdette a címszerepben,¹⁶⁷ sőt több októberi cikk is Szamosi Elzát említette Salome első énekeseként,¹⁶⁸ novemberben a címszerepet már csak Dömötör Ilonához kapcsolták,¹⁶⁹ és a *Salome* magyarországi bemutatóján végül valóban Dömötör Ilona lépett színpadra.

Dömötör Ilonát zeneakadémiai tanulmányai után szerződte az Operaház. Egy ideig Szamosi Elza covereként énekelt Sába királynőjét, a *Tiefland* Mártáját és Minniet *A nyugat lányából*, valamint néhány további kisebb-nagyobb szerepben is fellépett. 1912 után a *Boccaccio* és a *Carmen* címszerepében is ő váltotta Szamosit. Az első világháború előtt mindhárom operaházi Strauss-premierén énekelt, az *Elektrá*ban egy kisebb szerepet (1910. március 11.), a *Rózsalovagban* Octavian (1911. május 21.), a *Salomé*ban pedig a címszerepet. Később operetténekesnőként is sikeres volt, majd visszatért a Magyar Királyi Operaház színpadára.¹⁷⁰ Neve leginkább a két Strauss-bemutató alakított szerepei miatt maradt fenn.

Nincs hivatalos indoklás arra nézve, vajon miért vették el végül a címszerepet Szamosi Elzától. Nyilvánvalóan nem betegség miatt nem énekelhetett a bemutatón, három nappal korábban Carmen szerepében fellépett az Operaházban – a *Salome*-bemutató Jochanaant éneklő – Szemere Árpáddal együtt. Erdős Armand a sajtóban keményen bírálta az Operát a helytelen szereposztásért. Szerinte Dömötör Ilonából „alakjánál és inkább a szubtilis, finomabb dolgokhoz hajló talentumánál fogva Mozart-énekesnőt kellene nevelni, nem pedig belekényszeríteni a Zsidónő, vagy a Salome néhez stílusába, amely egész lényétől irtózatosan távol áll.”¹⁷¹

Miért érezhette mégis alkalmasnak Dömötör Ilonát a vezetőség Salome szerepére? Két évvel korábban már eljátszott egy kegyetlen uralkodónőt egy kortárs opera bemutatóján: Rékai Nándor *György barát* című operájában Izabella királyné alakítójaként

¹⁶⁶ [N. N.]: „M. kir. Opera”, *Az Újság* 5/117 (1907. május 17.), 11.

¹⁶⁷ Heródest ekkor még Anthes György, Heródiást Fodor Aranka énekelte volna. Vö. [N. N.]: „Dolgoznak az Operában. (Szereposztások – Új szerződtetések)”, *Világ* 3/229 (1912. szeptember 28.), 6.

¹⁶⁸ [N. N.]: „Az Operaház tervei”, *Egyetértés* 48/257 (1912. október 31.), 14.

¹⁶⁹ [N. N.]: „Anthes, Arányi és a Heródes szerepe”, *Pesti Napló* 58/273 (1912. november 19.), 13. – Heródes szerepének magyar nyelven való betanulásával nem tud elkészülni Anthes, így az ekkori tervek szerint Arányi Dezső kapná a szerepet. A bemutatón végül Gábor József énekelte Heródes szerepét.

¹⁷⁰ Dömötör Ilona életrajzát részletesen közöltem PhD disszertációm „Szamosi *covere*: Dömötör Ilona (1885–1966)” című fejezetében, 292–297.

¹⁷¹ e. a. [ERDŐS ARMAND]: „Opera”, *Egyetértés*, 1912. november 23. Hírlapkiadvát a Magyar Állami Operaház Emléktárána sajtógyűjteményében.

aratott viszonylagos sikert. Erről a szerepről – melyet először Vasquez Italiának,¹⁷² majd Szamosi Elzának osztottak ki,¹⁷³ de mindketten visszaadták – így írt Rottenbiller Ödön: „A második felvonásban Izabella királyné teljes léhaságában áll előttünk. A szép királyné bujasága közbeszéd tárgya [...]”.¹⁷⁴ Később ugyanő így folytatja: „Dömötör Ilona Izabella királynéja, mindenkit meglepett. Ez a fiatal, talentumos operaházi tag mai szereplésével és éneklésével egyszerre a legelső közé került. Meleg organuma és tökéletes színjátszó képessége pompásan érvényesültek szerepében. S emellett kacérsága mellett is, szerepbeli léhasága dacára: királynő maradt mindvégig.”¹⁷⁵

Két hónappal a *Salome*-bemutató előtt, 1912 októberében énekelte Dömötör Ilona először Vénusz szerepét a *Tannhäuser*-ben, szereprepertoárja és megítélése ezzel is gazdagodott. Ha ezekhez hozzávesszük, hogy Sába királynője szerepében debütált az Operaházban, feltételezhetjük, hogy ezek az alakításai, valamint a *Rózsalovag*-ban alakított főszerepe adhatott okot arra, hogy az Operaház inkább őt választotta ki a *Salome* címszerepére. Az, hogy ekkor Krammer Teréz neve már fel sem merült, egyáltalán nem meglepő, hiszen az énekesnő néhány hónapja a frankfurti Operaház tagja volt.¹⁷⁶

Dömötör Ilona Saloméjáról nem kapunk egységes képet a sajtó alapján. Az újságírók véleményének skálája Béldi Izor elragadtatott lelkesedésétől Erdős Armand bukást konstatáló értékeléséig terjed. Előbbi szerint Dömötör „Játéka és éneke, egész alakítása meglepetésszerűen hatott, a széphanu fiatal énekesnő ezzel az alakítással emelkedett igazán elsorangú művésznő rangjára és jelentőségére.”¹⁷⁷ Erdős szerint viszont „Aki hangjának erejével és modulációival nem tudja végigkövetni ezeket a drámai fejleményeket és nem tudja megmagyarázni ez alakot, annak a sorsa csak bukás lehet, amint ma Dömötör Ilona is megbukott.”¹⁷⁸ A szerep énekrészét valószínűleg nem birtokolta teljes egészében az énekesnő, de ezen – fiatal korát tekintve – nem csodálkozhatunk. Nála fiatalabbnál a jelen tanulmányban vizsgált énekesek közül csak Thyra Larsen énekelte Salome szerepét. Színpadi megjelenését illetően szintén különböző véleményekkel találkozunk. Többnyire dicsérik, a *Világ* újságírója még a kosztümjeit is részletezi, kiemelve, hogy „megjelenésben gyönyörű, szemkápázató, játékában elragadó” volt.¹⁷⁹ A bukást kiáltó Erdős Armand is elismeri az énekesnő szépségét, azonban a mimikáját, színjátszását már nem dicséri: „Dömötör Ilona ifju,

¹⁷² [N. N.]: „A válogatós színészek”, *Budapesti Napló*, 1910. szeptember 17. Hírlap kivágat a Magyar Állami Operaház Emléktárának sajtógyűjteményében.

¹⁷³ [N. N.]: „György barát”, *Pesti Napló* 61/236 (1910. október 4.), 14.

¹⁷⁴ ROTTENBILLER Ödön: „György barát”, *Független Magyarország* 10/271 (1910. november 13.), 2–4., 3.

¹⁷⁵ Ua.

¹⁷⁶ Michael HOCHMUTH (Hg.): *Chronik der Dresdner Oper. Band 2: Die Solisten* (Dresden, [Eigenverlag], 2004), 188.

¹⁷⁷ (–Idi.) [BÉLDI Izor]: „Salome – a m. kir. operaházban”, *Pesti Hírlap* 34/301 (1912. december 20.), 6–7., ide: 6.

¹⁷⁸ ERDŐS Armand: „Strauss: Salome”, *Egyetértés*, 1912. december 20. Hírlap kivágat a Magyar Állami Operaház Emléktárának sajtógyűjteményében.

¹⁷⁹ E–r.: „Salome”, *Világ* 3/300 (1912. december 20.), 1–2., 2.

gracziózus; mosolya derűt áraszt a színpadon, de távol áll attól, hogy naiv mimikájával megérthesse Salome vágyait és lihegő perverzítésát. Amikor Jochana[a]n fejét követeli, oly kaczer mosolylyal teszi ezt, mintha bonbont kérne.”¹⁸⁰

Ha a sajtót azzal a módszerrel olvassuk, amely a szerep, illetve az előadás leírásából az interpretációra enged következtetni, ezáltal nem feltétlenül jutunk eredményre. Salome szerepét általában „szerelmi vadállat”,¹⁸¹ „nő-tigris”,¹⁸² Wilde „leghisztérikusabb, perverz alakja”¹⁸³ és más hasonló szavakkal jellemzik. Erdős Armand fent idézett kritikája alapján nem valószínű, hogy ez Dömötör Ilona előadásmódjáról árulkodna. Merkle Andor a hétfátyoltáncot „bájos”-nak minősítette,¹⁸⁴ ifjabb Jeszenszky Sándor szerint pedig Dömötörnek „sikerült egyéniségének báját és kedvességét belevinni a szerepbe, a mivel sokat enyhített az utolsó jelenetek kiméretlen hatásából.”¹⁸⁵ A Salome-szerep leírására használt szókincs középpontjába 1912-re tehát a „hisztérikus” kifejezés került, ami bár felbukkan az 1907-es sajtóban is, de korántsem ilyen gyakorisággal.

Mi történt Budapesten 1907 és 1912 között, ami Salome szerepének értelmezését ilyen módon befolyásolhatta? Nem elég csak arra gondolnunk, amire Kern Aurél céloz, mégpedig hogy 1912-re a budapesti közönség „Látta már a darabot mindenféle formájában, drámának, zenedrámának, magyarul, németül, franciául; látta a vézna, kigyósimaságu Eysoldt Gertrudot, az elegánsan szavaló Després Susannet.”¹⁸⁶ A hisztéria szó alapvetően a pszichoanalízis megismerésével kerülhetett be a budapesti értelmiségiek szóhasználatába. Márpedig Sigmund Freudról először 1908-ban jelent meg teljes könyv magyar nyelven Ferenczi Sándor tollából (*A neurosisokról Freud tanának világitásában és a pszichoanalízisről*). 1910-ben már Freud előszavával jelent meg Ferenczi pszichoanalitikus írásainak első gyűjteményes kötete, a *Lélekelemzés*,¹⁸⁷ majd 1912-ben, *Pszichoanalízis* címmel jelent meg az első magyar nyelvű Freud-kötet a *Nyugat* kiadásában.¹⁸⁸ A pszichoanalízisnek a gondolkodásba való beágyazódását jelzi ifj. Jeszenszky Sándor kritikájának egy mondata, melyben nemcsak jellemzi Dömötör szerepalakítását, de a szerepről kialakult képhez is viszonyítja: „Az ő Saloméja tudatlanul vétkezik, hibáján kívül nincs annyi morálja, hogy megítélje, a mit tesz. Ez a beállítás rokonszenvesebb tette ezt a jelenetet.”¹⁸⁹

¹⁸⁰ ERDŐS Strauss: *Salome*.

¹⁸¹ h. i.: „Salome”, *Független Magyarország* 12/300 (1912. december 20.), 9–10.

¹⁸² Ua.

¹⁸³ ERDŐS Strauss: *Salome*.

¹⁸⁴ (m. a.) [MERKLER Andor]: „(Opera)”, *Magyarország* 191/301 (1912. december 21.), 11–12., 12.

¹⁸⁵ Ifj. JESZENSZKY Sándor: „Salome”, *Magyar Nemzet* 31/300 (1912. december 20.), 2–4., 4.

¹⁸⁶ (k. a.) [Kern Aurél]: „Salome”, *Budapesti Hirlap* 32/300 (1912. december 20.), 13.

¹⁸⁷ FERENCZI Sándor: *Lélekelemzés. Értekezések a pszichoanalízis köréből* (Budapest, Dick, 1910). A kötetrel kapcsolatban lásd továbbá ERŐS Ferenc: „Freud, Ferenczi és a monarchia világa. (»valami nagyon szép...«)» című tanulmányát: <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre62/eros.htm> (utolsó leltetés: 2014. május 29.).

¹⁸⁸ Sigmund FREUD: *Pszichoanalízis*, ford. FERENCZI Sándor (Budapest, Nyugat, 1912).

¹⁸⁹ Ifj. JESZENSZKY Salome. – Messzire vezetné az analízist annak tárgyalása, hogy vajon mennyire

Nem tudjuk, hogy Szamosi Elza Saloméja milyen lett volna, ugyanis a szerepre talán leginkább hivatott budapesti énekesnő sosem alakította színpadon Herédiás leányát. Hogy alkalmas lett volna rá, az kétségtelen. Leghíresebb szerepei – Carmen és Pillangókisasszony – megegyeznek más híres Salome-énekesnők kiemelkedő szerepeivel. A Carmenként elismert Fanchette Verhunk és Emmy Destinn, valamint a Pillangókisasszony szerepét elsőként sikerre vivő Salomea Kruszelnicka szintén alakítottak Salomét egy-egy premieren. Fanchette Verhunk hanglez- repertoárjának majd minden tételét lemezre énekelte Szamosi Elza is. Tallián Tibor fogalmazása szerint ő volt a „magyar Destinn”,¹⁹⁰ márpedig éppen a párizsi német nyelvű bemutató címszereplője, Emmy Destinn volt az első énekesnő, aki lemezre is énekelte három részletet a *Salomé*ből.¹⁹¹ Szamosi – Annie Krullhoz hasonlóan – ugyan nem a Wittich-féle Wagner-énekes háttérrel énekelte volna Salomét, azonban öneki is megvolt a maga Wagner-repertoárja. Lipszében, néhány kisebb Wagner-szerep mellett, már fel lépett Fricka és – némi meglepetésre – Erda megtestesítőjeként, valamint valószínűleg már ekkor betanulta Erzsébetet és Vénuszt is. Később a budapesti Operaházban is énekelte Erda és Waltraute szerepét, valamint 1908-ban lemezre vette Erzsébet *Csarnokáriáját* a *Tannhäuser*ből. Repertoárja és lemezeken tanulmányozható előadói stílusa alapján tehát valóban a Krull-, Destinn-, vagy Thyra Larsen-féle énekestípus-hoz állhatott közelebb.

A magyar Salome: *Báthory Erzsébet*

Öt hónappal a *Salome* operaházi bemutatója után Szamosi Elza – talán kárpótlás-ként? – ősbemutatón alakíthatott egy vérszomjas és perverz, ugyanakkor gyönyörű és szinte ellenállhatatlan uralkodónót: Szeghő Sándor *Báthory Erzsébet* című operájának címszereplőjét. Szeghő Sándor (1874–1956) neve kevésbé ismert napjainkban. 1874. február 8-án született Budapesten, s 1956. augusztus 3-án hunyt el szintén Budapesten. A Zenedében, majd 1894-től 1898-ig Zeneakadémián folytatta zeneszerzés tanulmányait, három éven keresztül Dohnányi Ernő osztálytársa volt.¹⁹² 1899-től

állhatnak a magyar újságírók a *Salome* címszerepéről formált véleményének hátterében Otto Weininger eszméi. Vö. Otto WEININGER: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung* (Wien–Leipzig, Wilhelm Braumüller, 1903). A könyv 1913-ban jelent meg először magyar nyelven, ford. GÁBOR Andor (Budapest, Dick Manó, 1913), de a mű nyilván már korábban ismert volt a budapesti értelmiség körében.

¹⁹⁰ STAUD *Budapesti Operaház 100 éve*, 109.

¹⁹¹ A három részletből az első nem került kereskedelmi forgalomba gramofonlemezen. Lásd The Gramophone Company, 43873, matr. 4869h (Ah, warum hast du mich nicht ausgesehen); 43874, matr. 4870h (Jochanaan, ich bin verliebt...) és 43875, matr. 4871h (Dein Haar ist grässlich...). A zenekart Bruno Seidler-Winkler vezényelte, a felvételek 1907 tavaszán készültek. A „Jochanaan, ich bin verliebt...” kezdetű részletet két évvel később, 1909-ben Johanna Gadski is lemezre rögzítette (Victor 81089, matr. B-7029).

¹⁹² Az *A Polgárban* megjelent interjú némileg regényesebben írja le gyermekkorát: „elszökött hazulról, mert szülői nem bíztak zenei képességében, s hivatalnoki pályára akarták nevelni. Minden támogatás nélkül Bolognába ment s ott a dalszínháznál vállalt korrepetitóri állást. Olaszország után német

1901-ig Aradon működött zenetanárként, majd 1902-ben visszatért Budapestre: eleinte korrepetitor a Magyar Királyi Operaháznál, majd 1903-tól székesfővárosi énektanár.¹⁹³ Jelentős katonakarmester volt: 1913-ban a közös hadsereg egyetlen magyar karmestereként mutatta be a sajtó,¹⁹⁴ 1919 novemberétől 1934 júliusáig a magyar királyi honvédség törzskarnagya.¹⁹⁵ A Magyar Királyi 23. Gyalogezred, majd a Magyar Királyi 2. Honvéd Gyalogezred zenekarát vezette.¹⁹⁶ 1920 és 1932 között a Budai Dalárda karigazgatója volt, együttese élén magyar zeneszerzőtársainak – köztük Bartók és Kodály – műveit Magyarországon és külföldön egyaránt népszerűsítette.¹⁹⁷ Legfontosabb kompozíciói közt az életrajzi szócikkek a *Bor vitéz* című szimfonikus költeményt, a Magyar Királyi Operaházban bemutatott *Báthory Erzsébet* című operát, valamint *A walesi bárdok* című kórusballadát említik. Írt továbbá kamarazenét, versenyműveket, zongoraműveket, még egy operát, valamint kórusműveket és katonaindulókat.

Mind katonakarmesterként, mind kóruskarnagyként maradandót alkotott a szó tárgyi értelmében is, hiszen mindkét minőségében készült vele hangfelvétel. Ráadásul azon kevés magyar előadóművész közé tartozik, akivel mind akusztikus, mind elektromos eljárással készült hangfelvétel. Jelenlegi adataink alapján először 1905-ben, majd 1907-ben, 1908-ban, 1912-ben, 1913-ban, végül 1928-ban, 1929-ben és 1930-ban készült vele lemez többnyire katonazenekarának élén, de néhány alkalommal a Budai Dalárda karmestereként is. 1930. szeptember 26-án – szinte napra pontosan egy évvel az Arthur Prevost vezényelte belga fúvószenekar sokat emlegetett, Bartók által „Adagio barbaro”-nak titulált¹⁹⁸ felvétele után – rögzítették a 23. Gyalogezred zenekara előadásában, Szeghő Sándor vezényletével az *Este a székekyeknél* és a *Medvetánc* fúvószenekari átíratát. Mint az a „take”-számokból kiderül, a zenekarnak nem volt egyszerű a dolga, mindkét mű esetében újrajátszásra volt szükség, s a 2. „take” került rá a hanglemezre.

Szeghő Sándor *Báthory Erzsébet* című, a Magyar Királyi Operaházban bemutatott operáját a magyar operatörténet kutatói leginkább a *Salome*-receptió kapcsán

operánknál keresett boldogulást, majd, midőn otthon is meggyőződtek arról, hogy mint zenészembernek jövője van, hazahívták, s ő itt beiratkozott a Zeneakadémiára, amelyet kitünő sikerrel végzett el.” Vö. [N. N.]: „Látogatás a »Báthory Erzsébet« szerzőjénél”, *A Polgár* 9/104 (1913. május 3.), 6. Az interjú állításait nem tudjuk dokumentumokkal alátámasztani.

¹⁹³ GALVÁN Károly – KARCH Pál: *Katonakarmesterek magyar helyőrségeiben (Alsókubin – Fogaras)*. 1850–1914. Gépírat, BTK Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténeti Osztály, 36. Köszönöm Békéssy Lilinek, hogy megosztotta velem Szeghő Zoltánnal kapcsolatos forrásait és segített az életrajz feltárásában.

[N. N.] *Látogatás a Báthory Erzsébet szerzőjénél*, 6.

¹⁹⁵ GALVÁN–KARCH *Katonakarmesterek magyar helyőrségeiben*, 36.

¹⁹⁶ MAROSI László: *Két évszázad katonazenéje Magyarországon. A magyarországi katonazene története. Katonakarmesterek*. 1741–1945 (Budapest, Zeneműkiadó, 1994), 196.

¹⁹⁷ Lásd például az amszterdami dalosversenyről: [N. N.]: „Magyar szerzők kultusza Hollandiában.”, *Zenei szemle* 8/8 (1924. május), 183.

¹⁹⁸ Az „Adagio barbaro” néven elhíresült lemezfelvételtől lásd SOMFAI László: *Bartók Béla kompozíciós módszere* (Budapest, Akkord Kiadó, 2000), 257.

említik, ha egyáltalán szólnak róla. Sebestyén Ede magyar operatörténeti könyvében például mindössze az Operaház bemutatóinak felsorolásába került be.¹⁹⁹ Tallián Tibor szerint „Szeghő Sándor a *Báthory Erzsébet* nyilván a *Salomé*t akarta magyar történelmi környezetbe transzponálni – a szöveg valóban sokkal »romlottabb« még a Wilde-félenél is. Szeghő zenéje annál ártatlanabb: konzervatív, gyakorlatszerű és Wagner-előtti (vagy »bűnös« kromatikájában éppen iskolásan Wagner-szerű), bárha néhány kortárs »modern«-nek hallotta.”²⁰⁰ Németh Amadé véleménye több mint lesújtó: „Nemhogy magyar *Salome* nem lett, de még magyar *Bolygó hollandi* sem. Hallatlanul primitív zene, csodáljuk, hogy bemutatták.”²⁰¹

A *Salome* és a *Báthory Erzsébet* közti kapcsolat egyértelmű. Szeghő Sándor minden bizonnyal jelen volt a Király Színházban a *Salome* első budapesti előadásainak valamelyikén 1907-ben. A *Báthory Erzsébet* bemutatóját megelőző újságcikkekből kiderül, hogy „a »Salome« sikerén felbuzdulva esett választása a magyar történelem Salome-szerű nőalakjára,”²⁰² s azt is tudjuk, hogy az operát a boszniai annexió idején írta, mikor ezredével Szarajevóba vezényelték.²⁰³ Szeghő Szarajevóban töltött évével a hanglemeztörténeti kutatás részletesebben foglalkozott, így az opera komponálása a történelemnek és a diszkológiának köszönhetően viszonylag pontosan datálható. Risto Pekka Pennanen bosnyák hanglemeztörténetről írt tanulmányából kiderül, hogy a katonazenekar 1908 áprilisának elején érkezett Szarajevóba, ahol egy bő évig állomásozott.²⁰⁴ Szeghőnek ezalatt az egy év alatt alkalmá nyílt hangfelvételeket is készíteni zenekarával Boszniában. A 14 lemezoldalnyi, Odeon márkán megjelent hangfelvétel adatait Pennanen részletesen feldolgozta, magukat a hangfelvételeket sajnos nem ismerjük. A rögzített repertoáron egy magyar csárdást leszámítva – az európai lemezcégek keleti hangfelvételtkészítő útjain megszokott módon – csupa helyi vonatkozású mű kapott helyet. Nem tudni, Szeghő vajon mennyire mélyen ásta bele magát operájának történeti előzményeibe, de tény, hogy a zenekarával lemezre játszott Jakšić induló (Teodor Andrejević kompozíciója) névadója, a szerb-horvát eredetű, a török elől Magyarországra menekült Jaksics-család egyik tagja (Jaksics Ilona) az operában is szereplő Thurzó György ükanyja volt. 1909 áprilisában a milánói vasútállomáson egy robbanás következtében a zenekar nyolc muzsikusa súlyosan megsérült, így Szeghő Sándor és zenekara a következő hónap végén visszautazott Szarajevóból Budapestre.²⁰⁵

A *Báthory Erzsébet* komponálása tehát 1908 áprilisa és 1909 áprilisa között történt. Az opera további sorsa ugyanakkor nem volt egyszerű. Az elkészült művet

¹⁹⁹ SEBESTYÉN Ede: *Magyar operajátszás Budapesten. 1793–1937* (Budapest, Somló Béla, 1937), 96.

²⁰⁰ STAUD *Budapesti Operaház 100 éve*, 149.

²⁰¹ NÉMETH Amadé: *A magyar opera története (1785–2000)* (Budapest, Anno Kiadó, [2000]), 187–188., ide: 188.

²⁰² [N. N.]: „Bemutatók az Operaházban”, *Világ* 5/105 (1913. május 4.), 18.

²⁰³ Ua.

²⁰⁴ Risto Pekka PENNANEN: „Filling the Gaps of Bosnian Discography: Central European Labels before the Great War”, *ARSC Journal* 47/2 (2016), 161–190.

²⁰⁵ *Bosnische Post* (1908. április 11.); *Arbeiter-Zeitung* (1909. április 16.); *Reichspost* (1909. május 20.).

szerzője benyújtotta az Operaházhoz, azonban – amint az témájából következően várható volt – nem került el a *Salome* budapesti sorsát: előadását nem engedélyezték, csak 1913-ban kerülhetett sor a bemutatóra. Ekkorra azonban Szeghő valamelyest átdolgozta az operát, s egy tervbe vett bécsi előadás reményében német nyelvre is lefordította.²⁰⁶

Egyfelvonásos operájának hat jelenetében Szeghő a fiatal szüzek vérében fürdő magyar grófnő utolsó napját és elítéltetését viszi színpadra. Az 1913-ban bemutatott verzió cselekményét így foglalhatjuk össze: a csejthei vár zsoldosai készülnek szembeállni a nádorispán közelgő seregével, azonban *Báthory Erzsébet* nyugalomra inti őket, sorsuk úgysis elkerülhetetlen. Aki menekülni akar, még menekülhet, aki azonban kitarat Erzsébet mellett, az bevárja a nádort s még egy utolsó véres orgiát rendez a bíróság tiszteletére. A zsoldosok megörülnek az ötletnek. Vérben fürödve menni a másvilágra: a legszebb halál, amit egy csejthei zsoldos magának kívánhat. Egy érzékiséggel teli kettősben Erzsébet feltűzeli szolgáját, a vérfürdők okozta látomásait egy sikerült monológban előadó Ficzkót. A nádor és az ítélőbírák bevonulnak, s az urak nagy része egy rövid jelenet után a fogva tartott leányok megkeresésére indul. Erzsébet újabb szenvedélyes hangvétellű kettőst énekel, ezúttal egykori szerelmével, Thurzó nádorral. Előbb Thurzó emlékezteti a grófnőt korábbi szerelmükre, Erzsébet válaszában szemére hányja, hogy amikor ő még várta Thurzót, az nem jött, s ezért lett Nádasdy felesége. A duett közben elkezdődik a várudvaron a lányok kínzása, s a zsoldosok Erzsébet parancsának megfelelően kívülről rázárják az ajtót a grófnőre és a terembe rémülten visszasiető urakra. Immár a bírák váltak foglyokká, akik kénytelenek végignézni az udvaron zajló kínzást. Erzsébet szemük láttára szinte vonaglik a kéjtől, majd az orgia végeztével megadással nyújtja kezét, hogy rárakják a bilincseket.

A bemutatót megelőzően elvégzett kisebb-nagyobb változások egyértelműen az előadás engedélyezése érdekében történtek. Szeghő mindenekelőtt átírta a darab eredeti, a blaszfémia határát már nemcsak súroló befejezését, mely szerint Erzsébet az elé tartott feszület után kap, hogy összetörje azt. Báthory jellemét és tetteinek motivációját némileg árnyalni próbálta azáltal, hogy – a fennmaradt kottás források alapján – beillesztett az operába egy kettőst Thurzó nádor és Báthory Erzsébet között, mely felfedi a nő múltját. Thurzó nádor szerepét pedig pozitívabbra formálta, az eredetileg Báthory iránti szenvedélyes vágyakozását a darab végéig megőrző férfiből a keresztényi elveket képviselő szenvedő sorsú lovag lett. Mindezek mellett a leginkább feltűnő különbség, hogy eltűnt a librettista, Orbán Dezső neve a mű éléről. Ennek okát a *Világ* című lap egy 1912. júniusi cikkéből tudhatjuk meg: a szövegíró „időközben az »Élet« című klerikális folyóirat munkársa lett miáltal összeütközések támadtak, inkább lemondott a szerzői dicsőségről.”²⁰⁷ Hozzá kell tennünk: Orbán Dezső igen

²⁰⁶ [N. N.] *Látogatás a Báthory Erzsébet szerzőjénél*, 6.

²⁰⁷ –na.: „Az Operaház tervéi”, *Egyetértés* 48/142 (1912. június 16.), 14. A cikkben Orbán Dezső helyett tévesen Orbók Attila nevét adják meg. Ugyanakkor egyértelmű az egyezés, hiszen Orbán Dezső 1910-től számos írást publikált *Az Élet* hasábjain. Lásd GALAMBOS Ferenc (összeáll.): *Az „Élet” írói és*

fiatalon, 25–26 éves korában írta ezt a borzalommal és vérrel teli szöveggönyvet. Első publikált regényei 1912-ben jelentek meg, s ezek fényében valóban indokoltnak tűnhetett korábbi *Salome*-utánérzésének letagadása.

Nemcsak a mű átalakulásának fázisait, de végleges alakját sem könnyű rekonstruálni, ugyanis a fennmaradt kottás és szöveges forrásokban ezek rétegei nem minden esetben elkülöníthetők, s nem is feltétlenül logikusak. Az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti és Zeneműtárában őrzött 1913-as magyar királyi operaházi játszóanyag már önmagában sem egységes műalakot tartalmaz,²⁰⁸ ráadásul fennmaradt egy további kéziratos zongorakivonat az Operaház archív kottatárában,²⁰⁹ illetve ismerünk egy, a komponálás és a bemutató között, 1911-ben ki nyomtatott librettót is.²¹⁰

Ezek közül a mű legkorábbi alakját – sajátos módon – az Országos Széchényi Könyvtárban lévő operaházi játszóanyag partitúrája tartalmazza. E partitúra több szempontból is különleges. Címlapja kétnyelvű (magyar és német), s maga a kotta nem magyar, hanem német szöveget tartalmaz. A címlapon még szerepel Orbán Dezső, valamint a fordító, Clothilde Szeghő neve. A szerző ugyanakkor nem lehetett túlságosan elégedett a fordítással, hiszen számos nyelvtani jellegű változtatást eszközölt a szövegben. A német szöveg egyértelműen a legkorábbi réteget tartalmazza, hiszen még benne van az eredeti finale: „Das! Das! Gib’ her das Kreuz! In meine Hand! Dass zerbrechen soll!”²¹¹ és hiányzik a német változat az utólag, külön oldalakon betoldott Báthory–Thurzó kettősjelenetben, itt magyar szöveget találunk. Felmerülhet a kérdés: vajon miért használták a korábbi műalakot tartalmazó partitúrát az előadáson? A válasz egyszerű: az opera mindhárom előadását maga a zeneszerző vezényelte, akinek ezek szerint nem volt szüksége javított partitúrára.

Az Operaházban őrzött kéziratos zongorakivonat és a kiadott librettó a keletkezés-történet egy-egy közbülső fázisát tartalmazza. Közös bennük, hogy a címlapról eltűnt a szövegíró neve, helyette a rejtélyes „Anonymus” szerepel. Azonban míg a kéziratos operaházi zongorakivonatban az eredeti befejezés magyar szövegű változata olvasható, a librettóban már az átírt szöveg egy korai stádiuma szerepel. A feszület meggyalázása már nem szerepel benne, ugyanakkor még Erzsébet fejezi be az operát („Azt... a bilincset! Hideg vasával vág! A szenvedés! Bűnhődjem... öröklétnél tovább!”), míg a végső változatban e szavak után Thurzó fejezi be a darabot: „Te fehér testű vétkező asszony, bilincset én teszek a te hókarodra.” Ugyanakkor bár az operaházi zongorakivonat őrizte meg a legkorábbi verzió magyar szövegű vokális szövegeit, számos

írása. 1909–1944. Gépírat (Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 1956), 219. Online elérhető: <http://mek.oszk.hu/12700/12762/#> (utolsó letöltés: 2021. november 30.).

²⁰⁸ Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti és Zeneműtár, „Bánya”-gyűjtemény, ZB 190.

²⁰⁹ Magyar Állami Operaház, „Bánya V.”

²¹⁰ SZEGHŐ Sándor: *Báthory Erzsébet. Zenedráma egy felvonásban. Írta: Anonymus* (Budapest, Magyar Királyi Operaház, [1911]). Az évszám az OSZK Színháztörténeti és Zeneműtárának katalógusából származik.

²¹¹ Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti és Zeneműtár, ZB 190/a (partitúra), 83–84.

olyan bejegyzést, javítást, húzást is tartalmaz, amelyek már az 1913-as bemutaton elhangzott formához kapcsolódnak, így tartalmazza az utólag betoldott jelenetet is. Lehetséges, hogy ez a kézirat egyfajta szerzői munkapéldány lehetett.

Az 1913-as bemutatóra elkészült egy litografált zongorakivonat, ennek több példányát megtaláljuk az Országos Széchényi Könyvtár Színház történeti és Zeneműtárban őrzött operaházi játszóanyagban (az ún. „Bánya”-anyagban), s egy Kern Aurélnak dedikált példánya az operaházi kottákon kívül is fennmaradt (OSZK Z.47.351). E zongorakivonatok élén már „Szövegét írta és zenéjét szerzette: Szeghő Sándor” felirat áll. Azok a kék ceruzával jelzett húzások, amelyek az operaházi kéziratban még láthatók,²¹² ebbe a kottába már be se kerültek. Zavarba ejtő ugyanakkor, hogy a litografált kotta vokális szövege bár magyar nyelvű szöveggel vannak ellátva, prozódiajuk mégis a német nyelvű szövegre illik. Azok a vokális szövegek, amelyek az előadáson elhangozhattak, valószínűleg az Operaházban maradt zongorakivonat áthúzott szövegű, pirossal javított helyein keresendőek, ezek prozódiaja ugyanis megfelel a magyar szövegének.²¹³ A végső műalakot tehát több kottás forrásból kell összeállítani, ha meg akarjuk ismerni a művet.

A források rendbetételére egy alkalommal lett volna lehetőség még a szerző életében: az Országos Széchényi Könyvtár Színház történeti és Zeneműtárban őrzött szerepfüzetek között találunk két komplett zongorakivonatot, az egyiket „Gábor József”, a másikon pedig „Szamosi Elsa 1916” felirattal. Valószínű, hogy ezek egy tervezett felújítás kapcsán kerültek a művészekhez. A felújítás ugyanakkor nem valósult meg, a művet az 1913-as három előadás után nem játszották operaszínpadon. Szeghő számára viszont minden bizonnyal fontos volt az opera zenéje: Thurzó embereinek bevonulási zenéjéből komponálta a „Nádor bevonulási induló” című katonaindulót,²¹⁴ s az opera két részlete elhangzott 1930 márciusában a Zeneakadémián, Szeghő Sándor karnagyi jubileumi hangversenyén.²¹⁵

²¹² Például az Operaház zongorakivonatának 110. oldalán.

²¹³ Lásd például a két különböző zongorakivonat 51. oldalán.

²¹⁴ MAROSI *Két évszázad katonazenéje Magyarországon*, 230.

²¹⁵ Zeneakadémia, 1930. március 13., Szeghő Sándor karnagy 30., 25., és 10. jubileumi hangversenye. A koncerten a Budai Dalárda és a Szeghő által vezetett katonazenekar is fellépett. A hangverseny műsorát lásd az MTA BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumának *Budapesti hangversenyek 1900-tól napjainkig* elnevezésű online adatbázisában: http://db.zti.hu/koncert/koncert_Adatlap.asp?kID=29 (utolsó letöltés: 2021. november 30.).

1909	Kézírtos partitúra német szöveggel, a későbbi betoldás külön lapokon	Szöveg: Orbán Dezső, ford.: Frau Clothilde Szeghő	OSZK Színháztörténeti és Zeneműtár, ZB 190/a
[1909–1911]	Kézírtos zongorakivonat, alaprétgeben az opera az eredeti befejezéssel, és utólagos betoldással, javításokkal, húzásokkal, a vokális szölamokban magyar szövegre illő ritmussal. Szeghő munkapéldánya?	Szöveg: „Anonymus”	Magyar Állami Operaház Kottatára
[1911]	Nyomatott szöveggönyv, átírt, de nem a végleges befejezéssel (Budapest: Magyar Királyi Operaház [1911]).	Szöveg: „Anonymus”	
1913	Litografált zongorakivonat az 1913-as előadáshoz, vokális szölamokban a német szövegre illő ritmussal, de magyar szöveggel.	„Szövegét és zenéjét írta: Szeghő Sándor”	OSZK Színháztörténeti és Zeneműtár, ZB 190/b-1,2,3
1916	Zongorakivonatok Báthory Erzsébet és Thurzó nádor szerepéhez, Szamosi Elza és Gábor József számára		OSZK Színháztörténeti és Zeneműtár, ZB 190/g

3. táblázat. Szeghő Sándor: *Báthory Erzsébet*. Források

A *Báthory Erzsébet* az operaházi bemutatón megbukott, a három kötelező előadás után lekerült a repertoárról. A bemutatót követő recenziók igen megosztott képet adnak a mű fogadtatásáról. Több bíráló is elborzadt a darab témájától. A zenéje Merkle Andor szerint magyaros,²¹⁶ míg Haraszti Emil szerint egyáltalán nem az,²¹⁷ abban viszont minden kritikus egyetért, hogy modern, Wagner és Richard Strauss irányát követő muzika. A két példaképet abban is felfedezni vélik – joggal –, hogy a szerző a zenekarra bízta az érzelmek közvetítését,²¹⁸ sőt Béli Izor még a vezérmotívumok alkalmazását is kiemelte.²¹⁹ A szöveget szinte minden kritikus bírálta, de maga a zene is sok kritikát kapott, Kálmán Jenő szerint egyenesen „indokolatlan e muzika megszületése.”²²⁰

A kritikusok talán csak két részletről voltak egyöntetűen jó véleménnyel: a csejthei zsoldosoknak az operát indító kórusáról – mely Pütkösti Andort Gounod-ra

²¹⁶ MERKLER Andor: „Báthory Erzsébet”, *Magyarország* 20/105 (1913. május 4.), 14.

²¹⁷ HARASZTI Emil: „Három bemutató az Operában”, *Budapesti Hírlap* 33/105 (1913. május 4.), 17.

²¹⁸ [N. N.]: „Három ujdonság az Operában”, *A Polgár* 9/105 (1913. május 4.), 4.

²¹⁹ DR. BÉLDI Izor: „Évadzáró ujdonságok”, *Pesti Hírlap* 35/105 (1913. május 4.), 6.

²²⁰ k. j. [KÁLMÁN Jenő]: „Mozart, Debussy és – Szeghő”, *Pesti Napló* 64/105 (1913. május 4.), 17.

emlékeztette,²²¹ míg Oszetzky Béla Lortzingot hallotta belőle kicsendülni²²² –, valamint a mű második felében helyet kapott egzotikus színpadi, pontosabban színpad mögötti zenéről. Ez utóbbi valóban az opera egyik legsikerültebb jelenetpárja, melyben jól kontrasztál egymással két, nem a zenekari árokból hangzó zene. Előbb a nádor bevonulásakor szólal meg a színpalak mögött, majd a színpadon egy 2–2 piccolóra, klarinétára, tárogatóra, 5 trombitára és egy kisdobra hangszerelt fúvóskar. A bevonulási zenét a zeneszerző vélhetően magyaros hangzásúnak szánta, ebben fontos szerepet szánt a tárogatók megszólaltatásának.²²³ Nem sokkal később pedig a vár udvaráról hallatszik fel – Erzsébet szavai szerint – törökös zene, mely a későbbiekben is újra és újra megszólal, átszöve Erzsébet és Thurzó közös jelenetét. Az előbbivel szemben ez utóbbi kimondottan érzéki hatást kelt. Ahogy a *Magyar Nemzet* kritikusa fogalmazott: „A várudvarról reszkető, buja keleti zene hallatszik fel.”²²⁴ Ez az a zene – Báthory az operában énekelt szavai szerint – aminek „bujasága kísért, tüzes mámora csábít, lelkében ott reszket ezer ölelés.” (1. kottapélda).

Vajon honnan került ez az egzotikum Csejthe várába? Talán a *Salomé*ből? Nem valószínű. Még csak nem is érezzük karakterisztikusan törökösnek, sőt inkább emlékeztetnek a *Sába királynője* bevonulási indulójának középhérszére vagy 2. felvonásának csábítás-jelenetére. Felmerülhet a kérdés: vajon milyen egzotikus zenei élmények érték Szeghő Sándort boszniai tartózkodása, azaz az opera komponálása idején? Ahhoz, hogy ezt a kérdést megválaszolhassuk, jó volna ismernünk Szeghő és zenekarának szarajevói hangfelvételeit, hiszen ezek repertoárjában helyi zene is szerepelt. Ez a keleties zene ugyanis nagyon távol áll a *Salome* egzotikumától, Richard Strauss operájának nyomait nem itt kell keresnünk a *Báthory Erzsébet* kottájában. Ha zenei hatásjelenséget keresünk, akkor néhány valódi allúzióra érdemes felfigyelnünk: Ficzkó (bariton) monológiájában Keresztelő János kvarttmotivikájának távoli, halvány visszfényét azonosíthatjuk be (2. kottapélda).

Ennél azonban jóval egyértelműbb a két opera indításának hasonlósága, a moll szerinti domináns hangról felfelé induló, moll akkordra érkező skálamenet és az azt követő pontozott ritmusképlet (3. kottapélda).

²²¹ PÜNKÖSTI Andor: „Három bemutató az Operaházban”, *Egyetértés* 49/105 (1913. május 4.), 10–11., 10.

²²² OSZETZKY [Béla]: „Kön. ung. Oper.”, *Neues Politisches Volksblatt* (1913. május 4.). Hírlap kivágat a Magyar Állami Operaház Emléktárának sajtógyűjteményében.

²²³ Szeghő fentebb említett *Este a székelyeknél*-felvételén szintén tárogatón szólal meg a mű lassabb szakaszának dallama.

²²⁴ Ifj. JESZENSZKY Sándor: „Báthory Erzsébet”, *Magyar Nemzet* 32/105 (1913. május 4.), 9.

BÁTHORY

p (Színpadi zene)

p

con sentimento

f *pp*

Orchester

12/8

1. kottapélda. Szeghő Sándor: *Báthory Erzsébet*. Színpadi zene zongorakivonata, 86–87. o.
Magyar Állami Operaház Kottatára

FICZKÓ *p* (eszélös rémülettel)

Ha - nem ha nyir - kos, ső - lét

éj - sza - ká - kon

2. kottapélda. Szeghő Sándor: *Báthory Erzsébet*. Ficzko monológjának zongorakivonata, 55. o.
Magyar Állami Operaház Kottatára

Andante ma feroce

ff

dimin. molto pp

pp

3. kottapélda. Szeghő Sándor: *Báthory Erzsébet*. Az *Előjáték* zongorakivonata, 1. o.
Magyar Állami Operaház Kottatára

A *Salome* jellegzetes terclépésével pedig a nádor bevonulási indulójában találkozhatunk (4. kottapélda).

Trombe

f

sf

4. kottapélda. Szeghő Sándor: *Báthory Erzsébet*. Bevonulási induló zongorakivonata, 72. o.
Magyar Állami Operaház Kottatára

Nyilvánvaló továbbá, hogy a *Salome* és a *Báthory Erzsébet* között számos dramaturgiai azonosság található. Mindkét opera egy felvonásba sűríti hasonlóképpen

borzalommal teli témáját. Mindkettőnek főszereplője egy érzéki nő – a *Független Magyarország* kritikusanak szavaival élve „perverzus heroina” és „operettdémon”²²⁵ –, aki körül mintegy naprendszerbeli bolygókként helyezkednek el a további szereplők. Ráadásul Szeghő operájában is egy szerelmes tenor próbálja visszatartani a nőt – legalábbis az 1913-as verzióban –, valamint a két darab befejezése, a hősnő extázis utáni összeomlása is hasonló.

A *Báthory Erzsébet* bemutatójának recepciójára különös árnyékot vetett egy nem sokkal korábbi magyar operai ősbemutató emléke: Rékai Nándor *György barát* című operájának bemutatójára.²²⁶ Mint azt fentebb említettem, Rékai operájának női főszerepét, Izabella királynét Szamosi még elkezdte tanulni, de a szerepet a próbafolyamat elején hirtelen visszaadta, magára haragítva ezzel a budapesti sajtót.²²⁷ A háromfelvonásos, inkább a 19. század utolsó harmadának magyar történelmi operáinak sorát folytató *György barát* önmagában nem feltétlenül tartozik a *Salome* recepciótörténetéhez, azonban a női főszerep kialakítására hatással lehetett Strauss operája, de legalábbis érdemes arra, hogy a *Báthory Erzsébet* címszerepével összehasonlítsuk. Izabella királyné ugyanis Báthoryhoz hasonlóképpen csábító nőalak, egyfajta magyar történelmi-operai *femme fatale*, ráadásul zeneileg is párhuzamba állíthatók egymással: mindkét esetben „idegen” nőről van szó, Izabellát Rékai lengyeles zenével, míg Báthoryt Szeghő keleties zenével jellemzi. A két főszerep között azonban néhány jelentős különbség is megfigyelhető, s talán épp ezek vezettek ahhoz, hogy Szamosi egyiket visszaadja, másikat viszont elénekelje az Operaházban.

Az érzéki, sőt „élvsóvár”²²⁸ Izabella ugyanis – hatásos gyűlölködő kitorései ellenére – gyakorlatilag végig férfiak uralma alatt áll. Megözvegyült királynéként bár elvileg egyedülálló, mégsem független. Egyértelműen erősebb nála Fráter György karaktere, míg érzelmeit gyermeke és főleg szeretője, Frangepán uralja. Izabella a címszereplő iránti gyűlölete és Frangepánnal folytatott önző – anyai érzelmeit is felülíró – viszonya okán egyáltalán nem tud olyan hősnővé válni, akivel szimpatizálhatnánk. Ráadásul az utolsó felvonásban visszakozik, beismeri hibáit és bocsánatot kér György baráttól. Ennek azonban nem elég nagy a hatása ahhoz, hogy pozitív szereplővé alakuljon, sőt inkább ellenkezőleg, a szerep ezáltal lesz inkonzisztens.²²⁹

Ezzel szemben a Szamosi által megformált Báthory Erzsébet – bár talán még inkább érzéki vágyai által vezérelt nő – következetes marad. A szerep jelleme a Thurzóval folytatott beszélgetésbe ékelődő belső vívódás által árnyalt, de vonala mégis egyenes

²²⁵ F.: „Bemutató-est az Operaházban”, *Független Magyarország* 13/105 (1913. május 4.), 12.

²²⁶ Rékai operáját itt nem ismertettem részletesen. Az opera cselekményét és jellemzését lásd NÉMETH *Magyar opera története*, 181–182.

²²⁷ Lásd például –r.: „György barát. Magyar dráma kálváriája”, *Magyar Nemzet* 19/265 (1910. november 12.), 1–2.

²²⁸ SZILÁGYI Sándor: „György barát”, *Budapesti Napló* 15/269 (1910. november 13.), 7.

²²⁹ A *György barát* kéziratos operaházi játszmányagát az Országos Széchényi Könyvtár Színház-történeti és Zeneműtárának operaházi „Bánya”-gyűjteményében tanulmányoztam (jelzete: ZB 156).

marad. Ráadásul igazi főszereplő – Jean Starobinski szavát kölcsönvéve: varázslónő²³⁰ –, az egyfelvonásos opera központi figurája, egyben egyetlen hallható és látható női szereplője. Az összes többi szereplő csillagszerűen helyezkedik el körülötte. Szolgája (Ficzkó) és Thurzó is szerelmes belé, sőt az első verzió szövege szerint mindkettejüket és még a katonákat is megbabonázza szépségével. Az opera egyetlen felvonása során végig ő irányít, az történik, amit ő eltervezett. Bár a darab végén elbukik, de azt is úgy teszi, ahogy ő szeretné: ő „rendezi” a végjátékot, az utolsó pillanatokban még ő tartja fogságban azokat, akik azért jöttek, hogy elfogják őt. Az átírt változatban ugyan jobban megtörik a végére, de így is méltósággal fejezi be a darabot.

Szerepének mozgatórugója az élvezet: tudja, hogy bűn, amit tesz, mégis teszi, mert élvezi – és nem érez büntudatot. A testének él, a teste, a vágyai irányítják őt. Vágyai annyira erősek, hogy a nő szinte átlényegül saját vágyaivá: bizonyos értelemben az összes szereplő – talán a *praelatus* leszámítva, beleértve ugyanakkor saját magát is – alá van rendelve Báthory Erzsébet érzékiségének és vágyainak. Ha nem is mondhatjuk, hogy pozitív szereplő, de ezt az olvasatot követve mégis áldozatnak – saját maga áldozatának – tekinthető, ezáltal önkéntelen szimpátiát ébreszthet a hallgatóságban. E jellemzés nyomán Báthory Erzsébet sokkal inkább párhuzamba állítható *Salomé*val, mint Jagelló Izabellával.

Több kritikus is – talán mentegetni próbálva a zeneszerzőt – egyetértett abban 1913 májusában, hogy a *Báthory Erzsébet* elkésett, túl későn került a budapesti közönség elé. A kritikusok ekkor már nemcsak a *Salomé*t, de az *Elektrát* is ismerték, s többen mindkét opera hangját fel vélték fedezni a *Báthory*ban – utóbbiét nyilván tévesen. Ha a *Báthory Erzsébet*et önmagában nézzük, akkor valóban kijelenthető: a mű kevésbé sikerült, inkább csak történeti érdekessége van, mint a *Salomé*-recepció magyarországi példája.

Nem mondhatjuk persze, hogy Szeghő Sándor operája az egyetlen zenemű, ami a magyar *Salomé*-recepciót képviselheti. A *Salomé* Bartókra gyakorolt zenei hatását Vikárius László mutatta be, s kapcsolta össze Kodály *Salomé*-repecciójával.²³¹ Nem tudjuk dokumentummal alátámasztani, hogy Bartók jelen volt-e a Király Színház *Salomé*-előadásain – a grazi bemutató idején Spanyolországban és Afrikában volt²³² –, de azt tudjuk, hogy Budapesten volt ekkor, hiszen fellépett a Zeneakadémia új épületét felavató fesztiválon, s nehéz elképzelni, hogy ne érdeklődött volna Richard Strauss új operája iránt.²³³ Kodály 1906 végén, vagy 1907 elején ismerte meg a *Salomé*t Németországban – valószínűleg annak a produkciónak egyik előadását láthatta, amely csak úgy valósulhatott meg, hogy az opera végén a színpadkép szerinti égbolton mintegy feloldásként (bár meglehetősen anakronisztikusan) megjelent a

²³⁰ Jean STAROBINSKI: *A varázslónők*, ford. LŐRINSZKY Ildikó (Budapest, Európa, 2009). Az Armida-típusról lásd a 74–78. oldalakat.

²³¹ VIKÁRIUS László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában* (Pécs, Jelenkor, 1999), 194–196.

²³² ifj. BARTÓK Béla: *Apám életének krónikája*. A szerző munkatársa GOMBOCZNÉ KONKOLY Adrienne (Budapest, Helikon Kiadó, 2006), 84.

²³³ ifj. BARTÓK *Apám életének krónikája*, 95.

betlehem-i csillag²³⁴ –: Charlottenburgból adja hírül Gruber Emmának 1907 januárjában, hogy meglepettette Strauss művét, s véleménye igen lesújtó:

„Tegnap Salome. Érdekes, érdekes, (főképp nincs úgy agyonhangszerelve, kissé finomabb) sokszor unalmas, üres; néha bosszantó, majd mindig raffinált, »hatásocskák« sorozata egy nagy hatás nélkül. utána nem érzek semmit: egész egyre megy kocsmából vagy akárhonnán vagy Sal[omé].ből jövök. Pedig Str[auss].t mindig fölfedező kedvvel hallgatom, szeretnék új élvezet-területet felfedezni magamnak.”²³⁵

Tudjuk azt is, hogy Hubay Jenő nemcsak Grazba utazott el egy új Strauss-opera megismerése érdekében, hanem 1909-ben Berlinbe is elment, hogy meghallgassa az *Elektrát*.²³⁶ A *Salome* magyar kultúrtörténeti jelentőségét mutatja, hogy Ady Endre rövid cikkben számolt be a zeneszerző által vezényelt német nyelvű párizsi bemutatóról.²³⁷ Szeghő Sándor operája nyilván nem mérhető Bartók Strauss-recepciójához. Azonban mint egész operai műalkotás, mégiscsak a *Báthory Erzsébet* minősül a magyar *Salome*-recepció leginkább adekvát képviselőjének.

²³⁴ Az 1906 decemberében bemutatott produkcióról lásd SCHLÄDER *Strauss: Salome*, 87.

²³⁵ Kodály Zoltán levele Gruber Emmához, Charlottenburg, 1907. január 5. Vö. LEGÁNY Dezső (szerk.): *Kodály Zoltán levelei* (Budapest, Zeneműkiadó, 1982), 31.

²³⁶ Hubay Jenő Strauss-recepciójáról néhány idézetet közöl fia, Hubay Cebrián Andor édesapjáról írott életrajzi könyvében. Lásd HUBAY Cebrián Andor: *Apám, Hubay Jenő. Egy nagy művész élete történelmi háttérrel* ([s.l.], Ariadne, 1992), 117. Hubay Cebrián Andor megállapítása, mely szerint a *Salome* 1905-ben Drezdában megbukott, nyilvánvalóan téves.

²³⁷ Dyb. [ADY Endre]: „Strauss Saloméja Párizsban (Párisi levél.)”, *Budapesti Napló* 12/121 (1907. május 22.), 9–10. Kötetben, megváltoztatott címmel: ADY Endre: *Péntek esti levelek*, vál. VARGA József (Budapest, Zeneműkiadó, 1975), 101–102.

Salomé's Transformations
The Reception of *Salome* in Hungary (1905–1912)

The Hungarian premiere of Richard Strauss' *Salome* is a blank spot in the history of the reception of Richard Strauss' operas in Hungary. The reason for this may be the venue: similarly to Vienna, the opera could not be staged at the Royal Hungarian Opera, and consequently its first Budapest performance took place at the Király Theatre, during a guest performance of the Opera Company from Breslau [Wrocław]. The opera was performed in four different casts over the eight performances, giving Budapest audiences the opportunity to experience several interpretations of the notorious main role.

In my article, I present the history of the performance and reception of Strauss' *Salome* in Hungary and the factors that influenced its reception in Hungary. I then use contemporary reviews, sound recordings and role portraits to analyse the interpretations of the first singers of Salome in Budapest. Using role history and performance analysis, I seek answers to questions such as what impression of Salome's role might have been formed among Budapest opera-goers and what factors influenced the cast of the title role for the 1912 premiere at the Royal Hungarian Opera. Finally, I will illustrate the impact of *Salome* in Hungary by analysing Sándor Szeghő's one-act opera *Báthory Erzsébet*.