

## A modern operett tánctrendjei a 19. század második felében: Offenbach, Párizs és a kánkán

LENGYEL EMESE – LENGYEL ZSANETT

### Bevezetés

Jacques Offenbach (1819–1880)<sup>1</sup> személye egyet jelent a 19. századi modern operett<sup>2</sup> megszületésével és a berögzült zenés színházi specifikumok újraértelmezésével a populáris színház területén is.<sup>3</sup> Elsősorban a zene, a történetek és nem csak a vizuális szinten értelmezhető színpadi megoldások – díszlet, jelmez, táncbetét – vonzzák az előadásokra és tartják meg a színházban a korabeli párizsi közönséget. Néhány teoretikus szerint Florimond Hervé (1825–1892)<sup>4</sup> komponista munkáihoz köthető ezen új műfaj kialakulása, Offenbach pedig csak a mesterévé vált.<sup>5</sup> Ugyanakkor egyes zene- és színház-történeti munkák szerzői mindkettőjüket a műfaj „atyjának” tekintik.<sup>6</sup> Jelen írásban Offenbachot műfajalkotóként említjük, hiszen a kiforrott formanyelv, az új kulturális-gazdasági logika a könnyűzenés produkciókra specializálódott kőszínházak terén hozzá köthető.

Az operett-tánc témablokk köré szerveződő kutatások viszonylag újak,<sup>7</sup> és mindenképpen izgalmas vállalkozásnak tekinthetők. Ugyanakkor az, hogy az operett és a tánc kapcsolatának vizsgálata rendkívül kezdetleges, valamint a külföldi és a magyarországi operett-kutatások terén a megfelelő módszertani háttér kidolgozása még várat magára, mindenképpen nehezíti a jelenlegi vizsgáldást is. Az eredeti operettanyagok táncmetrikájának feltérképezését és azok funkciójának feltárását egy-egy esettanulmány bemutatásával szükséges elkezdeni, hogy a későbbiekben ezt a témakört érintő átfogó művek jöhessenek létre, s egységes rálátásunk legyen a francia operett és valamennyi nemzeti variánsának – például az angol, a bécsi, vagy éppen a magyar irányzatok – tánckészletére.

Így jelen esetben egy példán keresztül szeretnénk bemutatni és felhívni a figyelmet arra, hogy érdemes az operett-tánc problémájával több aspektusból is foglalkozni. Írásunk központjában az offenbachi operettnyelv, azon belül is kánkán és annak hatástörténeti vizsgálata áll az 1858-ban bemutatott *Orfeusz az*

---

<sup>1</sup> ZENTNER – WÜRZ 1969, 18; ALMEDIA 2011; TRAUBNER 2013, 26; WINKLER 2013, 881.

<sup>2</sup> Ez a fogalomhasználat utal az operett több évszázados előtörténetére, az előműfajaira. A modern jelző az időbeli meghatározás miatt – 19. század – lényeges.

<sup>3</sup> A populáris színház, népszerű színház és tömegszínház fogalmakat használjuk a későbbiekben.

<sup>4</sup> TRAUBNER 2003, 22; WINKLER 2013, 363.

<sup>5</sup> Lásd például: GROVLEZ 1919, 330.

<sup>6</sup> LAMB 2000, 5–21. Vö. TENO – BAKER 1920, 98–117; TRAUBNER 2003, 19–54.

<sup>7</sup> Megjegyeznénk, hogy ez a vizsgálat nem előadáselemzés.

*alvilágban*<sup>8</sup> (*Orphée aux Enfers*)<sup>9</sup> című kétfelvonásos operett<sup>10</sup> kapcsán. Ehhez első körben szükséges néhány gondolat erejéig kitérni az operettnyelv sajátosságaira, valamint a provokáció szerepére. Ezt követően indokolt a cselekmény rögzítése, melyhez a szerepkörök és a karakterek pozíciójának felvázolása is nélkülözhetetlen. Ezenfelül kutatásunk a kánkán elterjedési okainak fejfejtésére irányul, valamint arra, hogy bemutassuk, hogy a test – kifejezetten a női test – ábrázolásának az eddigitől eltérő – újszerű – módja miként járulhat és járul hozzá egy zenés színházi műfaj térhódításához az 1850-as években.

Állításunk tehát, hogy a kánkánzene – és a hozzá kapcsolható kánkán – alkalmazása hozzájárul e zsáner elterjedéséhez. Továbbá, hogy ez az Offenbach stílus egyik eszköze, melyet három aspektusból lehet vizsgálni: (1) a provokáció kérdése; (2) a női test – női szerepek; (3) tánc (operett) és politika kapcsolata.

### **Az Offenbach operettnyelv és a provokáció formái**

Az Offenbach operettnyelv elsődleges célja a reflektálás és a provokáció,<sup>11</sup> melynek egyik eszköze kétségkívül a zenei anyag és a hozzá kapcsolódó és kapcsolható tánc. Forrásokból és a szerző alkotói korszakaiból tudjuk, hogy valcerrel kezdi az 1830-as évek második felében.<sup>12</sup> De mielőtt a tánc és kifejezetten a kánkán funkciójára kitérnénk, érdemes a provokáció formáiról is szólni.

Több irányból közelíthetjük meg jelen esetben ezt a fogalmat. Egy *situáció* – legyen az táncos, zenei, dialógus szintű vagy ezek keveredésével létrejövő „történet” – létrehozásakor az alkotók motivációja lehet a következő.<sup>13</sup> (1) létrehozzák a situációt, melyet a befogadók provokációként értelmeznek; (2) a situáció célja a meghökkentés, a provokáció és/vagy a komfortzónából való kimozdítás; (3) létrehozzák a situációt, mellyel provokálni szeretnék a nézőket, de ők nem akként értelmezik.

Offenbach és librettistái esetében a színház mint politikai színtér is működik – ez a funkció természetesen a kezdetektől jelen van a színház esetében –, mely többségében annyit jelent, hogy a modern operett specifikuma és feladata, hogy görbe tükröt tartson – ezt legtöbb esetben paródiával, a humor, valamint a gúny

---

<sup>8</sup> Az első magyar fordítás címe egyébként *Orfeusz a pokolban*, 1862-ben mutatták be a kassai Népszínházban (WINKLER 2013, 909).

<sup>9</sup> TRAUBNER 2003, 34; LEVIN 2009, 401–402.

<sup>10</sup> A műfaji kategória kijelölése nem minden esetben egyértelmű, hiszen egyes zenetörténészek az *opéra comique*, azaz vígopera műfajába sorolják. A 21. században azonban körülbelül nyolcvanhét Offenbach-művet tartanak számon operettként, melyek között megtalálhatjuk az *Orfeusz az alvilágban* darabot is.

<sup>11</sup> Ehhez hozzájárult Offenbach excentrikus személyisége is (GROVLEZ 1919, 330).

<sup>12</sup> 1836-ban a Turkis Gardenben hallható az első valcer zenéje (WILLIAMS 1957, 118).

<sup>13</sup> Jelen esetben csak az operettanyag zeneszerzőjének és szövegíróknak, hiszen az eredeti operettanyag és nem az eredeti előadás kerül elemzésre. Az előadás esetében problémás lenne a vizsgálódás, hiszen filmanyag nem készül belőle, a rendezői pozíciót pedig nem lehetne figyelmen kívül hagyni.

eszközével éri el –, reflektáljon az aktuális politikai- és társadalmi történésekre. Ez a dalblokkok szövegének szintjén és a dialógusok humorában a legszembeütőbb, melyet a különböző – akár, már jól ismert mesék, mítoszok, mondák, legendák – történetek és azoknak az aktualizálásával teremthetnek meg a szerzők.

Ha az operett három fő összetevőjére gondolunk – a szöveg, a zene és a vizuális sík –, akkor a zene és a tánc szerepe szintén kérdéssé válik, amikor éppen azt vizsgáljuk, hogy melyik az az elem, mely egyszerre mozdíthatja ki a közönséget a komfortzónájából, s provokál. Fontos megjegyezni, hogy az operett alappillérei egymást erősítik, de ez nem jelenti azt, hogy ezeket a szegmenseket külön-külön ne lehetne értelmezni. Az elemzés arra irányul, hogy felfejtsük, vajon ebben a műben a kánkánjelenet milyen funkcióval bír, erősíti-e a karakterek pozícióját, illetve előbbre viszi-e a cselekményt, valamint mi lehet a kánkánzene és a kánkán alkalmazása mögött meghúzódó fő motiváció vagy motivációk. Továbbá célunk, hogy olyan kérdésekre próbáljunk meg – még csak igen kezdetleges – válaszokat adni, mint például, hogy milyen hatással van a későbbi operett-tánc struktúrákra az a rendkívül izgalmas vállalkozás, hogy ezt a másodlagos jelentéssel bíró táncot színpadképessé formálják.

### **Orfeusz az alvilágban (1858)<sup>14</sup>**

A közönség számára jól ismert figurák és mitológia-forrás használata megkönnyíti a befogadók helyzetét, mely az *Orfeusz az alvilágban* esetében sincs másképp. A mű 1858-as változata 228 előadást él meg<sup>15</sup> – bár ebben szerepe volt egy rossz kritikának is, mely olyan erkölcstelennek tartotta a művet, hogy „hadjáratot” indított ellene<sup>16</sup> –, a librettót pedig Hector Crémieux és Ludovic Halévy jegyezte.<sup>17</sup>

Orfeusz alakjával színpadi művekben már az Offenbach-mű előtt is találkozhatott az európai közönség.<sup>18</sup> Az *Orfeusz* előtt főként rövidebb, egyfelvonásos – például a *Le mariage aux lanternes (Eljegyzés lámpafénynél)* 1857-ben –, illetve kisebb fajsúlyú *opéra comique* vagy *opéra bouffe*

---

<sup>14</sup> A darabot egyébként átalakítják négyfelvonásos tündéropervá 1874-ben, de jelen esetben az operetten van a hangsúly. GROVLEZ 1919, 335; WILLIAMS 1957, 128.

<sup>15</sup> WILLIAMS 1957, 124.

<sup>16</sup> Lásd többek között GABNAI 2013, 18.

<sup>17</sup> Balassi Imre regényes formában ír 1968-ban Offenbach alakjáról, melyre hiteles forrásként tekinthetünk, hiszen főként S. Kracauer művét (*Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*) használja fel. Az vizsgált operett szerzőivel kapcsolatban megjegyzi: „az *Orfeusz az Alvilágban* szövegének szerzőjeként Hector Crémieux-t ismerjük. Offenbach pedig a művet barátjának, korábbi munkatársának, Ludovic Halévynak ajánlja. Mert Crémieux és Halévy voltaképpen együtt írták a szöveget [...]” BALASSI 1968, 117.

<sup>18</sup> Többek között az első írásosan is fennmaradt opera, az *Euridice* (1600), de számos szakmai vita folyt arról, hogy ez e az első opera. Többben a *Dafne*-t tartják annak, melyet állítólag 1589-ben mutattak be, lásd In: SONNECK 1913. De jelen esetben csupán annyi a lényeges, hogy már az 1600-as években felhasználják Orfeusz alakját zenés színházi darabokban. Vö. GAL – SOMOGYI 1960, 51–52.

megjelölésű operettanyagok kötődtek hozzá és szerzőtársaihoz. A könnyedebb zenei struktúrát alkalmazó humoros, vidám történetekkel operáló darabok iránti keresletet használták ki, különösen Offenbach,<sup>19</sup> aki mindennek meglátta a gazdasági aspektusát is, s aki színházát (Théâtre des Bouffes-Parisiens, Párizs) 1858-ban nyitotta meg.<sup>20</sup>

Ezen a ponton indokolt az operett felépítéséről, a karakterekről és szerepköreikről szólnunk. Elsőkörben rögzítjük a két felvonás felépítését, majd a fő vázát a cselekménynek, valamint a „első hölgy” és a bonviván pozícióját.

Két erős férfikarakterrel – Orfeusz és Plutó (álruhában Ariszteusz) – és még erősebb női pozíciókkal (Euridiké és Júnó) találkozhatunk az *Orfeuszban*. Az I. és II. felvonás szerkezete is két-két képre tagolódik.<sup>21</sup>

Az I. felvonás első képe (*Euridiké halála*<sup>22</sup>) a thébai vidék egy mezején játszódik, Ariszteusz kunyhóját és Orfeusz házát is látjuk. Orfeusz és Euridiké házassága kiüresedett, a boldogság és a szerelem évek óta már csak látszat, mindketten máshol és másnál keresik az örömet. Orfeusz a zenekonzervatórium igazgatójaként, zenetanárként és zeneszerzőként kihasználja – magánórákat is ad – az ifjú leánytanítványok rajongását, elcsábítja őket (Chloé – aki egy nimfa – jelen esetben az elcsábításra „váró” diák<sup>23</sup>). Jupiter, mint az Olümposz ura – a valóságban III. Napóleon kigúnyolása –, álruhában földi nőket hódít meg, ezt a Közvélemény – szereplők formájában – bírálja. Plutó, aki az alvilág ura, szintén nem az erkölcs és a tisztesség mintapéldája e darabban. Álruhában, Ariszteusz képében megy le Thébába, kiszemelte a házas Euridiké. Az elhanyagolt feleség fogadja az álruhás Plutót, aki hipnotizálja őt, búcsúlevelet ír férjének, majd leszállnak az alvilágba. Orfeusz megőrül ennek a fordulatnak, hiszen nem kell tovább fenntartani a látszatot, a Közvélemény azonban közbeszól, erkölcsi kötelessége visszaszerezni a megszóktetett asszonyát. Itt a férfi gyengesége mutatkozik meg, hiszen enged a nyomásnak, a Közvéleménynek, mivel tőlük függ a későbbi zeneszerzői karrierje is. Elindul Jupiterhez, hogy bepanaszolja a csábító Plutót. Az első kép olyan blokkokat tartalmaz, amely felvázolja az alapszituációt, valamint egy-egy jellemrajzot is kapunk a főbb szereplőkről.

Az I. felvonás 2. képében főként kuplédalok és az Olümposz lakói vannak a fókuszban, a szemérmelenség, a hűtlenség, az erkölcstelenség, a női-férfi viszonyok állnak a középpontban. Ez a kép jól előkészíti a későbbi *Galop Infernal*, azaz a kánkán jelenetét. Botrány bontakozik ki – Plutó tagadja az

---

<sup>19</sup> Természetesen ennek hatalmas anyagi vonzata volt, melyet egyedül – hiába volt már népszerű – mégsem tudott finanszírozni, de 1855-re „[...] *felsőbb hatalmak hozzájárulását is megszerezte, az előírt dramaturgiai béklyóktól megszabadulva, [...] háromszáz fizető nézőt tudott befogadni.*” (GABNAI 2013, 15).

<sup>20</sup> EVERIST 2009, 72. Vö. GABNAI 2013, 15.

<sup>21</sup> Hangsúlyoznánk megint, hogy az eredeti, 1858-as változatról beszélünk, a 1874-es tündéropera szerkezete és a későbbi feldolgozások már megint máshogy épülnek fel. Az eredetit lásd CRÉMIEUX – HALÉVY – OFFENBACH 1858.

<sup>22</sup> CRÉMIEUX – HALÉVY – OFFENBACH 1858. Vö. GÁL – SOMOGYI 1960, 52; ZENTNER – WÜRZ 1969, 21.

<sup>23</sup> Kérdés, hogy vajon a nő csábítja-e el a férfit, vagy fordítva.

asszony megszöktetését –, csakúgy, mint a kánkánzene és a hozzá tartozó tánc kapcsán is (az összekötő elem az erkölcstelenség, az illetlenség). De végül Orfeusz ragaszkodik az eset kivizsgálásához, melyet Júnó – Jupiter felesége, lényében a másik erős nőkarakter – is támogat, melynek motivációja belső indíttatású, hiszen őt is elhanyagolja férje.

A II. felvonás 1. képében kiderül, hogy Euridiké ugyanolyan magányos, mint ahogy a földön volt: Pultó szintén elhanyagolja (társasága Styx/Stix Jankó). Majd megjelenik Jupiter, aki rögtön szerelmet is vall az unatkozó asszonynak, aki megkéri, hogy vigye el az Olümposzra, előtte azonban meg kell jelenniük egy banketten a pokolban.

A kánkán szempontjából az utolsó kép a meghatározó, már-már a helyszín is árulkodik a tánc besorolásáról, hiszen nem máshol, mint a pokolban vannak a szereplők. Jupiter az élvezeteket hajszolja, a hangulat pedig egyre forrósodik, a kánkánzene és a kánkán „örült” jelenete következik. Az egész cselekmény középpontjában a nők, pontosabban Euridiké áll, a kánkán pedig az átélt és az átélésre váró örömök megtestesítője. Jupiter vágyik Orfeusz feleségére, ám ez – mint tudjuk – nem tisztességes, hiszen neki is asszonya van, az asszonynak pedig férje, valamint szeretője. E jelenet sokkot vált ki a nézőkből: egyrészt, mert a mitológiai figurák kigúnyolásán keresztül – ez rendkívül merész és hatásos témahasználat – a Második Császárság és a laza erkölcsök bírálata jelenik meg, másrészt azt is meg kell említenünk, hogy a jelenetet a férfi kezdi el – Jupiter –, nem pedig egy nő. Nem tudni, hogy a szerzők számítottak-e a korabeli színházi nézők heves reakciójára, de már a darabon belül megtörténik ennek az erkölcsi bírálata: megjelenik Orfeusz és a Közvélemény, ez vet véget a táncnak. A vágy tárgya a nő, pontosabban Euridiké. Most már Jupiternek is kell, így visszaengedését feltételhez köti: Orfeusznak hegedűjáték kíséretében kell előre mennie, de nem tekinthet vissza hitvesére. Jupiter dörgéseinek és villámainak hatására azonban mégis visszafordul, így asszonyát bacchánsnővé teszi.<sup>24</sup>

Nem véletlen, hogy az erkölcs és a testi kapcsolatok kerülnek előtérbe az *Orfeuszban*, hiszen a korabeli közvélemény tényleg így vélekedik az „alacsonyabb” státuszú helységek divattáncáról.

A cselekményből és a szerepkörökből, illetve pozíciójukból is jól látszik, hogy „[...] *Offenbach termékeny művészetének soha utol nem ért szépségű és gazdagságú alkotása. Nyomon kell követnünk a paródia magasiskoláját és a stílust teremtő merészségét képviselő cselekményt [...]*”.<sup>25</sup> Izgalmas az operett *titikos nyelve*, mely lényegében III. Napóleon és a Második Császárság bírálatában teljeseedik ki, eszközként pedig az antik istenek kigúnyolása szolgál.<sup>26</sup> Továbbá, hogy „[...] *a becsület csak mint kopott társadalmi konvenció létezik [...]*”.<sup>27</sup> Az erkölcstelenség, a nem becsületes, tisztességtelen közeg hangsúlyozására pedig ráerősít egy olyan tánc, melyet a politika, a közvélemény és a zenés

<sup>24</sup> CRÉMIEUX – HALÉVY – OFFENBACH 1858.

<sup>25</sup> BALASSI 1968, 119.

<sup>26</sup> GÁL – SOMOGYI 1960, 50.

<sup>27</sup> GÁL – SOMOGYI 1960, 51.

színházat látogató közeg – vagyis már eleve létezik egy társadalmi elvárás a színházi produkumra vonatkozóan – elítél: erkölcsstelenként, szemérmetlenként, felzakkatónként és szexuálisan túlfűtöttként jellemez.

### **Előbbre viszi-e a cselekményt a kánkán?**

Érdeemes megemlíteni Roboz Ágnes *Táncművészet* folyóiratban megjelent 1952-es írását az operett-táncról, amennyiben valaki ezt a területet szeretné vizsgálni, hiszen több évtizede ez az egyetlen olyan – habár terjedelmében igen rövid – témafelvető írás, melyet érdemben felhasználhatunk. Habár ebben az esetben a teljes cikk nem releváns – hiszen egy szovjet teoretikusra utal, valamint a magyar operettjátzás történetéről és fejlődéséről szól –, de egy általános összefoglalót érdemes kiemelni belőle: „*nagy és állandó vita kérdése [...], hogy a dráma cselekményben mi legyen a tánc szerepe. Vannak, akik azt az álláspontot képviselik, hogy a tánc mindenkor vigye előre a cselekményt. [...] de az operettben lehet olyan tánc is, amelynek szerepe csupán az, hogy elmélyítse a darab hangulatát. Az operettműfaj egyik sajátossága, hogy ilyenformán a belső cselekménnyel kapcsolatos, de önálló táncbetét is alkalmazható, ennek azonban természetesen mindig szem előtt kell tartania a mű fejlődését és összefüggéseit.*”<sup>28</sup>

Ha az *Orfeusz*-cselekmény alapján vizsgáljuk a tánc szerepét, funkcióját, akkor a fenti idézetben rögzített operett-tánc kategóriák<sup>29</sup> szerepe kettős: egyrészt elmélyíti a darab hangulatát, de működik önálló betétként is – *Galop Infernal* (az elnevezés egyértelműen utal az eredetére) –, olyannyira, hogy a belső cselekményt előbbre is tudja vinni. A tánc- és dalblokkban pedig nemcsak az adott operett szempontjából meghatározó a kánkán, hanem műfajtörténetileg is, hiszen azzal, hogy provokált és divattáncá formálódott, hozzájárult ahhoz, hogy az operett a 19. század, majd a 20. század meghatározó zenés szórakoztató zsánerévé válhatott.

### **Középpontban a kánkán, főszerepben a női test?**

Tény, hogy az operett zsánert erős nőközpontúság jellemzi, azonban ezt – többségében – a férfiak alkották meg, hiszen nehéz helyzetbe kerülünk, ha akárcsak egy női operett-szerzőt is említenünk kellene. Tehát a mindenkori primadonna és szubrett ideálját a férfiszerző alkotta meg, mely változatos nőtípusok sztereotip módon való ábrázolását jelenti. A tánc, az eleve középpontban lévő női testet még jobban kiemeli, hiszen a szórakoztatási funkción túl másodlagos jelentésekkel is bírhat.

Feltehetjük tehát a kérdést, miszerint a nő személye van-e a középpontban, vagy csupán a női test kerül a fókuszba. Továbbá, hogy az egyik kizárja-e a

---

<sup>28</sup> ROBOZ 1952, 51.

<sup>29</sup> Természetesen a kategóriákat ezeknél sokkal árnyaltabban, pontosabban kellene meghatározni, de ez már egy másik kutatás feladata lesz.

másikat. Ez a probléma sokkal inkább a tömegkultúra – melyhez egyébként ez a műfaj is tartozik – hősnő-mitoszára jellemző: „[...] a kultúra a nőket úgy sematizálja, hogy a nőiességet egysíkúvá teszi: vagy a »szépség-intelligencia nélkül,« vagy az »intelligencia-szépség nélkül« vár rájuk; a nőknek lehet teste vagy agya, de egyszerre mindkettő nem»<sup>30</sup> – jegyzi meg Naomi Wolf. Mindenképpen hangsúlyoznánk, hogy az operettekben az efféle sematizálás nemcsak a nőkarakterek – a primadonna és a szubrett – esetében megy végbe, hanem a két fő férfikarakter – a bonviván és a táncoskomikus – ábrázolása is egysíkú, ugyanakkor jelen esetben a kánkán és a női test, illetve a női szerepek kerülnek a fókuszba.

A kánkán tánc vizuális szinten – a kosztümökkel együtt – a színpadon a női testet teszi a vágy tárgyává, lényegében – folytatva a fenti Wolf-gondolatot – a nőkarakterek nőiességét sematizálja. Ugyanakkor többféle módon is értelmezhetjük ezt a jelenetet, ha arról beszélünk, hogy többek között a láb, a boka kivillan, takarás nélkül jelenik meg: (1) meg kell említenünk elsőként a tárgyiasítást, mely azáltal megy végbe, hogy kéjelgő, erotikus töltetű kap a test a tánc következtében; (2) a berögzült konzervatív értékek elleni lázadás, mely különböző viselkedési normákat, szabályokat ír elő a nőknek, nemcsak a viselkedésben, hanem az öltözködés terén is, ez a kettő pedig összefügg; (3) a női „erőt” szimbolizálja; (4) valami mást szimbolizál – például a változást, „majdnem feminista” tánc<sup>31</sup> – eltekintve attól, hogy a 21. században mit társítunk a kánkánhoz.

A befogadók, akik egyrészt az offenbachi művekre kíváncsiak és/vagy nem feltétlenül fogadják el a különböző műfajok és „terek” keveredését, joggal háborodnak fel azon, hogy a kánkán a teátrum színpadán elevenedik meg, nem pedig a státuszban alatta lévő mulatók, varieték színpadán. Hiszen a kánkán már az 1820-as, de inkább az 1830-as évektől divattáncá Párizsban, itt pedig kérdéssé válik az is az *Orfeusz* esetében, hogy nem csupán a már más helyszínen jól bevált formulát emelik-e át a szerzők a teátrumba.

Jelen esetben a lázadás a társadalmi elvárások, az elvárt viselkedés a férfiak és a nők – a test szabályozása – ellen szintén opció. Ezzel kapcsolatban pedig P. Müller Péter tanulmányában az alábbi elméleti háttérre hívja fel a figyelmet: „Mary Douglas [...] tanulmányában hangsúlyozza, hogy a test mindenkor fizikai megjelenését társadalmi kategóriák befolyásolják, s a test képe a társadalomról alkotott kép kifejezője. Ebből a társadalommal való kölcsönhatásból pedig következik »a test kifejezésének erősen korlátozott közege«. Ennek a korlátozásnak a terepe a társadalmi mező (Bourdieu), a nyilvánosság (Habermas), a társas interakció (Goffman), amely szabályokat, normákat, előírásokat tartalmaz a test használatával és megmutathatóságának mikéntjével kapcsolatban [...]»<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> WOLF 1999, 74.

<sup>31</sup> Ezt a kifejezést Marie-Laure Fillipon koreográfus használja a kánkánra: „It’s almost a feminist dance.” (THE HISTORY OF THE CANCAN 2015).

<sup>32</sup> P. MÜLLER 2009, 85.

Ha a testnél maradunk, akkor azt kell mondanunk, hogy a kánkán szubverzív, éppen a testhez tapasztott ilyen és ehhez hasonló társadalmi szabályok és normák lazítására és átformálására tesz kísérletet.<sup>33</sup> De vajon eléri-e célját ez efféle provokáció és lázítás? A műfaj terjedésének történetét elnézve, azt kell mondanunk, hogy tényleg az újdonság erejével tud hatni, de a komplexebb képért érdemes a kánkán keletkezés- és fejlődéstörténetéről is szólnunk.

## A keletkezés- és fejlődéstörténet nyomában

Azt a tényt, miszerint a kánkánt az *Orfeusz* teszi színpadképessé, pontosabban kompatibilissé az operett struktúrájához, már fentebb többször kiemeltük. Jelen alfejezetben azonban ennek a táncnak a kialakulását, elterjedését és a fejlődését tárgyaljuk, hogy milyen állomásokat lehet megemlíteni az 1820-as évektől egészen a bemutatóig.

Elsődlegesen meg kell jegyezni, hogy a férfiak kezdték a kánkánt:<sup>34</sup> „[...] egy csapat fiatal férfi Párizs külvárosában némi improvizációval próbálta meg feldobni a francia négyest, és fellendítették a lábukat a magasba”<sup>35</sup> – egy másik leírás arra is hivatkozik, hogy Algírból eredeztetett, de kitér a szó eredetére és a főbb lépésekre is: „a francia munkásság és a diákság körében 1830 körül elterjedt, némely utalás szerint Algírből eredeztetett, nagy állóképességet igénylő, vad kartánc. Az akkoriban népszerű quadrille záró figurájának, a kémegeyedes, sodró galoppnak az »elszabadult« változata. A can-can szó eredeti jelentése: pletyka, fecsegés, locsogás, botrány. Főbb lépései például: a láb »égig való« felrúgása, a magasba emelt szoknya és térd alatt a lábszár gyors forgó mozgása, az egyik kézzel bokánál megfogott, magasba emelt, szinte függőlegesen tartott láb, a cigánykerék és a sikolyokkal gazdagított, spárgába való leérkezés.”<sup>36</sup>

Ha mégis a fejlődéstörténet állomásait kellene kiemelni, akkor azt a következőképpen lehetne felvázolni: improvizációs (kísérleti) szakasz – férfiak tánca – 1820-as évek – Párizs külvárosa; elterjedés szakasza – főként nők táncolják egyedül – 1820-es évek vége, 1830-as évek – párizsi mulatók, varieték; stabil népszerűség szakasza – nők táncolják, csoportosan is – 1830-as évek vége, 1840-es évek; megjelenik színpadon (kísérleti szakasz ismét) – nőrakterek tánca – 1858-tól; uralkodó tánc az operettekben – a nőkarakterek tánca (színésznők, grizettek, orfeumi táncosnők) – 20. század első feléig.<sup>37</sup>

---

<sup>33</sup> A kánkán a szubverzív kifejezés eszközeként működik a kezdetekkor. Lásd bővebben: CHARRIER 2015. Vö. MARUTA 2015.

<sup>34</sup> CHARRIER 2015. Vö. MARUTA 2014; JÁSZ 2015.

<sup>35</sup> Maruta írására hivatkozik Jász (JÁSZ 2015).

<sup>36</sup> GABNAI 2013, 19.

<sup>37</sup> Ez egy, a szerzők által újonnan alkotott beosztás, mivel ez az első vállalkozás arra, hogy az operett szemszögéből vizsgáljuk a kánkánt.



## Tánc és politika – Offenbach és a politika

A kánkán Offenbach-mű előtti történetében szükséges kiemelnünk egy 1846-os – ez még a Második Császárság előtti terminus – *Gazette* cikket, melyben arról számolnak be, hogy letartóztatnak tizennyolc férfit, mert táncuk szégyenteljes – használták a *cancanière* és az indiszkrét szavakat –, mert a férfítést ilyesfajta szexuális töltetű nyilvános megnyilvánulásai nem kívánatosak – ez igazából már a maskulinitás és a férfiaság eszményének a problémája – és büntetendők.<sup>38</sup> Pedig ekkoriban a női táncosok többségben vannak, a varieték, mulatók divattáncává válik.

Ilyen és ehhez hasonló „botrányok” és történetek előzik meg az 1858-as ősbemutatót. Majd a kánkán, mint az erkölcsstelenség, a nyílt szexualitás – de már a nők esetében – megtestesítőjeként áll a támadások középpontjában.<sup>39</sup> A párizsiai körében azonban megállíthatatlan, a Második Császárság – melynek bírálata megjelenik Offenbachnál – végéig (1870) meghatározó (illetlen)<sup>40</sup> tánc: „a képromboló tánc »társadalmilag lehetséges« formát keresett magának.<sup>41</sup> *De belső töltetét hiánytalanul megőrizte. [...] Offenbach démoni zenéjére százezrek járták őrzöngve az elviselhetetlen kiábrándultság táncát és táncoltak, táncoltak, míg össze nem omlott a Második Császárság. A népkomédiás ez esetben nem volt forradalmi lelkületű – a népkomédia viszont mindig az.*<sup>42</sup> És a népművész – ha igazi népművész, mint ahogy Offenbach az volt, a legnagyobbak közül való – akarva akaratlanul, csakis azt mondhatja és muzsikálhatja, amit a démona parancsol.”<sup>43</sup>

Körvonalazódott, hogy jelen esetben e tánc „belső töltete” túlmutat az operett szerkezetében betöltött szerepénél, ez a mögöttes tartalom összefügg Offenbach és a politika – azaz, hogy már-már társadalmi elvárásokkal szembesül az operett-témák és a repertoár kialakításakor –, az operett és a politika, ezen belül pedig az operettszöveg és a politika, valamint – amely ebben az írásban releváns – a kánkán és a politika szintjeivel.

A kánkán alkalmazása mögött meghúzódó motiváció pedig lehet a *titkos nyelv* „színesítése”, a provokáció – erkölcsstelenség, szexualitás –, a tánc és a politika összekapcsolása, vagy éppen mindhárom egyszerre, hiszen egy igen komplex műfajszerkezetéről beszélhetünk.

---

<sup>38</sup> SURKIS 2011, 61–65.

<sup>39</sup> Gáspár hivatkozik Heinrich Heine kánkános jellemzésére, mely helytálló, azonban az offenbachi operettel csak akkor lehet párhuzamba állítani, ha leszögezzük, hogy ez a jellemzés az 1840-es években íródott – bár ekkor már kétségkívül dominál a mulatók, varieték színpadjain –, valamint Heine 1856-ban meghal, vagyis nem ismeri az operett-tánc diadalútját. Az felhasznált Heine-idézet: „Mindennek a kigúnyolása, ami fennkölt eszménynek számít az életben, de amivel ravaszdiak oly sokszor visszaélték és tökfilkók oly gyakran neveltségessé tették, a politikai és irodalmi Tartuffe-ök pedig úgy lejáratták a hitelét, hogy a nép már nem tud benne hinni.” (GÁSPÁR 1963, 501).

<sup>40</sup> SURKIS 2011, 65.

<sup>41</sup> Ez a társadalmilag lehetséges forma többek között az operettszínpad.

<sup>42</sup> Itt Gáspár Margit utal az operett előműfajaira.

<sup>43</sup> GÁSPÁR 1963, 501.

## Összegzés

Az *Orfeusz az alvilágban* és a kánkán kapcsolatának felfejtésére tettünk kísérletet, melynek során középpontba került az operett szerkezete és a női test. Körvonalazódott, hogy a nőközpontú dramaturgia kiszolgálója a zene és a rá alkalmazható tánc típus is, mely jelen esetben nem gyengíti a nőkaraktereket, hanem inkább erősíti őket. A test tárgyiasítása megkerülhetetlen – azáltal, hogy ezeket a kulturális terméket többségében férfiak hozzák létre, nem tud szenvedély-, csábítás- és erotikamentes lenni –, ugyanakkor a nő győzedelmeskedik a történetben, hiszen amíg a férfiak az intelligencia-nélküli szépséget látják, addig a nő elég intelligens ahhoz, hogy „fegyverként” használja a szépségét.

A kánkán a nyílt, a direkt provokáció eszközévé vált az Offenbach operettben, melynek terjedése a párizsi színpadokon innentől kezdve megállíthatatlan volt. Ez az újítás elsőként sokkot váltott ki a közönségből, de éppen ez volt a meghökkentő fordulat, az újdonság következtében lett egyre népszerűbb az *Orfeusz* és ezáltal a modern operett is.<sup>44</sup> Elterjedt a francia nyelvterületen, majd az európai nagyvárosok színpadjain is megjelentek a francia operettek adaptációi, s később azok hatására – a kezdetekkor még a francia mintát követő – nemzeti operettek. Ez azért is lényeges, mert – ahogyan Gáspár Margit, az operett „eredetmítoszát” lejegyző egykori színiigazgató és író fogalmaz –, „*az Offenbach operettben a XIX. századbeli népkomédia, szöveg- és zene és tánc magasrendű egységben a műfaji lehetőségek csúcsára emelkedett.*”<sup>45</sup>

A hatástörténeti vizsgálat bővítése mindenképpen indokolt a továbbiakban, melyhez elengedhetetlen a más francia operettszerzők munkáiban meglévő kánkánzene lejegyzése. Egy másik fontos szempont, hogy megnézzük, a bécsi és a magyar operettformula milyen módon – van-e szerepe a cselekmény előremenetelében vagy csupán szórakoztató funkcióval bír – alkalmazza ezt a francia divattáncot. A bécsi és a magyar operettekben is megjelenő „orfeumvilágban” egyébként az orfeumi táncosnők, a grizettek karakteréhez köthető a kánkán, mely igazából az Offenbach művek mintázatát követi, s majd csak a különböző nemzeti operett irányzatok stílusának megszilárdulásával váltja fel más az orfeumi jelenetek operett-táncát.

A keringőfajták feltérképezése is várat magára, hiszen a bécsi irányzat kialakulásával a bécsi keringő és az operettstruktúra hosszú évtizedekig összeforr, így indokolt arra keresni a választ, hogy vajon egy-egy operettanyag tánckészlete mit reprezentál.

Az operett tánckészletének trendjei vizsgálatokor óvatosan kell bánnunk azzal, hogy jelen esetben az eredeti operettanyaggal dolgozunk, vagyis nem vizuális, mozgóképes alkotásokkal, hiszen ott már a konkrét koreográfiát is lehetne és kellene elemezni. Az első lépés azonban az, hogy megnézzük, hogy a

---

<sup>44</sup> Az *Orfeusz* szerkezete mint a jövőbeli operetteknek (TRAUBNER 2003, 36).

<sup>45</sup> GÁSPÁR 1963, 501.

zene milyen táncfajtat vár el – keringőzene, kánkánzene stb. –, így jelen esetben csak ezt tudtuk felvázolni, de ez mindenképpen alapja lehet olyan további kutatásoknak, melyek az operett és a tánc köre szerveződnek.

## Irodalom

- ALMEIDA 2010 = de Almeida, Antonio: *Offenbach' Songs from the Great Operettas*. New York : Dover Publications, 2010.
- BALASSI 1968 = Balassi Imre: *Offenbach regénye*. Budapest : Gondolat Kiadó, 1968.
- GABNAI 2013 = Gabnai Katalin *Szép Heléna*. Budapest : Kossuth Kiadó, 2013.
- GÁL – SOMOGYI 1960 = Gál György Sándor – Somogyi Vilmos *Operettek könyve. Az operett regényes története*. Budapest : Zeneműkiadó Vállalat, 1960.
- GÁSPÁR 1963 = Gáspár Margit *A műzsák nevetlen gyermeke. A könnyűzenés színház kétezer éve*. Budapest : Zeneműkiadó, 1963.
- GROVLEZ 1919 = Grovlez, Gabriel Jacques Offenbach: A Centennial Sketch. *The Musical Quarterly* 5. évf. 3 szám (1919) 329–337.
- LAMB 2000 = Lamb, Andrew *150 Years of Popular Musical Theatre*. New Haven–London : Yale University Press, 2000.
- LEVIN 2009 = Levin, Alicia C. A documentary overview of musical theaters in Paris, 1830–1900. In: Fauser, Annegret – Everist, Mark (eds.): *Music, Theater and Cultural Transfer. Paris, 1830–1914*. Chicago–London : The University of Chicago Press, 2009, 379–402.
- MARUTA 2014 = Maruta, Nadege *L'incroyable histoire du cancan*. Párizs : Parigramme, 2014.
- P. MÜLLER 2009 = P. Müller Péter *Test és teatralitás*. Budapest : Balassi Kiadó, 2009.
- ROBOZ 1952 = Roboz Ágnes *Az operett-tánc. Táncművészet* 2. évf. 2. szám (1952) 50–54.
- SONNECK 1913 = Sonneck, O. G.: „Dafne”, the First Opera. A Chronological Study. *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 5. évfolyam 1. szám (1913) 102–110.
- SURKIS 2011 = Surkis, Judith: Carnival Balls and Penal Codes: Body Politics in July Monarchy France. *History of the Present* 1. évf. 1. szám (2011) 59–83.

- TENEO – BAKER 1920 = Teneo, Martial – Baker, Theodore: Jacques Offenbach: His Centenary. *The Musical Quarterly* 6. évf. 1. szám (1920) 98–117.
- TRAUBNER 2003 = Traubner, Richard: *Operetta. A Theatrical History*. New York–London : Routledge, 2003.
- WILLIAMS 1957 = Williams, Roger J.: Jacques Offenbach and Parisian Gaiety. *The Antioch Review* 17. évf. 1. szám (1957) 117–129.
- WINKLER 2013 = Winkler Gábor: *Operett. Szubjektív kalauz egy varázslatos világban II. kötet*. Budapest : Tudomány Kiadó, 2013.
- WOLF 1999 = Wolf, Naomi: *A szépség kultusza*. Ford. Follárdt Natália. Debrecen : Csokonai Kiadó, 1999.
- ZENTNER – WÜRZ 1969 = Zentner, Wilhelm – Würz, Anton: *Opern- und Operettenführer*. Stuttgart : Philipp Reclam, 1969.

### Internetes források

- CHARRIER 2015 = Charrier, Liliane *L'incroyable histoire du cancan, fille de chahut et de libéré*. <https://information.tv5monde.com/terriennes/l-incroyable-histoire-du-cancan-fille-de-chahut-et-de-liberte-15437> (Letöltés: 2018.10.17.)
- CRÉMIEUX – HALÉVY – OFFENBACH 1858 = Crémieux, Hector-Jonathan – Halévy, Ludovic – Offenbach, Jacques: *Orphée aux Enfers (1858)*; <https://mediterranees.net/mythes/orphee/cremieux.html> (Letöltés: 2018.10.12.)
- JÁSZ 2015 = Jász Annamária *A kánkán nem csak a nők combjait nyitotta ki*. (2015); <https://fidelio.hu/tanc/a-kankan-nemcsak-a-nok-combjait-nyitotta-ki-26758.html> (Letöltés: 2018.10.13.)
- THE HISTORY OF THE CANCAN 2015 = <https://www.cbsnews.com/news/the-history-of-the-cancan/> (Letöltés: 2018.10.12.)

## **Identify Trends of Modern Operetta in the Second Half of the 19<sup>th</sup> Century: Offenbach, Paris and the Dance Cancan**

EMESE LENGYEL – ZSANETT LENGYEL

The aim of the study is to examine how French cancan has become one of the most popular dances in the structure of modern operetta. It is a well-known fact that operetta genre has evolved in the 1850s. From 1850, composer Jacques Offenbach has created the new style of musical theatre and the structure of French operetta and its functions. This research focusing on the appearance and the history and also the evolution of a new operetta-dance. Moreover, the French-style operettas and the Offenbach's operettas are an imprint of a given age, those cultural products including cultural, social and political references. Giving an analysis of *Orpheus in the Underworld* (1858) and focusing on identify what type of dances could be popular at stage at the age of Offenbach. Thus, we could present the history of cancan and its functions (dance and politics, cancan as a part of the narrative) in that operetta.