

XII KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY



CSÁKÁNY CSILLA
CSEHY ZOLTÁN
DEMÉNY PÉTER
EGYED EMESE
GAAL GYÖRGY
HORVÁTH BÁLINT
KATONA ZS. JÓZSEF
KOLOZSI LÁSZLÓ
KOUDELA PÁL
LÁNG ZSOLT
NYÍRI KRISTÓF
ORCSIK ROLAND
SIPOS JÓZSEF
SZÉP GYULA
SZILVAY MÁTÉ
SZÜTS-NOVÁK RITA
TOMPA GÁBOR
TÓTHFALUSI HAJNAL
ZUH DEODÁTH

1

OPERA

III. FOLYAM
2020.
JANUÁR

XXK

KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY

HARMADIK FOLYAM • XXXI/1. • 2020. JANUÁR

TARTALOM

LÁNG ZSOLT • Az új opera felé	3
CSEHY ZOLTÁN • Mindennapi belcantónkat add meg nekünk ma. Futamok, feljegyzések régi-új operákról, 2017-2019	7
SZILVAY MÁTÉ • A szabadság operája. Philip Glass – Robert Wilson: <i>Einstein on the Beach</i>	16
HORVÁTH BÁLINT • „Ez a mi végjátékunk”. Kurtág György Beckett-operája	24
KOLOZSI LÁSZLÓ • Az elragadtatottság érzése. Wagner és zenéjének érzéki oldala	29
CSÁKÁNY CSILLA • Az opera ma. Séta az opera stílus- és műfajtörténeti dialektikájában	36
KATONA ZS. JÓZSEF • Tosca metamorfózisa. Egy drámai történet születése és átváltozása, avagy a pástrolányból lett világhírű filmszínésznő	48
EGYED EMESE • Lélekkapu. A kékszakállú herceg vára Kolozsvárt 2006 őszén	60
SZÉP GYULA • Gondolatok a kolozsvári operajátszásról	68
TÓTHFALUSI HAJNAL – TOMPA GÁBOR • „Minden évadban szeretnék operát rendezni...” (<i>interjú</i>)	71
ORCSIK ROLAND • Szomszéd (<i>vers</i>)	78

■ HISTÓRIA

KOUDELA PÁL • Rombauer Emil, a Brassói Főreáliskola első igazgatója	79
SZÜTS-NOVÁK RITA • Vass Jenő népszerűsítési törekvései a dualizmus kori (1870–1883) Berettyóújfalun a korabeli sajtó tükrében	84
LŐRINCZI DÉNES • Sorokba zárt szerelem	94

■ MŰHELY

NYÍRI KRISTÓF • Az értelmes szöveglátvány összeomlása: a (szerző, évszám) hivatkozási rendszer	101
--	-----

■ MŰ ÉS VILÁGA

ZUH DEODÁTH • Félrecsúszva. Hauser Arnold művészetfelfogása a recepció tükrében	105
---	-----





■ TÉKA

DEMÉNY PÉTER • Kíváncsiságunk nem tart ki a végig	111
SIPOS JÓZSEF • Ezer év magyar lázadói	113
GAAL GYÖRGY • Arisztokrata sors két világban	116
FAZAKAS LÁSZLÓ • Város, mozdony, propeller	120
RABOCSKAI ZSÓFIA • Tavasz lesz, Corina... vagy inkább tél?	122

■ ABSTRACTS	124
-------------------	-----

■ TÁMOGATÓINK NÉVSORA	127
-----------------------------	-----

■ KÉP

LŐRINCZ GYULA



ALAPÍTÁSI ÉV 1926

Kiadja a Korunk Baráti Társaság ■ Tiszteletbeli elnök: DEGENFELD SÁNDOR

Főszerkesztő: KOVÁCS KISS GYÖNGY (történelem) ■ A szerkesztőség tagjai: BALÁZS IMRE JÓZSEF (főszerkesztő-helyettes, irodalom), CSEKE PÉTER (médiatudomány), PETI LEHEL (néprajz), RIGÁN LÓRÁND (filozófia, a Korunk–Komp-Press Kiadó felelős szerkesztője)

■ Gazdasági vezető: KOVÁCS GÁBOR ZSOLT, Grafikai arculat: KÖNCZEY ELEMÉR, SZENTES ZÁGON

■ A Korunk grémiuma: DERÉKY PÁL, ILIA MIHÁLY, KOVÁCS ANDRÁS, POMOGÁTS BÉLA, ROMSICS IGNÁC, TÁNCZOS VILMOS, TETTAMANTI BÉLA, ZALÁN TIBOR

■ Kiemelt támogató a Communitas Alapítvány és a Romániai Magyar Demokrata Szövetség.

A megjelenéshez továbbá támogatást nyújt a Nemzeti Kulturális Alap, a Bethlen Gábor Alap, a bukaresti Művelődési Minisztérium, a Kolozs Megyei Tanács és az Amerikai Magyar Koalíció – Cultural Foundation for Transylvania

■ Szerkesztőség: Kolozsvár, Str. gen. Eremia Grigorescu (Rákóczi út) 52.

Telefon: 0264-375-035; 0742-061-613; ■ Postacím: 400750 Cluj, OP1. cp. 273, Románia;

Internet: www.korunk.org; <http://epa.oszk.hu/00400/00458>; e-mail: korunk@gmail.com

■ Nyomda: ALUTUS, Csíkszereda, Hargita út 108/A. Tel./fax: 0266-372-407

■ Előfizetést a szerkesztőség is elfogad: egyévi előfizetés díja 60 RON.

A KORUNK magyarországi terjesztését Tóth Ernő Béla E. V. végzi;

a lap megrendelhető a következő telefonszámon: 06-303-539-724, illetve e-mailen: erno.toth.deb@gmail.com

■ Revistă culturală finanțată cu sprijinul Ministerului Culturii și Identității Naționale

■ Revistă editată de Asociația de Prietenie Korunk

(400304 Cluj-Napoca, str. gen. Eremia Grigorescu nr. 52.; Cod fiscal 5149284)

■ ISSN: 1222-8338

LÁNG ZSOLT

AZ ÚJ OPERA FELÉ

A regény is, az opera is a nyugati kultúra legemblematikusabb műfaja. Egyetemes valóság. Kortárs regényhez könnyen hozzá lehet jutni, operához már kevésbé. Egyrészt kevés opera születik, másrészt ha valahol kortárs operát tűznek a műsorra, több okból sem lehet az előadásra bejutni: csupán néhányszor játsszák, vagy örülden drága a jegy.

Annas Maske (Anna halotti maszkja): opera tíz jelenetben, proológussal és epilógussal. Zenéjét David Philip Hefti szerezte, szövegét Alain Claude Sulzer írta. Ősbemutatóját a Sankt Gallen-i operaházban tartották, 2017. május 6-án. Vezényelt Otto Tausk, rendezte Mirella Weingarten. Valós történetet dolgoz föl, Anna Sutter a stuttgarti opera ünnepelt sztárja volt az 1900-as évek legelején. A Sankt Gallenhez közeli Wilben született, ott töltötte gyerekkorát is. Haláláról a világsajtó is tudósított. A karnagy Aloys Obrist agyonlőtte, majd végzett magával is. Féltékenységből elkövetett szerelmi gyilkosság, az elhagyott férfi, aki nem tudta elviselni a csalódást. Ráadásul mindez az öltözőben történ, közvetlenül az előadás után, Anna Sutter Carmen jelmezében halt meg, mintegy beteljesítve az eljátszott szerep valóságát.

A harmadik előadásra sikerült jegyet szerezni, vasárnap délután 3-tól. Idős nézők, bár



... az opera szimultán tudja megjeleníteni a szereplőkben dúló érzéseket, ami miatt kiválóan alkalmas az emberek közti kommunikáció létrejöttének és működésének bemutatására.

azért vannak fiatalok is, ha nem is sokan. A zeneszerző Sankt Gallen-i születésű, ez az első operája, sőt, ahogy nyilatkozta, ez az első harminc percnél hosszabb zenedarabja. A helyi sajtóban több cikk, a tévében hosszú riportfilm foglalkozik vele, az állomástól a színházhoz vezető hosszú úton több óriásplakát hirdeti a kortárs operabemutatót. Nem akármilyen dolog egy friss opera, nyilatkozta a szerző, kivételes szerencse, hogy őt az operaház felkérte, másképp nem ült volna neki egy ekkora erőfeszítést és kitartást igénylő munkának. Persze, toldja hozzá, Sankt Gallenben mindig is sokat tettek a művészetekért, elég csak az épületeket megnézni vagy az apátság csodálatos könyvtárába bemenni, ahol a zeneirodalom egészen ritka és különleges dokumentumait is megtaláljuk. (Egy időben az itt portyázó honfoglaló magyar törzsektől is őrizniük kellett...)

Az opera jelenetei gyorsan váltják egymást a színpadon, sok a szimultán epizód, ami miatt „dobozosították” a színpadteret. Három szinten és az időben is különböző síkokban zajlanak az események, Anna olykor megkettőzötten lép színre. A felső szinten kap helyet a színpadi kórus, akárha felettes énként figyelne és értékelné a mélyben történeteket. A zene is igazodik ehhez a játékszerkezethez, azaz valójában fordítva van: a színpadkép a zene ihletésére nyerte el formáját. Mert a zene is többszintes. Sőt, mi több: ha megnézzük az opera kottáját, első pillantásra is feltűnik, grafikailag mennyire hasonlít a színpadképhez.

Hogy mennyire új ez a zene? Olykor úgy érzem, visszapillantó tükörként működik, vagyis leginkább a múltat mutatja, és nem a jövőt. De hát maga a téma is a visszapillantás: a száz évvel ezelőtti történeteket, azon belül pedig egy tragikus esemény okait járjuk körül.

Mason Bates *The (R)evolution of Steve Jobs* című operája szintén visszapillantó tükörként működik. 1965-ben indul a történet: a tizedik születésnapját ünneplő Steve Jobs nevelőapja garázsában megkapja várva várt ajándékát, egy munkapadot. Az opera végén ugyanide jutunk vissza: 2011-ben Jobs özvegye rápillant erre a munkapadra, és visszaidézi a nevelőapa szavait: „Fiacskám, itt elkezdheted.” Az alig másfél óra alatt harminchat év emléke pereg le egy képzeletbeli homokórán. Az összesen tizenennyolc jelenetből álló egyfelvonásos opera az állandó zenei váltástól, a zenei illusztratív szándéktól siettetve épp azt nem képes beteljesíteni, amit a zeneszerző céljaként jelölt meg egyik interjújában: az opera szimultán tudja megjeleníteni a szereplőkben dúló érzéseket, ami miatt kiválóan alkalmas az emberek közti kommunikáció létrejöttének és működésének bemutatására. Mi mást is mondhatna egy operaszerző, aki Steve Jobsról, a kommunikáció legismeretebb gurujáról, az iPhone és a Macintosh megalkotójáról írt operát? A Berkeley Egyetem zeneszakán végzett szerzőt nem csoda, ha megihlette a szomszédos Szilikon-völgy hangulata. Illetve nem a hangulat, mert épp az nincs benne az operában: nem érezni a végtelen tér varázsát, a közeli óceán és a dombokon elterülő erdők mamutfenyőinek hatalmát, aminek birtokában a táj túlfolyik minden formába zárt alakzaton, aminek erejétől az ember alkotja összes forma amolyan homokból épül szfinxszé válik. Azért is érezni a hiányt, mert az egyik jelenet a Yosemite park fái között játszódik – sterilen

és dimenziók nélkül. A zenében sok elektronikus hangszer megszólal, többek között egy nevezetes úrséta alkalmával felvett beszélgetés részlete is hallható, a jellegzetes zörejekkel és sistergéssel. A visszapillantás nem csupán a témára érvényes, hanem a zenei szerkezetekre is. Zavaróan musicales a hangzás, jobb esetben Berstein operáinak zenéje visszhangzik, de ebben a visszaidézésben is túlságosan mozgalmas, rövid szekvenciákban forog, amittől az egész opera egy régvárt film trailerére hasonlít. Az illusztratív mesélés kényszere miatt a zene nem tud megszólalni. Ami pedig szól, annyira ismerős, hogy a zenét sóvárgó belső fül tétlenségre kárhoztatva egy idő után bezáródik. Jellemzőnek érzem, hogy az általam látott Santa Fe-i előadás díszletét a Lady Gaga show-it rendező Vita Tzykun készítette. Az előadást Kevin Newbury rendezte, vezényelt Michael Christie. A hét alkalomra tervezett előadássorozatot a nagy érdeklődés miatt ki kellett egészíteni újabb előadásokkal. 2020-ban San Franciscóban is bemutatják majd, a tervezett tízes sorozatra elővásárlásban elkelték a jegyek. Valószínűleg ott is lesz hosszabbítás.

Törd össze a visszapillantódat, és a tükörcserepekből készíts kaleidoszkópot, abban megpillanthatod a jövőt, így szól Edwin Prévost metazenész intelme.

Eötvös Péter *Három nővér* című operája szétszedi Csehov darabját, majd összerakja. Három felvonásban meséli el a történetet, mindhárom felvonásban elejétől a végéig, a teljes történetet látjuk, viszont más-más nézőpontból. Így aztán a felvonásokba foglalt jelenetek is különböznek. A három felvonás három szereplő, Irina, Andrej és Mása szemszögéből meséli el Csehov darabját. A történet helyett az érzetek drámáját állítja az előtérbe.

A zenemű Kent Nagano felkérésére született, a szöveggönyvet Csehov azonos című drámája nyomán Claus H. Henneberg és Eötvös Péter írta meg németül, Csehov szövege alapján, majd visszafordították oroszra. Ősbemutatója 1998. március 13-án volt Lyonban, de később még tizenhét másik társulat is eljátszotta, az aktuális 2019-es évadban is több helyen látható. Az ősbemutató rendezője, Ushio Amagadsu a kabuki színház elemeit használta fel, kiemelve a látszólagos statikusság mögötti feszült érzékiséget. A mai opera kétségkívül a tablószerű ábrázolásmód felszámolására törekszik. Nem valamiféle zenei látvány ábrázolása, hanem saját terében létrehozott viszonyrendszer, tektonikus forma működtetése, életre keltése. A lyoni előadáson Kent Nagano mellett a szerző volt a másik karmester. Ugyanis két zenekar játsza a zenét, az egyik a színpadon foglal helyet, és közvetlenül is része az előadásnak, a másik a zenekari árokban. Az is fontos döntés volt, hogy oroszul énekelnek az énekesek, ami különösen a lyoni ősbemutatón a dadát játszó feketebőrű énekes miatt egészen fura volt. De hát az operában nem ritka, hogy a szereplők olyan nyelven énekelnek, amelyet nem beszélnek. Más térbe kerülnek a szavak, közelebb jutnak a jelentések kötetlen értelmezéséhez, kiszabadulnak a rájuk ragadt idiómákból.

A lyoni előadást Amagadsu tizenvalahány évvel később a párizsi Théâtre du Châtelet-ben is megrendezte (ennek felvételét sugározta a Mezzo TV, ahol én is láthattam), ugyanezt a színpadi változatot vitték tovább Frankfurtba,

illetve Bécsbe. Az egyéb előadások mellett, amelyekbe bepillantottam, Amagadsu rendezése tudott a legmesszebb eljutni a mai opera felé. A többiek éppen a zene által felkínált új térből menekültek vissza. Nem a zene terében rendezik meg az előadást, hanem az elvárások terében. Holott az opera az a totális műfaj, amely a zene vezérletével viszi előre a képzőművészetet, a színpadi látványtervezést, a színházi dramaturgiát, a műfaj egyéb összetevőit. A zenei térbe beviszi a többi színházművészetet, és kitágítva a dimenziókat, transzformálja őket, a szükséges deformáció után.

Jorge E. López Bécsben élő, kubai származású amerikai zeneszerző *A végső tavasz* című zenedarabja nem opera, hanem kamaraszimfónia. Zürichben mutatták be, Leslie Leon énekelt, Jonathan Stockhammer vezényelte, a felvételt a NEOS adta ki 2019-ben.

Évekkel korábban találkoztam először a López-zenével. 2003. április, Berlin, Konzerthaus: a nagyzenekarra írt *Lélegzet-kalapács-villám* című szimfóniát adják elő. Megbabonázva figyelem, ahogy a folyosókról és a nézőtéri erkélyekről beáramló ütősök és fúvósok kiszorítják a pódiumról a vonósokat. Néhányukat szoros gyűrűbe zárnak. De ezzel azt is elérik, hogy a maradék, mintegy mindent feladva, egyszer csak felfedik elpusztíthatatlanságukat. Az élnivágás kétségbeesett görcseitől megszabadult zenéjük kiárad, és a szépség örök időkre kijelenti magát. Katartikus élmény volt. Hasonlót 1989-ben éltem át, amikor győzött a román forradalom.

A végső tavaszban magyar szavak hangzanak el, de a szavak, mondom úgy, használata megőrzi a szóban rejlő ismeretlent. A filozófia ezt úgy mondaná, hogy a megnevezésben a névben önmagát rejtő jelenik meg, anélkül, hogy a megnevezés kisajátítaná a megjelenőt. Nem a konkrét kijelentések által tárja fel a világ működését, hanem a szerkezetén keresztül. López hangjai nem a zenei tér betöltői, hanem a létrehozói. Létrehoznak egy nemeuklideszi zenei teret. Megannyi kezdemény, megannyi elfutó dallam, félbemaradt dallamkísérlet, ismerősnek tűnő zenefoszlány, dallamidézetek Beethoven-tól Mahleren és Ravelen és Wagneren át Kodályig. Mintha szélsodorta kottalapok elrongyolódott szélű cetlijeiről játszanának a zenészek. Egymás mellé kerül múlt és jövő, távol és közel. Falusi kutyaugatás az Androméda-galaxis első csillagának születésével, óceán parti piknik bécsi térzenével, svájci kőlavina és ugróiskolázó gyerekek. Több a világ, mint ahogy gondoljuk. Lehetséges, hogy az új opera nemopera, vagyis több mint opera.

CSEHY ZOLTÁN

MINDENNAPI BELCANTÓNKAT ADD MEG NEKÜNK MA

Futamok, feljegyzések régi-új operákról,
2017–2019

■ Azt kellene magyarázni, hogy nem halott, hogy eleven, nemzőképes, szülékeny, kecsesbájós gráciás vagy épphogy kigyúrt, szabályos, potens vagy olykor camp és queer, a nemekből hozza elő az igeneket, vagy éppen az igenekből a nemet, hogy szédületes és mindig szerelmes, hogy megújulása minden pillanatban zajlik. Az opera az, amikor egy fickót hátba szúrnak, és az nem vérzik, hanem énekel, mondta Ed Gardner. Az operát mindig hátba szúrják, de folyton énekel, mondom én. Nem lehet létezni nélküle. (Vö. Nem élhetek áriaszó nélkül. Mindennapi belcantónkat add meg nekünk ma.) Léte partitúrája világlátás: ő a fülélvezet, a dráma és a látvány hármas taván a sok-sok koncentrikus körgyűrű, a tavirózsa, a tavirózsa virága és a harmat is ezen a virágon, sőt a napfényt is ő csalja elő, hogy szíromövezte köldökét csiklandozza.

Érzéki matematika, mely megszelídíti a totális antivalóságot (ki beszél énekelve?). Irracionális műfajként teszi érzékközelivé az absztrakciót, miközben sokszor egyszerre (sőt: egyazon dallamra) tud kimondani négy-öt „valóságot”, megrajzolni négy-öt-hat lelki térképet (halld pl. a *Lammermoori Lucia* szex-tettjét). Filozófus, lélekbúvár, időutazó. Egy-szerre tud a múltban, a jelenben és a jövőben állni, mivel alapjellemezője a „spontán” szimultaneitás, s ezzel „valóságosabb”, mint a



Túlélheti-e a szerelem
a halált a művészet
akarataiból és erejével?
A művészet halála
a szerelem halála?

prózai színház. Az időt egyetlen más műfaj se képes ennyire uralni. A jó opera a legtriviálisabb szöveget is képes örvényesíteni, mélységgé változtatni, belső idővé formálni vagy egyenesen visszaolvasztani a végtelenbe (Almási-Tóth 2008. 31–39.).

Karl Ditters von Dittersdorf önéletrajzában II. Józseffel társalog Mozarttól. „Mozart zeneszerzői művészetét egy Párizsban készült aranyszelencéhez hasonlítom. Haydnét olyanhoz, amelyet Londonban készítettek” – mondja a császár. Liszt fogja ezt a párizsi aranyszelencét, alaposan megnézi, kézbe veszi, forgatja, majd igyekszik elfelejteni. A *Don Juan*ra emlékszik a legjobban, ebből lesz a *Réminiscence de Don Juan*. A pianizmus csimborasszója: valami ilyesmit mondott róla Busoni. Szkrjabin jobb keze állítólag e darab megfeszített gyakorlása miatt ment kis híján tönkre. (Eleve viszonylag kis keze volt, az oktávot alig fogta át.) Aztán bosszút állt: egyes zongoradarabjaiban még Liszt orvosilag nem javallott akrobatikáján is túltett. Úgy zsönglőrködött a párizsi szelencével, hogy a szemfényvesztő technika a levegőbe rajzolt egy ívet: *Di rider finirai pria dell aurora! / La ci darem la mano / Fin ch'han dal vino*. A Commendatore átka és annak kiteljesedése, közben némi hedonizmus, folytonosan zavarba ejtő technikai attrakciókkal, szakadásokkal, futamokkal, elszabadult kéz, a hangszer határait feszegető eltökéltség, az élet vergődéses-orgiasztikus pillanat-gyönyörei, némi ezotér preszkrjabinizmus, a moszkvai aranyszelence nyitogatása. Liszt Mozart operáját a hedonizmusban készülő megtorlás Pandora-szelencéjévé teszi: a hús már bűdösödik, a haj már hullik, az ördögök kénszaga lassan beleivódik a rokokó ruhákba, az ártatlanokéba is. Minden szelencében újabb szelence van.

Orpheusz és Eurüdiké mítosza olyan az opera számára, mint testépítőnek a rendszeres edzés és a proteinkoktél: kirajzolódik tőle a fél zenetörténet ideális muszkuatúrája. Strapabíró mítosz, merő vitamin, zsírleszívott jelképiség: egyszerre tükrözi a legkeményebb egzisztenciális kérdéseket, és fogalmazza meg a művészet lényegét érintő feltevéseket. Ezt annak köszönheti, hogy egy masszív problémahármasság, a szerelem, a halál és a művészet kombinatorikus viszonyrendszerében edződött ilyenné. Túlélheti-e a szerelem a halált a művészet akaratából és erejével? A művészet halála a szerelem halála? A halál művészete a szerelem művészete? A művészet szerelme a halál művészete vagy a szerelem halála? De nem akarok Maurice Blanchot örvénymondataiba szédülni, alkotáslélektani hasadékokba zuhanni vagy az „írás Orpheusz-pillantásában” mozgó látvány és vágy dinamikája által az eredetig visszahőkölő „felszentelt dal” ezoterikus kelepcejébe záródni (Blanchot 2005. 140–144). Monteverdi megváltoztatja az antik mítosz végét: nála a női szépségtől megcsömörlött, a művészetében túlélő Orpheuszt nem feltétlenül szagatják cafatokra a felbőszült bacchánsnők (bár a megistenülés előtti di-onüszoszi moresca ezt mintha tudat alatt mégis jelezné). Egy antik szerző, Fulgentius szerint Orpheusz és Eurüdiké szerelme a zene két aspektusának elválaszthatatlanságát példázza: a szavak erejének és a hangok misztikus harmóniájának egységét. Monteverdi még mintha ezt az antik programot valószínűsítette volna meg, a modern Orpheuszok elvesztik a jelentés biztonságát,

szavuknak nincs többé ereje, csak az esztelen szerelem harmónialázában bízhatnak, persze tudjuk: a szerelem nem föltétlenül harmonikus. A monodikus parlandostílust, melyet Monteverdi alapul vesz, különféle „váratlan” fogások törik meg: arioso, ritornellek, sinfoniák, duettek, kórusok. Ez a változatos drámaiság avatja a művet az első igazi operává, ezért nem bóbiskolunk el rajta olyan könnyen, mint pl. Jacopo Peri hét évvel korábbi *Euridicéjén*, aki noha a zenetörténet első, teljes egészében fennmaradt operájának főhősnője, nem is igazán akar feljönni az alvilágból. Persze egyes zenetudósok szerint még Monteverdi műve sem „igazi” opera, a mű elején megszólaló feledhetetlen toccata sem „igazi” nyitány, hanem bevonulási zene Gonzaga bíboros, a zene megrendelője számára, sőt a *Possente spirito* kezdetű kulcsjelenet sem „igazi” ária, csak varázslatosan felékített deklamáció, a kórusok sem „igazi” operakórus-jelenetek, hanem kurtára vett mesés szép madrigálok. Az ideális sosem lehet eléggé „igazi”. Az elkótyavetyélt jelentés nem mindig talál vissza a szavakhoz.

Robert Rauschenberg 1953-ban kiradírozott egy Kooning-rajzot, majd a radírozmányt *Kiradírozott Kooning-rajz* címmel kiállította. John Cage, amikor az *Europa*-sorozatot írta, kiradírozta a fél operairodalmat, és a saját műveként prezentálta.

Michael Torke zeneszerző színekben „látja” a zenét: a g-moll nála „okker vagy gumiguttisárga”, a d-moll következetesen „kova- vagy grafitszerű”, az f-moll „földszínű, hamuszerű”, a g-moll és a G-dúr színei sem függetlenek egymástól: az okker- és/vagy gumiguttisárga a másik hangnemben élénk citromsárgát jelent (Sack 2010. 165–166.). *Strawberry Fields* című operájában egy demens öregasszony kiül a parkba, s azt hiszi, hogy operában van (hol is lenne máshol?): úgy véli, hogy ami körülötte történik, az egy komplett Verdi-opera, merő cseresznyeszín hedonizmus, csupa szín, íz, csín és tűz. Ebbe a színes kavalkádba éppúgy beleférnek a John Lennon-émlékdalt gitározó poszthippi fiatalok, mint a saját fia, lánya és a nővér, akik otthonba szeretnék őt vinni. A „minimalista” otthonba azonban már nem jut el: belehal a kaméleonzöld, romantikus, operai fináléba.

Mark Rothko meditáció a bécsi Kunsthistorischesban, többször végigjárom: közben Morton Feldman zenéje jár a fejemben, a *Neither* című opera ringat, ringáz, pihentet és untat, a vörösben látom magam, a megátalkodottság téglalapjában. Szögletes fehér gomb: nyomd meg, és felkapcsolódik a festészet lámpája. Felkattan a zene: csendül a Beckett-vers valamiféle foszlánya. A feketék téglalaposodása bedobozolja a szomorúságot, a melankólia külön csomagot kap, a depresszió is. Van köztük határ: egymásra pakolás helyett egymáson lebegés. A Beckett-vers teljes egészében, az értetlenségig feloldódik a zenei szövetben: benne van, és nincs ott, tulajdonképpen érzékelhetetlen az önazonossága. Totális kognitív csapda: akár csak Rothko redukcióin, ott is van a táj, az életvilág, és nincs is. Michael Torke nem szorulna Feldmanra, ő hallaná spontán is a színek posztminimalista muzsikáját.

(Duett.) A *Pur ti miro* kezdetű kettős minden idők egyik legcsodálatosabb szerelmi jelenete. Ha azonban Matthew Boyden javaslatára utánagondolunk, hogy Nero császár Suetonius szerint végül halálra rugdosta a terhes Poppeát, máris kitetszik Amor szemfényvesztő retorikájú démoni ereje (Boyden 2007. 12–14.). Poppea és Nero hazudnak egymásnak, és élvezik. A hangukkal élveznek egymásra. Mint korábban Nero és Lucanus. Nero szerepét eredetileg kasztrált énekesnek szánták: a mai előadásokat alapvetően határozza meg Nero helyettesítő hangosztályának jellege. A kontratenor Philippe Jaroussky, a szoprán Elisabeth Söderström vagy a mezzo Laurence Guillemette éppúgy alkalmasnak bizonyult Nero szerepére, noha három egészen különböző karaktert kaptunk. A darab tág teret enged a rendezői szélsőségeknek is: léteznek kimondottan hétpróbás luxusprosti Poppeák (Tacitus szerint Nero már amúgy is a harmadik férje), s nem ritka a proto-Lady Machbeth-re stilizált hatalommániás némbor sem. A legvonzóbb talán itt is a középút: az erotikus, testével is manipuláló, hedonista, de azért méltóságteljes, okos nő karaktere. És, persze, Nero is variabilis: lehet démoni (sőt: paranoiás) zsarnok, szexuálisan kicsapongó libertinus (a nemi ambivalenciákkal űzött játék érzékisége az egész darabon végigvonul), de akár „áldozat” is, akit egy karrierista nő manipulál. Az én ideális Nerómat tavaly Zürichben találtam meg: David Hansen hisztérikus karakterében. Hangjában sminkelt, tornázott, szerelmeskedett a düh, perzselt a vágy, példátlan nárcizmusa tükörteremmé varázsolta a nézőteret, démoni kék szeme, rózsaszín húsa, minden megfeszített idegszála egyenesen a hangjából következett.

Brünn. Leoš Janáček Emlékház. Kis, kedves, levendulaillatú villa, minden csupa darázs, Janáček 1910-től élt itt halálig, kamaszlányi időt, 18 évet. Dolgozószoba, takaros zongora, rengeteg házigiccs, kéziratfoszlány, partitúramásolat. A 2013/14-es és a 2017/18-as évad között 1212 előadással Janáček volt a 18. legjátszottabb operaszerző a világon. A listát Verdi, Mozart és Puccini vezeti, az első negyvenben nincs egyetlen kortárs szerző se, Philip Glass a 41. 1904-ben Janáček írta az egyik első operát prózai szövegkönyvre: hogy ne muzsikáljanak a rímek helyette. Most szeretik elképzelni, ahogy Johann Georg Mendel, az örökléstan atyja és Janáček a Szent Ágoston kolostorban egymással társalognak, gondolom a borsófajtákról. Nem hiszem, hogy sokat szóltak egymáshoz: Janáček elég nacionalista volt, az akkor még német többségű Brünnben minden cseh kezdeményezést azonnal pártfogásába vett, kedves könyvesboltja tulajdonosával (Josef Barvič alapította a város akkori egyetlen cseh könyvesboltját, rendszeresen eljárt a cseh kultúra központjának számító Hotel Slavia rendezvényeire) együtt mániákus russzofil lett (a *Glagolita mise*, melyet a Sál Stadionuban, a helyi Sokol testnevelőegylet nagytermében mutattak be 1927-ben, se épp nyugati piskóta). Az egyik főtér Vissingenben áll a vízparton: a hullámok ritmikáját jegyzi fel. Meg kell inni valamit az U Polenkuban is: itt ünnepelte Janáček a *Ravaszdi rókácska* bemutatójának sikerét.

tettekre ragadtatja. A díva uvuláját az örök orgazmus csiklójának látja, kijelöli fétise tárgyát, majd a tárgyon belül rátalál a részproblémára, a részproblémában a még egzaktabb részproblémára, partitúrával és zseblámpával jár még a színházba is, megérinti a dívát, aláírást, zsebkendőt, hajszálát, szőrszálát szerez tőle. Sőt: miután a magas sosem elég magas, az emberiben pedig mindig marad valami szennyes és bűnös, valami testi és izzadt, titokban a pincéjében fiúkat kasztrál, éneke tanítja őket, és angyali hangjukban gyönyörködik.

(Duett.) Rigoletto felfedezi a meggyalázott Gildát a herceg ágyában. „*Sí, vendetta.*” Gilda hirtelen jó kislány lesz, átveszi az atyai szölamot, a kulcskifejezéseket, miközben félaléltan is élvezi a herceg szagát, ízét, hűlő helyét, érzi az ölelését, mondja, zengi, amit vár tőle az apja, de teste egészen másról vall: a szűzhártyaszakadás utáni boldog megsemmisülésről, a szomorúságról, hogy mindez talán nem ismételtető meg. Belülről csiklandozza a tragédia. A jó kislány a szexszel együtt ismeri meg a hatalmi diskurzus retorikai szabályait, de most már érti is, miért csinál mást, mint amit mond.

Sarjad a szecesszió, indázik a kotta, hullámszik, levelet bont, végtelen daltamot fon a folyondár. Riccardo Zandonai *Francesca da Rimini* című műve Gabriele D'Annunzio dantei ihletésű, aranyozott, túlfűtött költőiséggel megterhelt szecessziós-dekadens tragédiáján alapszik: ez alapvetően határozza meg az adekvát zenei stílust és a dramaturgiai megoldásokat is. Zandonai szélsőségesen emblémaszerű alakokat teremt: a szép és hősi Paolo, a torz, de tisztességes Giovanni és a kiszámíthatatlanul agresszív Malatestino mint ha egyetlen komplex férfilelek három szélsőséges megnyilvánulása lenne, egyedül mind erőtlene, együtt meg elviselhetetlenek. Önmagában véve mindegyik hiányt kelt: Paolo nem képes a maga számára kiküzdeni a legitim szerelmet, Giovanni képtelen biztosítani a vágy erotikus tüzeit, Malatestino pedig gyomorforgató hősködésével aligha több, mint egy síkszadista agresszor. Francesca három vonzalomtípussal szembeül a fokozatosan kialakuló szerelmi „négyyszögben”: a szenvedélyes vágykitöréssel (Paolo), a konvencionális-házastársival (Giovanni) és a kamaszos-pszichopatologikussal (Malatestino). Az ő szerelme viszont a mondavilágban, az álmok terepén teljeshedhetne csak be, a hagyományos földi szerelmi síkidomszerkezeteken túl: erre utal a közös olvasás erotikussá fokozódó élménye, mely pazar szerelmi kettősben jut el az orgazmusig. *Inghirlandata di violette*. Csupa parfüm és ibolya. És szűnni nem akaróan fonódik, szövődik, illatozik a girland. Amit fonnak estére, elszárad reggelre. Meglepően erős Francesca undora a tökéletlen vagy a megcsonkított testtől, holott a 14. századi csetepaték világában Paolo „tökéletessége” szinte irreálisan mesészerű. Minden férfi csonka és tökéletlen, a nő meg céltudatosan boldogtalan. A test hangsúlyos jelenléte kiemeli az undor és az erotika sajátos dinamikáját: ettől jó ez a darab. A negyedik felvonás nagy ívű szerelmi kettőse adja az opera második felének esszenciáját: itt Zandonai zenéje szinte Debussy, sőt Richard Strauss finomságait és alapjáraton Puccini dallamvezetési technikáit idézheti fel a hallgatóban. *Paolo! Paolo! / O mia vita, non fu mai tanto folle*. Zandonai atmoszfé-

rateremtő erejét Puccini is nagyra értékelte: a hagyomány szerint a halálos ágyán őrá bízta volna a legszívesebben a *Turandot* befejezését, az örökösök azonban máshogy döntöttek.

Cecilia Bartoli szakállat, bajszot ragaszt, tapaszt: fiú akar lenni, vagy jobban mondva a nemek közt rekedt kasztrált. Trombitahangú Farinelli.

„1902-ben Maeterlinck volt híres, Debussy pedig csakis szűk körben ismert szerző, ma viszont sokan Debussy miatt tudnak a belga költőről. A szöveg le-, a zene fölértékelődött” – írja Szegedy-Maszák Mihály, majd szöveg és zene viszonyának elemzésébe merül (Szegedy-Maszák 2007. 237–252.). H. C. Schonberg szerint amikor Debussy „elzongorázta az operáját Maeterlincknek, a drámaíró kis híján elaludt az unalomtól” (Schonberg 2006. 474.). (Vajon így lett volna akkor is, ha Puccinihez kerül a megzenésítés joga?) A drámaíró, miután nem neje (Georgette Leblanc) kapta Mélisande szerepét, mégis dühöngve támadta meg Debussyt, a *Le Figaro*-ban azzal vádolta, hogy „agyoncsapta a szövegkönyvet”, kibelezte a drámát. Debussy valóban átstrukturálta a szöveget, de inkább zeneileg: nála Golaud került középpontba, az ő primitívségbe hajló féltékenységi örölete. Az opera szimbolikus történetek sorozata, minden eleme költői jelképpé próbál emelkedni. Ez valóságos álomhelyzet a rendezőnek: egy lepukkant autó vagy egy elnyűtt bűvárszeműveg is könnyen szimbólummá válhat. Maurice Emmanuel 13 vezérmotívumot fedezett fel a 13 képből álló műben, mégsem a wagneri elv érvényesül, hanem a hangszín értékelődik fel, méghozzá toronymagasan, kútmélyen, gyűrűfeszesen. A „vén Klingsor”, ahogy Debussy Wagnert nevezte, most is elveti a lándzsát, ám most nem Parsifal, hanem Debussy feje fölött áll meg a levegőben.

(Monológ.) *Look! Through the Port Comes the Moon-Shine Astray.* A piccolo körbetáncolja a lassan, lomhán bontakozó melódiát, elegáns vontatottságba szédül egy élet summázata, Billy Budd, a tengerész hajnalban meghal, a mélyebb regiszterek meg-megnyílnak, a holdfény behatol az eresztékeken, átsüt a strófákon. A kottavonalak áttetszőkké válnak: amit Britten eddig a férfihangok expanderéként használt, most lehetelfinomabb lesz, mint a pókháló. Simon Keenlyside-ből lomha szépséggel árad szét a hang, mintha mézet folytatna. Aztán alászáll a hajófenék poklába, és a szomorúságban felfedezi a férfias szépséget: olykor minden összekuporodva „hangzik”, máskor kormánykerékhez kötözve (mint a CD borítóján). Lassú tengeri ringás, Billy Budd testéről lefolynak az izmok, ereibe vér helyett előbb sós víz, majd holdfény áramlik. *I am sleepy, and the oozy weeds about me twist.*

Bécs. Nyár. Hatalmas kivetítő a városháza előtt. *Nella testa ho un campanello.* Salzburg harangjai 2018-ból. Rossini huszonhét nap alatt komponált bumfordi tréfája, mellyel egykor megmentette Cesare Gallo, a pénztelen velencei San Benedetto színház impresszáriójának becsületét, máig elképesztően sikeres. Az *Olasz nő Algírban* merő poénkavalkád, csillagszóró-szerűen sziporkázó örület: a skála a tüsszögőkórus elképesztő ötletétől a hada-

ródalokon és a merész hangközugrásokon át a szabadkőművesség beavatási rítusait parodizáló Pappataci-szertartásig terjed. A hatalmas invenció ösztönössége azonnal magával ragadja a hallgatót, s a zene sok-sok idétlennek ható effektusán is könnyűszerrel átsegíti, a dilettáns cselekményvezetés irritáló, talán direkt is az, nesztek, mondja Rossini, fejcsóválva fogjátok élvezni, ahogy a verbális-dramaturgiai hülyeséget sárba tiporja a zene. A keleti maffiózó környezet felforgatott romjaiból előbújik a raboskodó olasz fociválogatott, egy komplett squadra azzurri: Cecilia Bartoli spagettit főz nekik, és elénekli a *Pensa alla patriát*, mely tisztes romantikus időkben afféle második olasz himnusznak számított.

Állítólag Bellini egyszer azt nyilatkozta, hogy „az operaszöveg akkor jó, ha nincs igazi értelme”. Az *alvajáró* mintha meg is felelne ennek a kritériumnak. Eszement cselekményével ma inkább vígoperai babérokra pályázhatna, de ennek a zene fajsúlya több helyen is ellentmond. Íme az opera egyik nagy titka: hihetővé teszi a hihetlent. Amina minden idők egyik legpompásabb és legérzékibb szopránszerepe, Elvinoé pedig kivételesen magas lírai tenor hangfekvést követel meg. A nagy énekesek egyszerűen nem tudnak és nem akarnak lemondani erről a műről (Callas pl. hat felvételen hallható, Joan Sutherland pedig négyen), szeretnek a párkányon sétálni, a holdkór romantikáját vegyíteni a szexuális vággyal. Gimnazista koromban én is Bellini-szerelmes voltam, úsztam, hánykódtam a Bellini-habon, mint egy műanyagflakon a holdfényes éjszakán, melyet kénye-kedvére csapkod a sziklához a tengeri hullám. Az *alvajárót* portugálul hallottam először (kivonatossan) egy antikvár lemezről. Máig hallom. Paul Henry Lang szerint Bellini „nem tudta, hogyan kell összeházasítani a tartózkodást a bőséggel, az volt a hibája, hogy csöpögött a méztől”, és ó, jaj, elvesztem, „csak a teljesen ellenállásképtelen hallgató képes e történet illúzióinak hatása alá kerülni” (Lang 1980. 164–165.). Súlyos diagnózis.

Olvastam egy angol verset valamikor a kilencvenes években. Az volt a címe: *Opera*. Talán D. J. Enright írta. A vers magyarul kb. így hangzana: „TENOR: Meg akarom dugni! SZOPRÁN: Ó, jaj, meg akar dugni! KÓRUS: Dugni, dugni, alighanem dugni fognak!” Ez is opera. És opera ez is: „FORD: A szarvasmarha mekkora állat! MEG: A szarvas! QUICKLY: Mekkora állat. ALICE: Egy szarvas. ALICE, MEG: Egy állat, egy szarvas, egy állat. PISTOL, SZOMSZÉDOK (kar): Mekkora, mekkora, mekkora állat.” (Verdi 1950. 68.) És opera lehet az is, amikor jó zenére olvassák fel a tévéműsort, vagy mondanak hosszú számsorokat (vö. Philip Glass: *Einstein a strandon*), a klónozásról elmélkednek (Nyman: *Facing Goya*), közvéleménykutatást végeznek (Reich: *The Cave*), vagy a virtuális világban áldentitást öltve zaklatják, majd csőbe húzva megölik a fiút, akinek viszont kellene szeretnie azt, akiről és amiről fogalma sincs (Nico Muhly: *Két fiú*).

Az órák táncát szinte mindenki ismeri: ha máshonnan nem, Walt Disney *Fantázia* című rajzfilmjéből, melyben kecses, trenírozott struccok, balerinákká fogyasztott vízilovak, karcsúsított elefántok és balettmániás alligáto-

rok adják elő. Ponchielli monumentális, olaszos operájából franciás, sőt polkás karakterével meglehetősen kilóg, kiröppen a talján röppályáról, mint egy céltalan rakéta. Időzített bomba, mely szétrobbantja a konstrukciót. Perverzebb lelki alkatot nehezebb elképzelni az egyik főszereplő, Alvise alkatánál (de milyen legyen egy műpártoló „széplélek” inkvizítor?), aki e balett után újabb látványossággént kínálja fel saját, öngyilkosságra kényszerített felesége holttestét. Kecs és hullaszag, ütött az óra, vérzik az idő. A *Gioconda* az operarajongás próbaköve, aki még ezt is, az mindent, de mindent, azt is tövig, fülig, a torok legmélyéig. Szilikonopera. De legalább demokratikus: a hat főbb szereplő hat hangfajt képvisel, s mindegyikük kap legalább egy bravúros áriát, románcot, monológot vagy barcarolát. Giocondáé a *Suicidio!* kezdetű szoprán méregária. A mezzo Laura kapja a szépséges *Stella del marinart*, az alt vak asszony a *Voce di donnát*, Enzo, a tenor az elnyűhetetlen *Cielo e mart*, Barnaba a bariton *Ah! Pescatort* és Alvise, a basszus a *Sì, morir ella de'* ben teljesedhet ki. Ponchielli H. P. Lang szerint a *Gioconda* „álromatikus tákolmány”, „melódiáit biztostűvel kell összetartani, a harmóniákat ragasztószalaggal” (Lang 1980. 376.). Szerintem Ponchielli időzített bombákat helyezett el a romantika harcmezéjén, aknamezőket telepített a klasszikus harmóniatan terepeire, melyek időnként fel is robbannak. Tudja, hogy valami már elveszett, de nem hiszi el: tanítványa, Puccini viszont már a veszteségre alapoz.

Wayne Koestenbaum, a nagy operajongó queer poéta az Anonim Alkoholisták mintájára merő tréfából elképzei az Anonim Operamániások önterapeuta csoportját (Koestenbaum 2001. 30–31). Még ha egy pornólapot nézegetsz is, annak is több köze van az élethez, mondja, legalább „társaságra” vágyosz: az operarajongót az operahallgatás önélégült magányba temeti, és kivonja a szexuális forgalomból. Önmagának, önmagában élvez, mint egy hímnős, alkalmatlan a szerelemre. És a terápia? Először is: szabadulj meg Callas-felvételeidtől.

Ugyanennek a könyvnek az előszavában Tony Kushner, a zseniális drámaíró leírja egyik operaélményét: a Met karzatán ácsorgott húszévesen, 1977-ben, az *Esclamonde* főszerepében Joan Sutherland énekelt. Két férfi állt mellette, az egyik kopasz, talpig bőrben, kalózos aranyfülbevalóval a jobb fülében. A két fura fickó extatikusan üvöltötte: „Joan! Joan! Joan!” „So-se hallottam még ennyire jónak! Ez örület” – lelkendezett társának a bőrszerkós, arcában extázis, gyönyör és félelem. Kushner ekkor határozta el, hogy abbahagyja a pszichoanalízist, és beáll azok közé, akik közé mindig is tartozott, hogy az érzékiség, az extázis, a spontán vágy természetessége kiugrasztja az ént a köznapi élet sokszor mesterkelt szereporgiáiból, hogy minden homlokzatépítés hiábavaló. Ha megszólal a szoprán torka, elvesztünk (Koestenbaum 2001. 1–2.).

Az operának nincs vége, amíg a kövér hölgy énekel, tartja az amerikai mondás. Még árad, zeng, örvénylik, kacérkodik a hangja. Szépnek látjuk, sóványnak és örök fiatalnak.

■ IRODALOM

- Almási-Tóth András: *Az opera – egy zárt világ. Az operai színház alapproblémái*. Typotex, Bp., 2008.
Blanchot, Maurice: *Az irodalmi tér*. Kijarat, Bp., 2005.
Boyden, Matthew (ed.): *The Rough Guide to Opera*. www.roughguides.com, London – New York, 2007.
Koestenbaum, Wayne: *The Queen's Throat*. Da Capo Press, Boston, 2010.
Lang, Paul Henry: *Az opera*. Zeneműkiadó, Bp., 1980.
Sacks, Oliver: *Zenebolondok. Mesék a zenéről és az agyról*. Akadémiai, Bp., 2010.
Schonberg, Harold C.: *A nagy zeneszerzők élete*. Bp., Európa, 2006.
Szegedy-Maszák Mihály: *Szó, zene, kép*. Kalligram, Pozsony, 2007.
Verdi: *Falstaff*. Szövegkönyv Lányi Viktor fordításában. Zeneműkiadó, Bp., 1950.



SZILVAY MÁTÉ

A SZABADSÁG OPERÁJA

Philip Glass – Robert Wilson: *Einstein on the Beach*



A sokszori ismétlés
kiüresítő hatása,
valamint az agyunk
folyamatosan
hiábavalónak bizonyuló
törekvése arra, hogy az
elhangzó szövegekben
összefüggő értelmet
találjon, a figyelmünket
az elhangzó szavak
tisztán akusztikai,
érzéki oldalára tereli...

■ 2014. márciusában öt alkalommal Berlinben is játszották Philip Glass és Robert Wilson ikonikus operáját, az *Einstein on the Beach*-et. Ezek az előadások annak a 2012-ben kezdődött és összesen több mint három évig tartó turnénak voltak az állomásai, amely már a harmadik felújítása volt (egy 1984-es és egy 1992-es turné után) az eredetileg 1976-ban, a Festival d'Avignon keretében bemutatott műnek. Az ősbemutató és az általam látott előadás között eltelt majdnem 36 év, és bár a szereplőgárda természetesen lecserélődött, Wilson a rendezésen érdemben nem változtatott.¹ Márpedig ennyi idő alatt nem csupán a színház (beleértve a valamivel lassabban változó operajátszást is) változik meg nagyon, hanem az előadás teljes kontextusa: a történelmi-politikai helyzet, a nézők elváráshorizontja, sőt maguk a nézők is lecserélődnek. Amit akkor láttam, mégis frissnek és mainak, formabontónak és extravagánsnak érződött.

Ebben az írásban arra keresem a választ, mitől működhetett ez az előadás a mai néző számára is ennyire jól. Ehhez először elemzem az előadást a lehetőség szerint bőven kitérve Wilson képeinek, illetve Glass zenei anyagának szerkezetére, majd megpróbálok számot adni arról, hogyan is értelmeződött számomra ez az előadás.

■ Robert Wilson színháza – Kékesi Kun Árpád kifejezésével élve – lényege szerint „a képek színháza”:² munkásságának első tizenkét évében (ebbe esik bele az *Einsten on the Beach* is) nem rendezett olyan előadást, ami a szövegcentrikus vagy irodalmi színház körébe sorolható lett volna. Első előadásait saját, amatőrökből álló alkotócsoportjával hozta létre, amelynek „egyetlen célja csupán a különböző korú, hátterű és képességű emberek összehozása volt a mozgás és annak tudata, a saját és a másik test működésének tanulmányozása végett”.³ Ezek az előadások – az elsők között pl. a Pilinszky által is méltatott *A süket pillantása*⁴ – nem vagy alig tartalmaztak szöveget, sem hagyományos értelemben vett cselekményt és karaktereket; teatralitásukat inkább nagyon erősen esztétizáló képiségükből és kép-, illetve mozgásközpontú, a nézőkben erős asszociációkat megindító dramaturgiájukból nyerték.

Ezzel összhangban a körülbelül négy és fél órás *Einsten on the Beach*-nek sincs a szó szokásos értelmében vett cselekménye. Az előadás olyan jelene-tek – zenei szempontból zárt számok – sorozata, amelyek egymással elsősorban vizuálisan függnek össze, narratívan csak ritkán és csak nagyon lazán. Amikor Glass elkezdte komponálni a zenét, már készen voltak Wilsonnak a későbbi színpadképek alapjául szolgáló rajzai:⁵ három vizuális téma, amelyeknek 3-3 hiposztázisa adja az opera kilenc főjelenetét, amelyek négy felvonásra oszlanak olyan módon, hogy a felvonások közé, illetve az előadás kereteként az első jelenet elé és az utolsó mögé egy-egy „knee play”, összekötő jelenet kerül.

Az első téma (A)⁶ egy gőzös, amelyet először oldalnézetből (1. felvonás 1. jelenet), majd hátulról (2. felvonás 2. jelenet), végül egy épületté alakulva szintén hátulról látunk (4. felvonás 1. jelenet). A második téma (B) egy per. Először egy tárgyalótermet látunk. közepén egy ágygal (1. felvonás 2. jelenet), majd egy lassanként bőrtönné alakuló tárgyalótermet egy feleakkora ágygal (3. felvonás 1. jelenet), végül pedig az egész képből egyetlen hatalmas ágy lesz (4. felvonás 2. jelenet). A harmadik téma (C) pedig egy mező és egy úrhajó: az üres, táncosokkal megtöltött színpad fölött először balról jobbra (1. felvonás 3. jelenet), majd jobbról balra húz el egy úrhajó (3. felvonás 2. jelenet), végül pedig egy nagyszabású képben az úrhajó belsejét látjuk (4. felvonás 3. jelenet).

Az öt knee play képileg szintén variációk sorozata. Ezen jelenetek középpontjában két színész-táncos: egy fekete és egy fehér nő áll (az eredetiben Sheryl Sutton és Lucinda Childs, a 2012-es változatban Helga Davis és Kate Moran), akik mindig a leeresztett függöny előtt jelennek meg, a záróképet leszámítva mindig az előszínpad jobb oldalán a számukra kijelölt négyzetben és többnyire valamilyen képzeletbeli irányítópult kezelését idéző mozgással. Az első knee playben asztalnál ülnek, a másodikban már asztal nélkül, a harmadikban állnak, a negyedikben asztalok tetején fekszenek, az ötödikben pedig egy közös padon ülnek. Ez utóbbi, vagyis az ötödik knee play rendhagyó és egyben az előadás záróképe is: a két színész az előszínpad bal oldalá-

ra kerül, jobbról pedig bejön egy busz, és a buszvezető monológjával zárul az előadás (erről később).

Történetszerű cselekmény híján a színpadi képek változásai és a szereplők mozgása önmagában eseményszerűvé válik: ha szinopszist kellene írunk a darabról, komikusnak tűnő módon nem igazán tudnánk mást tenni, mint hogy a fentebb vázolt módon (de igény szerint akár sokkal részletezőbben) formális leírást adunk az eseményekről. Mint láttuk, vizuálisan az *Einstein on the Beach* formai szervezőelve a *variáció*: az előadás néhány alapkép (egyébként egyenként is rendkívül szuggesztív) variációinak nagyszabású sorozata. Cselekmény híján pedig ez, a variáció lép fel az előadás egyik témájaként: a képek a látás különféle aspektusait járják körül, és bennünket, nézőket különböző, egymással nem hierarchikus viszonyba rendezett nézőpontokba helyeznek. Ezt próbáltam meg összefoglalni a következő táblázatban:

Szerkezet	Vizuális téma	Variációk
Knee play 1.		<i>ülve, van asztal</i>
I/1. (1. kép) – A1	Gőzös 1.	nézőpont: oldalról
I/2. (2. kép) – B1	Tárgyalás 1.	távolság: közlelről (nagy ágy)
Knee play 2.		<i>ülve, nincs asztal</i>
II/1. (3. kép) – C1	Mező és úrhajó 1.	mozgás: balról jobbra
II/2. (4. kép) – A2	Gőzös 2. – éjszakai gőzös	nézőpont: hátulról
Knee play 3.		<i>állva</i>
III/1. (5. kép) – B2	Tárgyalás 2.	távolság: messzebről (kicsi ágy + börtön)
III/2. (6. kép) – C2	Mező és úrhajó 2.	mozgás: jobbról balra
Knee play 4.		<i>fekve</i>
IV/1. (7. kép) – A3	Gőzös 3. – épület	nézőpont: valaki más számára
IV/2. (8. kép) – B3	Tárgyalás 3. – ágy	távolság: nagyon közlelről (csak az ágy)
IV/3. (9. kép) – C3	Mező és úrhajó 3.	mozgás: mi mozgunk (az úrhajó belseje)
Knee play 5.		<i>ülve, közös padon</i>

Úgy gondolom, az *Einstein on the Beach* nagyszerűségének egyik oka az, hogy vizuális és akusztikai formaelvei egymás tükörképei: vagyis Glass ze-

néjében (és Christopher Knowles szövegeiben) ugyanaz történik hangzó formában, ami Wilson színpadképeiben vizuálisan.

Zenei forma

■ Philip Glass az *Einsteinben* azokat a kompozíciós problémákat viszi tovább, amelyekkel az 1975-ös *Another Look at Harmony* című művében kezdett el kísérletezni, és amelyek középpontjában ritmus és harmónia viszonya áll. „Az *Einstein on the Beach*-ben az volt a célom, hogy a harmóniai szerkezetet közvetlenül a ritmikai szerkezethez kössem olyan módon, hogy az utóbbi szolgáljon alapként. [...] világos, hogy ezzel a nyugati zene prioritásai (először a harmónia/dallam és utána a ritmus) megfordulnak.”⁷ Ennek megfelelően a mű harmóniailag rendkívül egyszerű: az opera négy és fél órája mindössze öt rendre visszatérő zenei témát (akkordmenetet) jár körül, azokat azonban ritmikailag a legszélsőségesebb változatosságban bontja ki. Ez a fajta harmóniai monotonitás olyan zenei nyelvet hoz létre, amely „reményeim szerint befogadható az átlagközönség számára is, bár első hallásra kétségekívül szokatlan”.⁸

Miközben az öt zenei téma általában nem közvetlenül kapcsolódik az előadás vizuális témáihoz (nincs közöttük megfelelés), világos, hogy az *Einstein* zenei formaproblémája pontosan ugyanaz, mint a vizuális formaproblémája: a variáció. Az első zenei téma egy öt akkordból álló sor, amely folyamatos *ismétlésre* ingerel azáltal, hogy olyan módon kapcsol össze egy klasszikus kadenciát és egy hangnemváltást, hogy elbizonytalanodunk az alaphangot illetően.⁹ A második zenei téma négy akkord (f-moll, Esz-dúr, C-dúr, D-dúr), ahol az első és a harmadik, illetve a második és a negyedik akkord ritmikailag mindig megegyezik, azonban a kétféle ritmusképlet minden második játszaskor megváltozik, bővül (*expanzió*). A harmadik téma három akkordja (A-dúr, e-moll szeptim, B-dúr) három különböző ritmussal kapcsolódik össze, folyton változó *poliritmiát* létrehozva. A negyedik téma két akkord (a-moll szeptim, g-moll szeptim), amelyek arpeggiókban hangzanak el, ezek az arpeggiók viszont *fragmentálódnak*, vagyis egy-egy darabjuk megismétlődve hozzáadódik az addigi arpeggiófigurához. A két akkord eleinte *szimmetrikusan* változik, majd egymástól is elkülönбöznek. Végül az ötödik zenei téma egyetlen a-moll szeptimakkord, amelynek felbontása minden egyes elhangzásakor egy nyolcaddal bővül (szintén *expanzió*), majd a folyamat egy adott ponton visszafordul, és fokozatosan visszaegyszerűsödik az eredeti 7/8-os formulára.¹⁰

Ez a ritmusközpontú, mindig az egyszerűből indító, ám a különféle variációs és addíciós technikák nyomán rendkívüli bonyolultságra szert tevő zenei szövet első hallásra valóban nagyon szokatlan. A mi fülünk a zenei témák harmóniai kibontásához (tematikus-motivikus fejlesztéshez), dinamikai váltásokhoz stb. szokott, míg az *Einstein* minden zenei tétele megmarad a hangzásbeli telítettségnek azon a fokán, ahogyan elkezdődött – úgy érezzük, az egyes tételek teljes hangerőn kezdenek, majd hirtelen érnek véget, mint a elvágta volna őket. Másfelől zsigerileg érezzük, hogy ennek a zenének sok köze van a természet struktúráihoz: „olyan hálózatokat hoz létre, melyek

a természeti képződmények (pl. egy korall kibomlása) vagy akár a fiziológiai, testi létezés (vérkeringés, szívdobbanás stb.) alapstruktúráira vezethetők vissza”.¹¹

A hangszeres zenei alapréteget (két szintetizátor; három szaxofon, fuvala, pikoló, basszusklarinét; szóló hegedű) egy 16 fős kórus, egy szoprán és egy tenor szólóénekes, valamint néhány prózában beszélő színész (a fentebb említett két nőalakon kívül egy gyerek és egy férfi) szövege teszi teljessé. Az énekelt szöveg sosem más, mint a zenei struktúra elemeinek kimondása: a ritmusnak számolás, a hangmagasságnak szolmizáció felel meg.

Szövegformák

■ Az operában elhangzó prózai szövegek három szerző művei, ám mindben közös, hogy – ha más-más stratégiával is, de – a történetmesélés, a narratívaképzés céljával szemben határozzák meg magukat. A szövegek döntő hányadát Christopher Knowles töredezett, részben talált szövegek morzsalékából összerakott versei adják, amelyek a nyelv alapegységeit (hangokat, szavakat, mondatrészeket) vetik alá ugyanannak a variációs-repetitív módszereken alapuló eljárásnak, amelyekkel Wilson a látás, Glass pedig a zene alapegységeit kezeli. A sokszori ismétlés kiüresítő hatása,¹² valamint az agyunk folyamatosan hiábavalónak bizonyuló törekvése arra, hogy az elhangzó szövegekben összefüggő értelmet találjon, a figyelmünket az elhangzó szavak tisztán akusztikai, érzéki oldalára tereli, ami által ezek a szövegek sajátlagos zeneiséggel telítődnek.¹³ Ugyanez történik azokban a jelenetekben is, amelyekben a színészek számokat sorolnak.

Másképpen mennek szembe az előadásban a narratívaképzés céljával a koreográfus-színész Lucinda Childs, illetve a színész Samuel M. Johnson szövegei. Childs egyetlen szövege (amelyet az eredeti előadásban ő maga mondott el), a *Prematurely Air-Conditioned Supermarket* nyelvileg teljesen világos (jelentéktelenségében ironikus, de ugyanakkor személyes) mikrotörténet, azonban Wilson olyan szituációba helyezi, amelyben teljesen inadekvát és irreleváns: tanúvallomásként hangzik el a második tárgyalásjelenetben, és ezáltal befogadóként értjük, hogy a szöveg pusztá helykitöltő, valami más helyett áll, és ezáltal szabadon lecserélhető volna bármi másra.

Ugyanígy valami más helyett, a bírói beszéd helyett áll Samuel M. Johnson első szövege az első tárgyalásjelenetben. Ennek eredeti változata, egy Párizs szépségét a színes magazinok felületességével méltató szöveg a Childs-szöveghez hasonlóan működött; a '84-es második változat viszont a szituációt helyben hagyva, a színészi szövegmondás módjával és a beszéd tartalmával teszi irreálissá a helyzetet. Első mondata („In this court all men are equal”) még elhangozhatna egy valódi bírói zárszó kezdeteként, azonban néhány mondat után kiderül, hogy a bíró – saját magát és a helyzetet nevetségessé téve – rikácsoló női hangon egy feminista politikaibeszéd-paródiát ad elő.

Végül ugyanígy parodisztikus Johnson második monológja, egy mese is, amely a ponyvairódalom érzelgősségével és közhelyességével beszél a szerelemről, és amelyet egy buszvezető mond el az opera záróképében, miközben

az általa vezetett busz lassan odagördül a színpad bal felén lévő padon ülő, talán éppen a buszra váró két színésznőhöz. Ezt a szöveget azonban Wilson úgy hozza színházilag pozícióba, hogy minden iróniája és közhelyessége ellenére komolyan tudjuk venni, és egészen biztosan ez lesz az a szöveg, amelyre kivétel nélkül minden néző utólag is emlékezni fog. De vajon hogyan, miért és mi ennek a jelentősége a mű egészére nézve?

A jelentés, ami nincs, de mégis van

■ Az *Einstein on the Beach* mint előadás felhasználatának valamennyi rétegével arra törekszik, hogy a jelentésképzés leghagyományosabb – narratív, verbális – módjait felszámolja. Ám ez nem jelenti azt, hogy a mű értelmetlen akarna lenni, nézőként érezzük, miképpen tereli az előadás vizuális jelek, struktúrák és egy-két információmorzsa (pl. az előadás címe) által bizonyos irányokba az asszociációinkat.

Az előadás alatt szinte mindvégig, nézőként vagy tanúként¹⁴ az előszínpadon ül és játszik az Einstein (mára teljesen a kollektív tudattalanban megrögzült) attribútumaival ellátott hegedűszólista: szénaboglyaszerű, kócos ősz hajjal, hózenetrágerrel, tornacipőben. De nem ő az egyedüli Einstein-figura a darabban: ugyanezek az attribútumai a két táncos-színésznek és a kórus tagjainak is – mintha mindenki Einstein volna. Az Einstein személyéhez kötődő asszociációink és emlékeink (relativitás, az $E = mc^2$ formula, az atombomba, a híres kinyújtott nyelvű fotó) mind-mind megjelennek valamilyen formában az előadásban, de Einsteinról magáról nem tudunk meg semmit – vagyis Einstein az előadásban nem történeti személyként, nem referencia-ként jelenik meg, hanem különböző problémák, kérdések, gondolatok projekciós felületeként, ikonjaként. Ahogy Kékesi Kun Árpád megfogalmazta, Wilson „nem reflektál, nem illusztrál, és nem magyaráz meg semmit, csupán a percepció és kogníció rendhagyó módját stimulálja”, ezáltal pedig az interpretációt az alkotók köréből a nézőkébe utalja.¹⁵ Rajtunk áll, hogy a felkínált összefüggésekből mit látunk meg, és mit olvasunk ki.¹⁶

Kékesi Kun Árpád értelmezésében például a három vizuális téma két világkorszak egymásnak feszülését mutatja fel: a gőzös a 19. század és az ipari forradalom, az úrhajó pedig a 20. század mint a relativitás századának képe, a tárgyalás pedig a technikai fejlődés és az általa elhozott, a 4. felvonás végén az atombomba képében manifesztálódó pusztulás ambivalenciáját jelelni lehet meg.¹⁷

Ehhez hasonlóan én az előadást a technikai civilizáció danse macabre-jának látom, egy olyan performansznak, amely a világ mérnöki-technikai szemléletét mint világállapotot tételezi, és ezt művészileg alkalmazva, a különféle terek és idők, nézőpontok értéksemleges egymás mellé helyezésén keresztül ezek relativitását járja körül és mutatja fel mint olyan igazságot, ami egyszerre felvillanyozó és kétségbeejtő, mivel a belőle következő szabadság és sokszínűség érzékileg folyamatosan izgalomban tart, morálisan viszont nem kínál támpontot. Az előadás utolsó képéig mintha egy nagyszabású, ám tetszőlegesen bővíthető etűdsorozatot néznénk: virtuóz módon kivitelezett, mérnökiileg megkonstruált jeleneteket látunk, amelyek megfejthe-

tetlenségükben elsősorban önmagukra, saját virtuozitásukra és mérnöki megkonstruáltságukra mutatnak rá. Az előadás színházi formája (ahogyan felmutat valamit) és a tartalma (amit felmutat) így egybeesni látszik, és ez – vagyis a virtuóz mérnöki megtervezettség, a mindent átható technicizáltság – egyben a bennünket a színháztermen kívül is körülvevő hétköznapi világunk tükre. Ezért hat annyira ijesztően, amikor az előadás záróképe előtt, az úrhajó belsejét megmutató kép végén minden színpadi alak egyszerre eltűnik egy legördülő molinó mögött, amelyen egy atomrobbanást szemléltető ismeretterjesztő ábrát látunk. Csak a két női színész mászott ki négykézláb a molinó legördülése előtt az előszínpadra, de a testhelyzetük miatt ők is olyanok, mintha meghaltak volna. Ide vezetne a tudomány fejlődése és a technikai civilizáció?

Ekkor következik a zárókép: a molinó eltűnik, és a függöny legördül, ám az előadás mégsem ér még véget, hanem a két színésznőnek behoznak egy padot, jobbról pedig begördül a fentebb már említett busz, és elhangzik a buszvezető meséje a két padon ülő szerelmesről. A jelenet komikum és komolyság, ironia és giccs között oscillál. Bár a busz gyerekrajzos stilizáltsága és a szöveg közhelyes érzelgőssége a meseszerűséget húzza alá, mégis feltűnő, hogy az előadásban itt egyedül a szöveg világosan követhető, és nem megy szembe sem a zenei anyaggal, sem a szituációval – a „szeressük egymást” közhelye és derűje így ironikusan eltartva bár, de mégis sikerrel ellentponozza az atombomba rettenetét. Mintha a buszvezető afféle Kháron lenne, aki elviszi a színészeket a túlvilágra, és közben arról beszél, hogyan kellett volna élni; mi pedig nézőként úgy rácsodálkozunk a közhely igazságára, mintha először hallanánk.

Persze ezen gondolataim döntő hányada nem az előadás első befogadása közben, hanem utólagosan született. Az *Einstein* megnézése nekem akkor és ott elsősorban érzéki élmény volt, ami olyan erős szabadságérzéssel töltött el, amihez foghatót korábban még sosem éreztem. Ehhez a szabadságélményhez az is hozzátett, hogy az *Einstein* négy felvonását, ezt a négy és fél órát szünet nélkül játsszák: a nézők közül ki-ki maga dönti el, mikor szeretne kimenni és visszajönni. Ezzel a klasszikus színházi szituáció és hierarchia – „ők” játszanak, „mi” nézzük – felborul: nézőként az élményem éppen akkor lesz teljes, ha vállalom, hogy töredékes lesz. Ahogyan John Cage emblematisztikus darabja, a *4'33* a koncertterem csöndjét meg-megtörő zajokra nyitja ki a fülünket, a „civil” cselekvések véletlenszerű zörejeit avatja zenévé és ezáltal a hallgatókat előadókká, ugyanígy irányította az *Einstein on the Beach* szünet nélküli kép- és hangáradata az én figyelmemet azokra, akikkel egyszerre voltam kint a mosdóban vagy a büfében; azokra, akikkel együtt „mulasztottam el” az előadás valamelyik jelenetét. És ahogy az opera záróképét néztem, világos volt, hogy ez a buta buszvezető, amikor a giccses szövegével tényleg azt teszi, amit a legjobban utálunk a színházban: a szájunkba rágja a közhelyes és banális tanulságot, hogy „mégiscsak a szeretet a legfontosabb dolog a világon”, akkor ezt csakis azért teszi, mert mi olyan hülyék vagyunk, hogy még mindig őt nézzük. Hiszen a csoda ott van azokban, akik mellettünk ülnek.

Kifelé menet arra gondoltam, ha egy ilyen értelmetlen és gyönyörű dolgot ekkora sikerrel játszanak a világon mindenütt, akkor a világ egy jó hely.

■ JEGYZETEK

1. Maga Wilson a 2012-es felújítás kapcsán egyedül azt emeli ki, hogy a színházi világítás technológiai változásai miatt az előadás világításán kellett valamelyest változtatnia (*Robert Wilson, Philip Glass and Lucinda Childs discuss Einstein on the Beach*. Zellerbach Playhouse, 2012. október 28. Moderátor: Matias Tarnopolsky. <https://www.youtube.com/watch?v=k8iLOGPm7AY>). Ez azonban annyiban megtévesztő, hogy az első, 1984-es felújítás tartalmazott néhány fontos változtatást. 1. Andrew de Groat eredeti koreográfiája helyére, amelyet annak a félmatór gárdának készített, amely az eredeti előadásban mindent egymaga csinált a hangszeres játékon kívül (vagyis énekelt és táncolt), az úrhajós jelenetekbe Lucinda Childs profi táncosoknak készített új koreográfiája került (erről lásd Maria Shevtsova: *Robert Wilson*. Routledge, New York, 2007. 87.). 2. Az első tárgyalásjelenetben a bíró Párizst dicsérő közhelygyűjteménye helyére egy parodisztikus feminista politikai beszéd került. Mindkét szöveget maga a színész, Samuel M. Johnson írta. Az opera első hangfelvételén (Sony 88697985152; 1979.) még a régi változat hallható. Glass állítólag így foglalta össze a változtatásokat: „ez az az előadás, amit már 1976-ban is csináltunk volna, ha akkor egyáltalán tudtuk volna, hogy mit is csinálunk” (idézi Maria Shevtsova: uo. 87.).
2. Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza*. Osiris, Bp., 2007. 381.
3. Uo. 382.
4. Pilinszky János: *Új színház született*. Új Ember. 1971. augusztus 8. <https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/PILINSZKY/pilinszky00373/pilinszky00832/pilinszky00832.html> (Utolsó letöltés: 2019. november 13.)
5. „Azt hiszem, ez volt az operatőrtételelem első olyan műve, ahol az opera zenéje a színpadképekhez készült” – mondja Glass Katharina Otto-Bernstein *Absolute Wilson* című dokumentumfilmjében (a vonatkozó rész itt: <https://www.youtube.com/watch?v=bPLiaHfcsCo>). Lásd még Philip Glass: *Notes on Einstein on the Beach*. Performing Arts Journal 1978. Vol. 2., No. 3. 63–70. 63.
6. Wilson maga látta el betűjelekkel az egyes vizuális témákat, és így is hivatkozott rájuk – apró részlet, de mutatja, hogy valóban mennyire matematikailag gondolkozott a mű szerkezetéről. Maria Shevtsova: i.m. 90.
7. Philip Glass: i.m. 67–68.
8. Uo. 68.
9. Az akkordmenet: f-moll, Desz-dúr, Bébé-dúr (= A-dúr), H-dúr, E-dúr. Az f-moll I., majd VI foka után egy fél hanggal leszállított IV fok következik, amely a rákövetkező két akkorddal együtt klasszikus kadenciát alkot (IV–V–I), azonban már a fél hanggal lejjebbi hangnemben, E-dúrban.
10. Philip Glass: i.m. 68–70.
11. Csehy Zoltán: *Experimentum mundi. (Poszt)modern operakalauz, 1954–2014*. Kalligram, Bp., 2015. 520.
12. Erre a legjobb példa az első bírósági jelenetben perceként keresztül újra és újra elhangzó mondata: „This court of common pleas is now in session.” A mondat önmagában sem elsősorban narratív, akkor sem, ha történetesen passzol a színpadi szituációhoz, ugyanis ez egy formalizált mondat, amelynek a bírósági gyakorlatban nem információközlő célja van, hanem cselekvést, performatív aktust fejez ki (magyar megfelelője „az ülést megnyitom” mondat lehetne).
13. A szövegek ilyen érzékivé válása, amelynek kapcsán Wilson „audio landscape”-ről, vagyis tájképpé, térré váló hangról beszél, Hans-Thies Lehmann szerint a posztdramatikus színházi formák egyik jellemző vonásává, a színpadi szövegekhez való viszonyulás egyik jellegzetes stratégiájává vált. Lásd Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház*. Balassi Kiadó, Bp., 2009. 177–179. Szeretném felhívni a figyelmet az „audio landscape” fogalmában benne lévő csavarra. Miközben már a dadaisták is a szavak érzékiségére helyezték a hangsúlyt a narrativitással szemben, ez az érzékiség ebben a fogalomban (Wilsonra nagyon jellemző módon) a vizualitással azonosul.
14. Philip Glass: 64.
15. Kékesi Kun Árpád: i.m. 381–382.
16. Ezért tévútnak látom Csehy Zoltánnak azt a stratégiáját, hogy szinopszisában (i.m. 522–524.) a mű minden egyes jelenetét kategorikus tömondatokban interpretálja. Eleve kérdés, hogy egy ilyen opera kapcsán van-e értelme a jelenetszintű interpretációnak. Mivel egy operakalauz kézikönyvszerű munka, amihez a tekintély képzetei társulnak, ezért fontos lenne egy ilyen opera kapcsán hangsúlyozni, hogy a leírt interpretáció egyáltalán nem hivatalos vagy annak szánt olvasat. Ettől még természetesen Csehy írásában sok érdekes gondolat van.
17. Kékesi Kun Árpád: i.m. 402–403.

HORVÁTH BÁLINT

„EZ A MI VÉGJÁTÉKUNK”

Kurtág György Beckett-operája



Kevés példát lehetne hozni a kortárs zeneszerzésből arra, hogy a zenei anyag ennyire egyértelműen és ilyen alázattal vetné alá magát a feldolgozandó textusnak. A zenei megformálás végig a dráma mélységes mély, szinte már tudományos igényű ismeretéről tanúskodik.

■ 2019. november 15-én, amikor e sorokat írom, éppen egy év telt el Kurtág György, a bánsági születésű világhírű zeneszerző első operájának milánói bemutatója óta.

Az opera mint hivatkozási alap korábban sem volt ismeretlen Kurtág zenéjével kapcsolatban. A kétezres évek folyamán rendszeres látogatója voltam legendás mesterkurzusainak, s jól emlékszem arra, hogy saját műveinek betanításakor rendre operai szituációkra utal. Amellett, hogy énekhangján, jellegzetes mozdulataival kísérve folyamatosan drámai gesztusokat imitál, nagyon gyakran idéz fel konkrét pillanatok a zeneirodalom remekműveiből, s ezek között feltűnően nagy számban szerepelnek operák.

A szakirodalom és a közvélekedés szerint Kurtág zenéje erősen drámai karakterű, elementáris gesztusok megjelenítésén alapul. Művei szinte kiáltanak a színpadi megvalósítás után, és ez nem is példa nélküli (gondolhatunk itt a *Kafka-töredékek* szcenírozott előadására, illetve egyes Kurtág-művek alapján született kortárs koreográfiákra). A nyolcvanas-kilencvenes években írt nagyobb apparátusú művei – különösen a Beckett-sorokra készült *What is the Word* (op. 30/b) – gyakran alkalmaznak teátrális elemeket, tulajdonképpen egy nagyon sajátos zenés színházként is értelmezhetők.

Mindennek ellenére sokáig nehéz volt elképzelni, hogy Kurtág alapján véve törede-

zett, fragmentált zenei nyelve alkalmas lehet egy valódi operai nagyforma kialakítására. További operatervei (pl. Bornemisza Péter *Magyar Elektrájának* feldolgozása) rendre megvalósulatlanok maradtak. Sokáig úgy tűnt, hogy Kurtág folyamatosan operazenét ír, anélkül, hogy ebből valaha is kikerekedne a konkrét *magnum opus*. Más szóval, mintha rendkívül szerteágazó összefüggésrendszerével maga az életmű képezne egy latens, hatalmas kiterjedésű művet.

2010-ben röppent fel a hír, hogy a 84 esztendőes mester elkezdte írni élete első operáját. Azt is lehetett tudni, hogy igazán nagy lélegzetű alkotás készül, a korábban tervezett három, összekapcsolt jelenet (*Footfalls*, *Rockaby*, *Play*)¹ helyett Kurtág végül Beckett egyik főműve, a *Végjáték* (*Fin de Partie*, Kolozsvári Grandpierre Emil fordításában *A játszma vége*) megzenésítése mellett döntött.

A *Fin de Partie* bemutatójáról, keletkezési körülményeiről és magáról a műről immár magyar nyelven is fontos írások jelentek meg. Ezek közül ki kell emelnünk Fazekas Gergely cikkét, ami a *444.hu* zenei rovatában jelent meg,² a *Muzsika* folyóirat utolsó nyomtatott számában található, Farkas Zoltán tollából származó beszámolót,³ illetve a zeneszerzőnek filológiai kérdésekben segédkező Rákóczy Anita összefoglalóját.⁴ Fontos információk hangzottak el a milánói bemutató közvetítését kísérő beszélgetésben a Bartók Rádióban, amelynek résztvevői Halász Péter és Serei Zsolt voltak (ennek tudtommal nincsen írásos nyoma).

Nem igazán született még viszont a mű nagyságrendjéhez méltó nagy formátumú zenei elemzés, amely feltárná az opera belső összefüggésrendszerét, és kijelölné a darab helyét a zeneszerző életművében.

Kurtág kétségkívül a világ egyik legjelentősebb élő zeneszerzője, a húszas években született avantgárd generáció egyik utolsó nagy túlélője. Hatalmas várakozás előzte meg a bemutatót a világ zenei élete és a média részéről is. A nemzetközi sajtó legbefolyásosabb fórumai (*The New York Times*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *The Guardian*, *Le Monde* stb.) kivétel nélkül beszámoltak a milánói eseményről.⁵

A zenei anyaggal való szüntelen küzdelem, az egyes műrészletek és művek számtalan variációjának kidolgozása és azok gondos mérlegelése, a kíméletlen önkritika, a menetrendszerű elhallgatások, a hosszú alkotói csendek: mindez folyamatosan jellemzi Kurtág több mint hetven éve tartó alkotói pályáját. Az opera sem kivétel ez alól: a *Fin de Partie* mintegy nyolcéves alkotói vajúadás árán született meg. A hírek szerint a komponálás első két éve pusztán azzal telt, hogy a zeneszerző megtalálja a francia szöveg azon kezelési módját, dikcióját, amit a komponálás során majd alkalmazni tud.

Az opera teljes keletkezéstörténete mintegy hatvan évre nyúlik vissza: Kurtág párizsi tartózkodása idején, 1957-ben tekintette meg a frissen elkészült Beckett-darabot, temesvári művészettörténész barátja, Klein Róbert társaságában.⁶ A *New Yorker* kritikusanak Kurtág úgy írta le ezt az előadást, mint egész élete egyik legmeghatározóbb élményét.⁷ (Általában Beckett iránt Ligeti György javaslatára kezdett el érdeklődni, ő hívta fel a figyelmét a *Godot-ra várva* jelentőségére.) Kurtág akkor és ott, Párizsban vásárolta meg a dráma írott változatát, a komponálás során is végig ezt az évtizedek alatt ronggyá olvasott példányt használta.⁸

Az opera irodalmi alapanyaga rendkívül speciális, hagyományos értelemben véve teljesen „operaszerűtlen”. Fazekas Gergely idézi cikke elején Samuel Beckett és az amerikai experimentális zeneszerző, Morton Feldman találkozását (Feldman Beckettet szeretne volna felkérni, hogy írjon librettót a Római Operaház megbízásából írandó műve számára). A meglehetősen abszurd szituáció során a felek kölcsönösen konstatálták, mennyire távol áll tőlük az opera világa.⁹

Valóban, nehéz volna sajátosabban antioperai alapanyagot találni, mint Beckett *Végjátéka*.

E drámának, mint ismeretes, nincsen pontosan meghatározható cselekménye, klasszikus értelemben vett dramaturgiája. Nincsen pontosan beazonosítható ideje és helyszíne sem. A történet egy zárt, üres szobában játszódik. Annyit valószínűsíthetünk, hogy a történetek közelmúltjában apokaliptikus események történtek, és nemsokára az emberiség teljes pusztulása is bekövetkezhet.

A darabnak négy szereplője van. Mind a négyen valamilyen formában korlátozottak mozgásukban: a főszereplő, Hamm, az író, kerekesszékekben ül, és vak, szülei, Nell és Nagg balesetben elvesztették a lábukat, és egy-egy kukában élnek. Clov, Hamm szolgája ugyan tud járni, viszont sánta, és nem tud leülni. A darab „cselekménye” a négy szereplő párbeszéde alapján bontakozik ki. Ám zavaros viszonyaik nem fejtődnek meg, és nem vezetnek el sehonnan sehová. Hamm és Clov kapcsolata rendkívül ambivalens, kölcsönösen gyűlölik egymást, ugyanakkor menthetetlenül egymásra vannak utalva. Időről időre halványan felsejlenek a múlt eseményei. Az egyetlen valódi történés a darabban Nell halála – ez a pillanat az operában még sokkal hangsúlyosabb szerepet kap.

Librettó valójában nincs, a szöveges alapanyag maga a Beckett-dráma. Kurtág eredetileg a teljes szöveget meg szeretne volna zenésíteni, végül ezt a tervét a jelenetek kevesebb mint felére redukálta (az opera terjedelme így is mintegy két óra). A kiválasztott jeleneteket teljes terjedelmükben feldolgozta a szerző, azokon belül húzás nem történt.¹⁰

Az opera konkrét zenei előképei nem a nyugat-európai operatradíció fő vonulatán belül keresendők. Maga a szerző két alapvető inspirációs forrását nevezi meg – Monteverdi művészetét, azon belül is elsősorban a *Poppea megkoronázását* és Muszorgszkij *Borisz Godunovját*. A francia szöveg jellegzetes kezelése okán Debussy *Pelléasa* is megidéződik.¹¹

A szöveg szerepét az operában nem lehet eléggé túlbecsülni. Kurtág maga figyelmeztet rá, hogy e darabban a zene lényegében a szöveg szolgálója. Kevés példát lehetne hozni a kortárs zeneszerzésből arra, hogy a zenei anyag ennyire egyértelműen és ilyen alázattal vetné alá magát a feldolgozandó textusnak. A zenei megformálás végig a dráma mélységes mély, szinte már tudományos igényű ismeretéről tanúskodik. A sajátos, monódiajellegű szövegkezelésben lehetnek fontos minták Monteverdi operái, de talán nem szabad megfeledkezni Kurtágnak a gregorián kultúra iránt táplált odaadó érdeklődéséről és mély csodálatáról sem (a zeneszerző évekig énekelt a Dobszay László vezette Schola Hungaricában).

Noha Kurtág művészetén belül kiemelten fontos helyet foglalnak el a vokális művek, mégis úgy tűnik, hogy a *Fin de Partie* énekszólamai sok szem-

pontból teljesen újfajta írásmódot képviselnek a korábbi darabokhoz képest. Az egyes szereplők szövegeinek megformálása és általában a jelenetek zenei megfogalmazása stílárisan nagyon egységes. A korábbi Kurtág-művek általános vokális stílusához képest kisebb hangközugrásokat, kevésbé feszített, folyékonyabb dallamformálást tapasztalhatunk.

Egy alaposabb zenei elemzés során mindenképp érdemes lenne összevetni az énekszövegeket Kurtág kiadatlan daloskönyvének darabjaival, vázlatában található monódiájellegű megzenésítéseivel. Valószínűleg az opera dallamformálásának közelebbi rokonaira lelnénk, mint a fősodorba tartozó vokális művek (pl. a Rimma Dalos-ciklusok) énekszövegeiben. Külön tanulmányt érdemelne, hogy milyen összefüggések vannak az életmű korábbi Beckett-vonatkozású műveivel (*What is the Word* op. 30, ...*pas à pas – nulle part*, op. 36). Az opera egyes buffoelemei, amelyek mindig csak egy-egy pillanatra meghatározóak, időnként Verdi kései operáinak reminiszcenciáit hordozzák, idézettechnikájuk révén rokonságot mutatnak a Kurtág-életmű egyes korábbi darabjaival, pl. az orosz kórusokkal (*A csüggedés és keserűség dalai*, op. 18) vagy a már emlegetett Beckett-dalokkal (op. 36) vagy akár a Rimma Dalos-ciklusokkal stb.

A hangszerelés a kései Kurtág-művek általános jellegzetességeit hordozza. A kísérelő együttes mérete igen nagy, nagyjából egy késő romantikus szimfonikus zenekarnak felel meg, amely kiegészül a Kurtág-zenére oly jellemző „csengő-bongó” hangszercsoporttal (cimbalom, hárfa, pianínó, cseleszta stb.), 2 bajánnal (gombos harmonika) és egy hatalmas méretű ütőegyüttessel.

A hatalmas hangszeregyüttes jóformán mindig csak szegmentumaiban van jelen. Az eljárás rendkívül színes, kaleidoszkópszerű hangzásképet ad. Folyamatosan izgalmas, friss és váratlan hangszerkombinációkat, érzékenyen kikevert hangszíneket hallunk, amelyeknek fontos szerepük van az adott szituáció ábrázolásában is. Az énekszöveget vagy annak valamilyen közeli transzformációját gyakran felleljük a hangszeres anyagban: ez sokszor egyfajta heterofonikus hangzást eredményez.

Az a fajta sajátos kurtági polifónia, ami már a hatvanas évek műveitől fogva jellemző (lásd *Bornemisza Péter mondásai*, op. 8), itt is jelen van. Mintha a műben előrehaladva egyre karakteresebben kontrapunktikus szakaszokkal találkozhatnánk. Az opera polifonikus technikája érzésem szerint a *Colindă-Baladă* (op. 46) szövegmódjához áll különösen közel.

A még mindig elsősorban miniatűr formák mestereként emlegetett Kurtág az elmúlt mintegy három évtizedben látványos erőfeszítéseket tett az egybe komponált nagyforma irányába. Ennek a folyamatnak olyan jelentős állomásai vannak, mint az *Op. 27 No. 2* („Kettősverseny”), a *Sztélé* (op. 33), a ...*concertante*... (op. 42) vagy a *Colindă-Baladă* (op. 46) és más művek. Kurtág talán a jelen mű írásakor jutott el oda, hogy a nagyformát teljesen fesztelenül, oldottan használja, és fel sem merül, hogy a zeneszerző valami olyan téren mozogna, ami számára ne lenne otthonos.

A darabban, akárcsak magában a Beckett-drámában, nagyon fontos szerepet töltenek be a szünetek, a csendek. Ezáltal a zenei szerkezetnek is van egy sajátos szabdaltsága, azonban a zenei dramaturgia a feszültség elosztásával

vagy a szüneteket kitöltő, azokat kommentáló hangszeres részek beiktatásával átível e szakaszhatárokon.

Az opera szinte emberfeletti szellemi és fizikai képességeket kíván az előadóktól, és kétségkívül komoly erőpróbát jelent a hallgató számára is. A rendkívüli nehézségű énekszólamokat egészen kiválóan tolmácsolták az előadók a milánói bemutatón. Frode Olsen, Leigh Melrose, Hilary Summers és Leonardo Cortellazzi évekig jártak a Budapest Music Centerbe (amely intézmény évek óta Kurtág György otthona is egyben), hogy alávétve magukat a zeneszerző rendkívül kemény munkamódszerének közösen dolgozzanak vele az énekszólamokon. Az előadás rendezője a francia-libanoni Pierre Audi, a zenekar karmestere Markus Stenz volt. A bemutató előadás a hírek szerint 2020 tavaszán Budapestre is eljut majd.

Nem feledkezhetünk meg Alexander Pereira szerepéről – mintegy tíz évvel ezelőtt, akkor még a Zürichi Operaház intendánsaként ő rendelte meg a darabot. Sokszor kilátástalannak tűnő terve mellett időközben a Salzburgi Ünnepi Játékok intendánsaként, végül pedig a Scala igazgatójaként is végigkonokul kitartott.¹²

Mind a komponálásban, mind a zenei anyag betanításában felbecsülhetetlen kontrollszerepe volt Kurtág hűséges társának, a közelmúltban elhunyt Kurtág Mártának. Az ő támogatása nélkül ez a mű nyilvánvalóan nem született volna meg.

„Ez a mi végjátékunk” – fogalmazott Kurtág Márta a *New York Times* riportjában. Wilhelm András értelmezésében a mű mintegy kijelöli magának a műfajnak a végét is, legalábbis annak a végét, ahogyan az opera műfajáról évszázadokon keresztül gondolkodtunk.¹³

Még tágabb értelemben véve magának a nyugati civilizációnak a végjátékát látjuk a színpadon. A dráma rólunk szól: kultúránk hanyatlásáról, szét hulló kapcsolatainkról, a világtól való elidegenedésünkről – torokszorító erővel és hitelességgel.

■ JEGYZETEK

1. Varga Bálint András (szerk.): *Kurtág György. A magyar zeneszerzés mesterei 3.* Holnap Kiadó, Bp., 2009. 54.
2. Fazekas Gergely: *Kurtág, a legnagyobb Beckett-fordító.* <https://444.hu/2018/12/01/kurtag-a-legnagyobb-beckett-fordito> (Utolsó letöltés: 2019. november 15.)
3. Farkas Zoltán: „Vén rongy! Téged... megtartalak” – avagy csoda Milánóban. *Kurtág operájának bemutatója a Scalában.* Muzsika 2018. 12. sz. http://www.muksikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id_article=4581 (Utolsó letöltés: 2019. november 15.)
4. Rákóczy Anita: *Kurtág György és Beckett.* Színház.net 2019. június. <https://szinhaz.net/2019/09/19/rakoczy-anita-kurtag-gyorgy-es-beckett> (Utolsó letöltés: 2019. november 15.)
5. Fazekas Gergely: i.m.
6. Varga Bálint András: i.m. 87.
7. Alex Ross: *György Kurtág, with his Opera of “Endgame”, Proves To Be Beckett’s Equal. A musical monument, full of dark comedy and fleeting epiphanies, has its premiere, at La Scala.* The New Yorker. 2018. december 17. <https://www.newyorker.com/magazine/2018/12/24/gyorgy-kurtag-with-his-opera-of-endgame-proves-to-be-becketts-equal#> (Utolsó letöltés: 2019. november 15.)
8. Fazekas Gergely: i.m.
9. Uo.
10. Fazekas Gergely: i.m., Farkas Zoltán: i. m.
11. Fazekas Gergely: i.m.
12. Uo.
13. Palko Karasz: *A 92-Year-Old Composer’s First Opera Is His ‘Endgame’.* The New York Times, 2018. november 7. <https://www.nytimes.com/2018/11/07/arts/music/gyorgy-kurtag-opera.html> (Utolsó letöltés: 2019. november 15.)

KOLOZSI LÁSZLÓ

AZ ELRAGADTATOTTSÁG ÉRZÉSE

Wagner és zenéjének érzéki oldala

Mit látunk, ha szétnézünk az utcán, kinézünk a busz vagy a gépkocsi ablakán? Elektromos rolleren a gyaloglók közt drága pulcsiban száguldozó huszonéveseket, a telefonjukat nyomkodó, a chatablakból fel sem tekintő fiatalokat, modern irodaházakat, fitneszteremből kiszaladó, vékony lányokat, akiknek lóg a nyakában a fülesük, plázákat, lassan araszoló járműhor-dát, gluténmentes müzliszeletet nyammogó kamaszokat, málló vakolatú házakat, melyek-ről szinte már lelóg az évtizedek óta nem gon-dozott gorgófő. Azt gondolhatnánk elmereng-ve a buszon, hogy a technika uralja a civilizá-ciónkat, és egy teljesen és végképp és re-ménytelenül a mítoszoktól megfosztott világ-ban élünk. Egy olyan világban, ahol már nemcsak hogy nem tud egy fiatal rákapcso-lódni Homérosz nyelvezetére és szövegére, de el is veszítette a lehetőséget, hogy kapcso-lódjon rá, mert e szöveg már nem mond neki semmit, nem építi, nem érzi meg benne évez-redek erejét, nem érzi meg, hogy e szöveg a saját történetének, a saját életének felépítésé-ben is segítheti.

Azt is gondolhatnánk, ez nem a mítoszok kora, nem az eposzok kora.

De ha ezt gondoljuk, ezt látjuk, akkor nem látjuk a moziplakátokat, nem látjuk meg, hogy majdnem minden nagyszabású és nagy bevételt hozó film ma már Marvel vagy DC-



... érzelmileg megindító,
elragadó, a szenvedély
örvényébe rántó
zenék ezek.

film, vagyis egy olyan univerzumot mutat be, mely alapvetően a mítoszok struktúráját követi. Ha azt gondoljuk, hogy már semmi szerepe nincs a mítoszoknak a mindennapi életben, akkor nem hajoltunk közelebb a fiatalokhoz, akik riadtan és tanácstalanul nézve körbe tulajdonképpen a mi – értve a *mi* alatt a mítoszokon, meséken, mondjuk Benedek Eleken és Grimmek felnőtt idősebb generációt – segítségünket kérik, hogy megtalálják a történeteiket, hogy olyan történetet találjanak, ami leköti őket. Ami segít nekik eligazodni a saját történetükben.

A Harry Pottert ugyanúgy a régi mítosz modelljeit követve építette fel J. K. Rowling, ahogy azokat követve építette fel figuráit és a kapcsolódó sztorikat Stan Lee, a szuperhősök atyja is. A nemzedéki gőg olykor elfedi előlünk, hogy bár igaza van a nagy mítoszkutatónak, Joseph Campbellnek – akinek részben ez az egész, a mítosz modelljének megmaradása, újrafelhasználása köszönhető –, amikor azt írja, hogy „a misztériumok mind elvesztették erejüket: szimbólumaik nem kötik le többé a psziché figyelmét”,¹ de ugyanakkor éppen ez az, ami a mítosz erejét mutatja: a legfiatalabbak is ki vannak éhezve az alap-történetekre. Érzik, mert generációk beléjük kódolták, mert a mítosz valóban lehetőség énjük tökéletesebb feltárására, maguk, vágyaik megismerésére: hogy a mítosz több egy történetnél, több az egyetemessé tett egyéni történetnél. Érzik, hogy a mítosz „az a titkos ablak, amelyen keresztül a kozmosz kimeríthetetlen energiái feltöltik az emberi kultúra megjelenési formáit”,² és mivel érzik ezt, közelebb szeretnének húzódni ehhez az ablakhoz.

Érezni szeretnék azt, hogy ebben a korban – melyben egyébként minden arra irányul, hogy elterelje a figyelmet a transzcendensről –, az informatikai zavarkeltés korában miképpen kapcsolódhatnak mindahhoz, ami évezredek óta magabiztosan irányt mutatott, és képesek felismerni ezt az irányt. Képesek felismerni, hogy Prométheusznek milyen sok köze van a Marvel hőseihez. És nemcsak a Marvel-képregények hőseihez, de ahhoz a fiúhoz is, akiről most láttak egy képet a neten, amint ott áll a motorja mellett, hogy elinduljon, és nekivágjon a Grand Canyonnak.

A mítosz segít felismerni a hétköznapi emberekben a hősöket és a hétköznapi tettek heroikusságát. És segít annak felismerésében, hogy a barlangokban nemcsak kincsek meg csodalámpák rejtőzhetnek, de veszélyes dzsinnek is, melyeket nem akarunk, nem akarhatunk meghívni az életünkbe. De egy elejtett szó, egy tea íze is előhívhatja őket, ha már ott voltak egyszer, ha már előhívtuk egyszer őket a múltunk barlangjában. Generációk sötétjéből is előbukkanhatnak. Nem is a saját, hanem a szülők vagy nagyszülők múltjából – és a mítoszok ismerete nélkül esélyünk sem nagyon van a megszeliítésükre.

A romantika korszaka az a kor a felvilágosodás után, amely felismeri a mítoszok megtagadásával járó problémákat. Az a kor, amely visszavezeti a kultúrát a felvilágosodásban, az ész uralma idején eluralkodó neurózisból a kozmikus energiát adó ablak felé. A romantika az az időszak, amelyben felismerhetővé válik, hogy az álmok mennyit őriznek az archaikus korból, mennyire felismerhetőbb azok jelentése, ha a mítoszt nem tagadjuk ki az életünkből.

Campbell azt mondja azt őt kérdező Bill Moyersnek a Skywalker Ranchon, George Lucas birtokán, hogy a hős útjának „nem az ésszerűség tagadá-

sa a lényege, éppen ellenkezőleg. Azzal, hogy úrrá lesz a sötét szenvedélyein, a hős azt jelképezi, miként tarthatjuk ellenőrzésünk alatt a bennünk tomboló irracionális vadembert.” Lefordítható ez úgy is: a mítosz kiveszése, teljes kiveszése egy olyan kort hozna el, melyben az ember félelmetesen és irracionálisan viselkedik. Egy olyan kort, melyben a hipszter fiú direkt neki-megy motoros rollerével minden járókelőnek, és nevetve vonul tovább, miután azok sakkbábuként eldőltek.

Richard Wagner, ismervé a benne tomboló szenvedélyeket, Wagnert, az embert, fékezni próbálta a mítoszok segítségével személyiségének irracionális késztetéseit. Mindezt úgy, hogy megőrizte magában a tombolásra való képességet is. És a Wagner-művek ereje – nemcsak művészi ereje, hanem egyáltalán, letaglózó zenei és drámai brutalitása – ebből a kettősségből fakad: a Wagner-hősök szinte mindegyike olyan, mint akit letaglózott, maga alá gyűrt egy szenvedély, egy őt magasabb szférákba, a hétköznapiságából kiemelő szenvedély, és minden erejével azon van, hogy ezt a szenvedélyt valahogy uralja, kontrollálja.

Ez a belső vívódás Wagner vívódása; azé a Wagneré, aki zenévé és történetté igyekszik formálni a benne tomboló szenvedélyest, a benne lakozó, a hétköznapiától már-már perverznek mondhatóan különbözőt, de ahogy a Wagner-hősöknek, úgy magának Wagnernek sem sikerült ez a kontroll, és ahogy a Wagner-hősök, úgy tulajdonképpen emberként Wagner is elbukik. Igen, egy igazán jó ember – egyáltalán: egy jó ember – nem lett volna képes ilyesfajta letaglózó mű megalkotására, mint *A Nibelung gyűrűje* ciklus. Wagner (és E. T. A. Hoffmann és az angol gótikus irodalom) vezeti vissza a romantika korát az irracionálishoz. Wagner önmagából, a maga személyiségéből alkotott mítoszt, mert csak így volt képes arra, hogy huszonhat éven át dolgozzon a művön. Az állhatatosságot, a saját képességébe vetett hitet, erőt is a mítoszokból merítette.

Ha nincs benne a hübrisz, ami a görög drámák hőseit is katasztrófához vezette, nem tartott volna ki annyi éven át a nagy mű mellett, nem tartott volna ki, nem lett volna elég ereje kitartani amellett, hogy a világnak szüksége van e nagy műre – mert e nagy mű a visszavezetés a mítoszokhoz, e nagy mű nyitja ki a kozmosz energiáit beengedő ablakot –, s nem tartott volna ki amellett, hogy a műhöz egy sajátos, csak e műre szabott színházra is szüksége van. Ámbár ez a hübrisz együtt járt azzal is, hogy elvesztette a lába alól a talajt.

Elvesztette a lába alól a talajt abban az értelemben, hogy folyton adósságokat görgetett maga előtt, folyton pénzt kellett kunyerálnia – ugyanakkor nagylelkű volt: ha pénzhez jutott, szívesen és sokat adott mindenkinek; nem voltak különösebben gátlásai, elhódította még jövetőjének, az őt pénzelő Wesendoncknak is a feleségét. És nem a rendesnek mondott és megbízható ember képét mutatta nőügyeiben sem. És nem a realitás talaján állt akkor sem, amikor a színpadképeit elképzelte, a bayreuthi előadásokat, élő kecskékkel, galambokkal, lovakkal.

A Der Floh című satirikus lap 1877. június 24-i számában megjelent egy karikatúra, ami igencsak felbőszíthette Wagnert. *A Frou-Frou Wagner* címmel megjelent rajz a zeneszerzőt ábrázolja, amint éppen nagy tételben vesz ró-

zsaszín szatént, és hogy szemernyi kétségünk se legyen, hogy a nőiesnek tűnő holmit magának veszi, maga is rózsaszín szaténben van. És miközben az anyagot bírálgatja, hátulról ledöfi őt Daniel Spitzer újságíró.

Daniel Spitzer hozta nyilvánosságra azokat a leveleket, melyeket Wagner egy Bertha Goldwag nevű, csak Putzmacherinként, vagyis kalaposnőként emlegettet asszonynak írt, és amelyek – ahogy Barry Millington írja³ – „bizsergető részletességgel tárták fel”, hogy Wagner „igazi élvhajász”, különösebb kerülés nélkül kimondható: perverz volt. A levelek Wagner sikerinek csúcán, a *Ring* bemutatását követő évben lettek a közbeszéd tárgyai: akkoriban Németországban a magasabb és az alacsonyabb társadalmi körökben is beszédtema volt, hogy Wagner ibolyaszín selyemruhákat, nőies, rózsaszín bugyogókat rendel, tervez magának, és hogy még szobája falát is brokáttal, bársonnyal, szaténnal fedette be. Ebben a csupa susogó, lágy anyaggal fedett szobácskában fogadta szeretőit is, akik leveleinek tanúsága szerint rendszerint maguk is selymekbe, lágy anyagokba öltöztek, ahogy Wagner is, akinek a kényeztetése tulajdonképpen az ezekkel az anyagokkal való érintkezést jelentette.

A levelek nyilvánosságra kerülése biztosan érzékenyen érintette Wagnert (hogy is érinthette volna másképpen?), biztosan kellemetlen volt neki, hogy mindenki fura öltözködési szokásairól, selyem hálóingjeiről, buggyos alsóneműiről beszél, arról, hogy simogató, selymes anyagokra költ vagyonekat, hogy a kényes és nem teljesen épelméjű Lajos bajor uralkodó kegyadományait ilyesmikre költi, de Wagner nem sokat változtatott szokásain. Bosszantotta az ügy, ekkor vette komolyabban tervbe, hogy Amerikába költözik, hiszen az önmenedzseléssel, önmaga fényezésével igen sokat törődött, de nem rendült meg, és egy idő után tudomást sem vett a gúnyolódókról. A müncheni Briennerstrasse 21. szám alatti lakásának fala sárga szaténnal volt bevonva, melyen sárga rojtozás volt ugyanolyan anyagból. A fehér függönyöket, drapériákat finom rózsautánzatok ékesítették. A széles fal közepét óriási tükör foglalta el, a másik oldalon Murillo *Madonnájának* reprodukciója függött. Az ablakfüggönyök karnisa, a tükör, a kép kerete fehér és rózsaszín szaténba volt öltöztetve. És a kanapé, a padló is zöld bársonnyal volt bevonva. Csupa érzékiség, csupa pompa. A szobákat Wagner mindig alaposan felfűtette, és a falakra, a szobába rózsavizet, a legfinomabb, édes illatú parfümöket fűjatott.

Cosima eleinte nehezen fogadta el férje vonzalmát ezekhez az anyagokhoz, és valószínűsíthetjük azt is, hogy Wagner nemcsak ezeket a drága anyagokat kedvelte, de a női ruhákat is. Nem egy beszámoló említi, hogy Wagner női ruhákat öltött, és nem mástól, magától Nietzsche-től tudhatjuk azt, hogy rendszerint női alsóneműt viselt. A filozófus a bázeli egyetem klasszika-filológia tanszékének oktatója volt, amikor a zeneszerző meglátogatta, és arra kérte, hogy selyem alsóneműket vásároljon neki. Nietzsche rendkívül zavarba hozta a kérés; eladdig hitte csak azt, hogy ez a rendkívüli ember már nem tudja meglepni semmivel. Viszonyukról sokat elárul, hogy benyelte a békát, és vett selyembugyikat Wagnernek.

Cosima és Wagner környezete lassan megbékélt Wagner különös hajlamaival.

Wagner utolsó napjait Velencében töltötte, abban a városban, ami különös hajlamának is nagyon megfelelt. Egyedisége és látványos mulandósága,

a penészes falak, a rozsdás oszlopok, a málladozó épületek miatt érzékinek találta.

Wagnert rózsaszín selyemköntösében érte a halál.

A Wagner-hóst, a legtöbb Wagner-opera protagonistáját elragadja a szenvedély: vagyis megadja magát az érzékiségnek. Nem fedi el letaglózó, a hétköznapiaságból őt kizáró érzelmeit sem Tannhäuser, sem Elza *A bolygó hollandiban*, sem Lohengrin, sem Brünnhilde, sem Siegfried, sem Trisztán. Az érzékiség a leglénységüké válik, és szinte az egész drámájuk arról szól, hogyan akarják uralni ezt az őket elragadó érzelmet. És hogy miképpen fedezik fel saját magukat, saját leglénységüket, azt, ami másoktól különbözővé és ugyanakkor másoknál nagyobbá teszi őket, ebben az érzelemben.

Wagner zenéje a legérzékibb pillanatokban ezt mutatja meg. Wagner zenei eszközei, a Wagner-zene legerősebb pillanatai az érzékiség zenei pillanatai.

A *Trisztán és Izolda*ban a szerelmesek egy földpadra rognak le, mely csupa illat. Enyhe szellők és illatfelhők iramlanak Izolda körül, mikor a zenetörténet legérzékibb dalát, a *Liebestodot* adja elő. A *Mesterdalnokok*ban, Hans Sachs orgonamonológjában a nyári virágzás kapcsolódik össze az alkotás szellemiségével. Nem nehéz kitalálni, hogy a legérzékibb zenék születésének mi a helye, milyen élményeket keresve írja azokat Wagner. Az egyszerű Esz-dúr akkordból kibomló örvénylő díszítések, az egyre intenzívebb akkordfelbontás *A Rajna kincse* elején, vagyis a *Ring* első hangjai, az emelkedő kromatikus frázis a *Trisztánnak* rögtön a harmadik és negyedik ütemében, az, ahogy ezt a motívumot szublimálja az opera végén, és egy H-dúr akkordba futtatja fel, mind az érzékiségről, az érzékiség megragadásának vágyáról tanúskodik: érzelmileg megindító, elragadó, a szenvedély örvényébe rántó zenék ezek. A kromatikus gyötrődéstől – mely jellemző Wagner más zenéire – távol álló részlet, vagyis a viráglányok hintázó, háromnegyedes keringője is az érzékiséget jeleníti meg a *Parsifal*ban. Parsifalnak felül kell kerekednie saját gyengeségén. Le kell győznie a kísértést.

Nem az élet értelmét keresik ezek a hősök, szó sincs róla. Hanem az elragadtatottságot. Campbell így nyilatkozik a Skywalker Ranchon: „Azt szokták mondani, hogy mindannyian az élet értelmét keressük. Én nem hiszem, hogy valóban ez volna az, amit keresnénk. Szerintem inkább az igaz élet tapasztalatát keressük, azt, hogy a pusztán fizikai szinten megélt élettapasztalatunk valamiképpen összhangban legyen a saját legbensőbb lényünkkel és valóságunkkal, és hogy érezzük az igazi életből fakadó elragadtatottságot.”⁴

A Wagner-operák hőseinek története azt beszéli el, hogyan lehet az átélt tapasztalataikat összhangba hozni a legbensőbb valójukkal. A Wagner-operák története a jellemek története. Annak története, hogyan ismerik fel ezt: a legbensőbb énünket, a legbensőbb valóságukat, hibáikat, azt, amit Arisztotelész a *Poétikában* hamartiának hív. És hogyan próbálják meg elengedni azt, hogy ezen, a hibájukon, az érzékiségükön mindenáron és mindenképpen uralkodjanak.

A *Parsifalt* azért nem szerette Nietzsche, mert Parsifal az, aki nem enged a viráglányoknak, aki uralkodni tud a szenvedélyei fölött, győzedelmeskedik azok fölött. És a bugyivásárló Nietzsche ezt Wagnertől kifejezetten hamisnak érezte.

Az idei bayreuthi ünnepi játékokon egy nagyon különös *Tannhäuser*-előadást láttam: a nyitány alatt egy cirkuszi kocsi haladt, egy régi Citroën. Benne egy transzvesztita, egy törpe, egy bohóc, aki maga Tannhäuser, meg Vénusz, a társulat mindenre kapható vezetője. Behajtanak egy benzinkútra, benzint lopnak, hamburgert, és egy rendőr leleplezi őket. Vénusz a gázra lép, és elüti, megöli a rendőrt. Majd megállnak egy útmenti pihenőhelynél – nem mellesleg Wartburg vára felé haladnak –, és ott piknikeznek. Tannhäuseren erőt vesz a lelkiismeret-furdalás, és némi vita után úgy dönt, hogy nem akar csepűrágó lenni, elege van Vénuszból, visszamegy énekesnek. Leválik a csapatról, és elmegy: Bayreuthba. Igen. Oda, a Zöld dombra. A színpadon annak az épületnek a makettje jelenik meg, amelyikben a nézők ülnek éppen. Tannhäuser, vagyis Stephen Gould énekesé válik, s társai, a bayreuthi sztárok tárt karokkal várják. Erzsébet (a remek Lise Davidsen alakította), mikor először meglátja hűtlen szerelmesét, pofon üti. A pápa, vagyis a vezetőség, a társadalom, maguk a nézők nem bocsátanak meg Tannhäusernek. Vétke – ami ebben az esetben az emberölés – olyan súlyosnak bizonyul, hogy nem léphet többet színpadra, nem fogadja be Bayreuth.

Tannhäuser is visszavágyik Vénuszhoz, visszavágyik az érzékiségbe. Tobias Kratzer sok vitát kiváltó rendezése valójában azok ellen szól, azokat figurázza ki, akik nagy pénzeket fizetnek a belépőért. A nézőknek, a színpadon megjelenő öltönyös, frakkos uraknak mintha nem adatna meg az érzékiség, és féltékenységükben számolnának le Tannhäuserrel. Kratzer mintha azt állítaná: a hősnek, Tannhäusernek van bátorsága felvállalni Vénuszt, mindazt, amit Vénusz jelent. Van bátorsága felvállalni a hétköznapi és kispolgári élet helyett a féktelenséget – a rózsaszín hálóköntöst –, míg a nézőknek nincs. A *Tannhäuser* nézőinek azzal kell szembesülniük, hogy egyetlen esélyük a maguk teremtette jólétből kilépni, ha elragadja őket a zene. Ha engednek a zene és ezáltal a szenvedély vonzásának. (Valerij Gergijev éppen ezt, az igazán nagy erőt, szenvedélyt nem tudta közvetíteni, így az előadás miatta volt elég felemás: a zenekar megszólalása nem ért fel az énekesek megszólalásához.)

Ha arra keressük a választ, hogy miért oszlottak az operarajongók három táborra – 1. barokkopera-rajongók, vagyis a rendezői színház elkötelezettjei, 2. a 19. századi olasz operáért rajongók, 3. a Wagner-rajongók –, és miért az egyik legszélesebb Wagner-rajongók köre, miért ez a kör alakított ki kultuszokat, s miért ez a kör az, amelyik szinte kegyhelyként kezeli a Wagner-operákat kiemelten és elkötelezetten játszó helyeket – ezek egyike a Művészetek Palotája Budapesten, de ide tartozik Koppenhága és Daniel Barenboim vezénylései miatt a berlini Staatsoper is –, akkor érdemes egy kortárs dél-koreai születésű, de már nyugodtan németnek mondható filozófus, Byung-Chul Han könyvéhez nyúlni. A *Kiegészítés társadalmában*⁵ Byung-Chul Han arról ír, hogy míg korábban a vírus és a fertőzés alkalmas metafora volt a társadalom leírására, a mai neoliberais társadalmat ez a metafora már nem ragadja meg. A támadó vírus a kétezres évek elejéig még lehetett metafora, le lehetett vele írni jelenségeket, még informatikai jelenségeket is.

Támadás és védekezés. A külső támadótól, az idegentől való félelem jelent meg a hírekben: a társadalom a külsőtől, az idegen támadástól való félelem társadalma volt. Ám a mai korra – állítja Byung-Chul Han –, a kiégés társadalmának leírására már nem használható a vírus metaforája, ez a társadalom már a neurotikus betegségek, a belülről emésztő betegségek, a depresszió, az ADHD (figyelemzavar), a burnout-szindróma társadalma. A magunk elé kitűzött célok el neméréséből származó frusztráció jellemzi, nem a külsőtől, az idegentől való félelem.

Míg a felügyelő társadalmak a börtön és az elmeógyógyintézetek társadalma voltak, a gyáraké, a szalagmunkáé, a ma társadalmának jellemző épülete a pláza, az irodaház, a fitneszközpont. Nem kívülről jövő kontroll határozza meg elsősorban, mit és hogyan dolgozzunk, hanem a „valósítsd meg önmagad” parancsához alkalmazkodó ember belső készítetése. És ennek sokkal nehezebb megfelelni. És ha ennek az egyén nem felel meg, búskomorságba esik.

Ez a társadalom a bayreuthi frusztrált nézők társadalma. Azoké, akik elvesztették a mítoszait, akik a táltos paripa helyett motoros rollerre szállnak, akik nem képességeiket, hanem tricepszüket fejlesztik, s azoké, akik már nem egy fegyelemre szoktató társadalomban szereztek érdemeket és elég vagyont ahhoz, hogy Bayreuthba menjenek, hanem egy önmegvalósítással áltató korban. Azoké, akik érzik és tudják, hogy a kontroll, a saját életünk feletti kontroll, a szenvedélyeink feletti kontroll nem lehetséges a mítoszok segítségével nélkül.

A Byung-Chul Han könyvében felvázolt társadalom az énben rejlő sötét erőt szabadítja fel, az érzékiséget, és Byung-Chul Han szerint is akkor történhet baj, akkor bukik el a társadalom, ha nem tanulja meg a mítoszok segítségével a kontrollt: ha letesz a mítoszok mélyebb megértéséről, arról, hogy a mítoszokat személyessé, sajátját tegye. És ahogy a romantikus korban, most is Wagner az egyik – mint a fiatalabbaknak egyébként, mondjuk, a képregényfilmek –, aki segíthet visszatalálni a mítoszokhoz. Mert a wagneri zenedráma lényege a szenvedély felszabadítása. Ezért mondhatjuk ki, hogy bár nevethetünk azon – miért ne nevetnénk? –, hogy Wagnert női ruhában találták, amikor meghalt, de ugyanakkor ez a tény saját korunkhoz, a Wagner-dramákhoz (melyek sorsdrámák, mítoszdrámák) közelebb vezet.

Ennek a társadalomnak szüksége van Wagner műveire. Mert ez az a társadalom, melynek tagjai már tudják azt, hogy élettapasztalatukat összhangba kell hozni legbensőbb lényükkel. De még nem tudják, ezt hogyan kell. Még nem tudják úgy összhangba hozni, ahogy Trisztán. Talán nem mert attól félnék, hogy az történik velük, mint Trisztánnal. A szenvedély akár maga alá gyűrheti őket. És nem tudják még felvállalni ennek kockázatát. Pedig Wagner éppen ezt tanítja: nélkül – a kockázat felvállalása nélkül – nincs elragadtatás.

■ JEGYZETEK

1. Joseph Campbell: *Az ezerarcú hős*. Édesvíz Kiadó, Bp., 2008. 398
2. Uo. 19.
3. Barry Millington: *Wagner*. Rózsavölgyi és Társa Kiadó, Bp., 2013. 87.
4. Joseph Campbell: *A mítosz hatalma*. Szenzor Kiadó, Bp., 2019. 27.
5. Byung-Chul Han *A kiégés társadalma*. Typotex Kiadó, Bp., 2019. 23.

CSÁKÁNY CSILLA

AZ OPERA MA

Séta az opera stílus- és műfajtörténeti dialektikájában



Négyszáz éves története során az opera lehetett zártkörű arisztokratikus szórakozás és hatalmas közönséget vonzó összművészeti előadás. Lehetett mély drámai mondanivalója, de bemutatott sekélyes tartalmakat is.

■ Az esszéik sajátos és megengedő dinamizmusával élve, jelen írást az opera kialakult műfajáról többféle szemlélet váltakozásának játéka határozza meg. Tallózva történelmi korok, esztétikai kategóriák, műremekekből kiragadott zenei példák között, a gondolatmenetek, melyek saját tapasztalatok alapján, valamint a töretlen műfajszeretet hívására fogalmazódtak meg, olyan kérdések köré csoportosulnak, melyek állandónak tűnnek, újabb és újabb válaszok megfogalmazására készítetve a mindenkori operakedvelőt.

Kinek kell ma opera egyáltalán?

■ Kezdjük talán a legvitatottabb kérdéssel. Aktuálisnak tűnik, de valójában nem az. Azt gondolnánk, hogy a kortárs operák újszerű koncepcióinak sorozata okozta eredmény a mű és közönsége közötti szakadék. Érdeemes elgondolkozni azonban azon, hogy miként volt ez különböző korokban. Voltak időszakok, amikor az opera minden megnyilvánulási formája az adott társadalom szociális interakciójának része volt, ám olyanról is tudunk, amikor a műfaj kizárólag elitista köröknek volt fenntartva. Ha a 20. századra próbálunk reflektálni, eszünkbe jut Várnai Péter magyarázata, miszerint ekkor megváltozott maga a zene. A *Miért szép századunk operája?*¹ című kötet előszavában igen pontosan tárgyal-

ja a zenei hang paraméterei mentén ezeket a változásokat. A dallam fogalmának átértékelődéséről – az „új dallamosság” nem engedi meg, hogy egy operaelőadás a „szép hangok ünnepe” legyen –, a ritmus az eddig megszokott szabályszerűségének mellőzéséről, a harmóniavilága lényegi átalakulásáról, megváltozott dramaturgiai paramétereikről beszél. A kortárs opera kortárs problémákat mutat be, többnyire olyan zenei nyelvezettel, amelyet a nem avatott fül kevésbé befogadhatónak ítélt meg. A zenei ízlés nevelésének híján megérteni, netán élvezni egy kortárs operát nehéz, sőt mondhatni lehetetlen vállalkozásnak tűnik. A következmény pedig: zenészek hallgatják a zenésztársaikat, a nagyközönség elfordul.

Mi történik akkor, ha az operaházak a jól ismert, közkedvelt mesterműveket játsszák? Közelebb érzi magát a zenehallgató ezekhez a művekhez? Bizonyos értelemben igen, hiszen megvannak a sok évszázados auditív és vizuális fogódzók, a fülnek tetsző dallamok, a szemkápráztató jelmezek, a realitástól távoli világ, amibe könnyű belesimulni, amivel egyszerű azonosulni. Vagy talán mégsem, hiszen ezek az előadások tűnhetnek jobbára régiesnek, elavultnak, sok évtizeddel, akár évszázaddal ezelőtti ízlés-, eszmevilágot mutathatnak be, előidézve a nagyközönség távolmaradását.

Közönség mégis van. Howard Goodall zeneszerző, zenésztélevízió- és rádióműsor-szerkesztő elvégzett egy gyors felmérést a londoni Royal Albert Hall néhány évvel ezelőtti *Tosca*-bemutatója kapcsán. Hozzávetőleges számításai szerint három nap alatt több mint nyolcezer ember nézte meg az előadást.

És akkor fordítsuk meg a kérdést: miért tetszik mégis ez a műfaj? Miért szólít meg oly sok embert – rendelkezzen bár az illető zenei műveltséggel vagy sem? Talán azért, mert minden zenei műfaj közül az opera kelti a legtöbb izgalmat, szenvedélyt. Egyéb műfajoktól, a szimfóniától, a hangversenytől vagy a szonátától eltérően nem fokozatosan alakult ki, hanem mondhatni robbanásszerűen jelent meg a kultúrtörténet egy meghatározó pontján mint a zenei-drámai archetípus kibontakozásának gazdag tárházát nyújtó műfaj. Egyedisége pedig még abban is rejlik, ahogyan a világhoz kapcsolódik, mégpedig úgy, hogy tükröt tart az aktuális korszak elé.

Az opera mint műfaj az első nyilvános operaház megnyitásától kezdve: tömegműfaj. Mint minden tömegműfajt, sokkal inkább a konvenciók határozzák meg, szemben azokkal, amelyek természetüknél fogva szűkebb befogadói réteget szólítanak meg. Nyilván többször is kényszerített ki változást a műfajkedvelők kultúrigénye, úgynevezett reformoperákat szülvén, melyekben megváltozott kifejezőeszközök, gördülékeny dramaturgia, akár teljes zenei koncepcióváltozás érhető tetten. Ezek az alkotások azonban nem a várt hatást érték el, ugyanis mindinkább nőtt a szakadék a mű és közönsége között. Az opera intézményesített rendszerében aktiválók mindenkori felismerése az volt tehát, hogy ahhoz, hogy valóban „tömegeket” mozgasson meg a műfaj, szükség van az örvénylő „cirkuszra”, az ezzel járó örülettel együtt, a hangzó és vizuális ingerek összetett, sokszínű kavalkádjára. Ezek az előadások hozzávetőlegesen azt a nézőréteget szólították meg, mint a mai tehetségkutató show-műsorok, ahol énektehetségek alakulnak sztárrá az éj leple alatt. Az 1700-as években például a legnépszerűbb zeneszerzők is kifejezet-

ten valamely jó nevű kasztrált énekesnek írtak szerepet, nélkülük el sem tudtak képzelni előadást.

„Az igaz az egész”

■ Mielőtt eljutnánk ehhez a hegeli gondolathoz, amely az opera műfajára nézve rendkívül találó, reflektáljunk a következőkre: mit hallunk, amikor operát hallgatunk? Mire figyelünk? A szövegre vagy a zenére?

Minden bizonnyal ismerjük Puccini *Turandot* (ősbemutató: torzó – 1926) című operájának *Nessun dorma! – Senki sem alhat...* című áriáját, az operairodalom egyik legnagyobb tenorszlágerét. A tenorok diadalhimnuszaként is emlegetik. Kalaf szerepe mindig is vonzotta a világnagyságokat, hiszen ötvöződik benne az izzó szenvedély, a hajthatatlan akarat és a töretlen kitartás. És nem hiába: Kalaf Puccini összes operájának leghősiesebb alakja. Ő, az ismeretlen herceg első látásra beleszeret a gyönyörű, de rideg Turandot hercegnőbe. A történet arról szó, hogy aki Turandotot feleségül szeretné venni, annak előbb meg kell fejtenie három rejtvényt. Ha kudarcot vall, lefejezik. Kalafnak sikerül megfejtenie a három rejtvényt, ám Turandot ellenáll. A herceg tesz egy ajánlatot, miszerint ha reggelig kitalálja Turandot, hogy ki is ő valójában, akkor megadja magát, eláll szándékától. De ha nem, akkor be kell tartania ígéretét, feleségül kell mennie hozzá. A kegyetlen hercegnő ezután elrendeli, hogy egy alattvalója sem alhat azon az éjszakán, amíg az ismeretlen nevét fel nem fedik. Ha kudarcot vallanak, mind meghalnak. A harmadik felvonást megnyitó kórusjelenet után Kalaf mintegy visszhangozza Turandot parancsát, miszerint „senki sem alhat”, majd bizonyosságát fejezi ki egyfelől arról, hogy titkát senki nem fogja felfedni, másfelől hogy el fogja nyerni a hercegnő kezét: *Vincero! – Győzni fogok!* – hangzik fel többször is. Mit kezd a zeneszerző ezzel a szöveggel? Dicsőséges induló helyett Puccini titokzatos hangulattal indít, amiből fenséges szerenád bontakozik ki: egy szerelmi vallomás a hercegnőnek, a csillagoknak. A transzcendens magaslatokba szárnyaló áriában bizalom és megváltás érzése mutatkozik meg, sugárzó szépség és öröm árad belőle. A szöveg és a zene egysége adja az ária összehatását. A dráma és a zenei hangok összefonódásában rejlik az opera varázssereje, vagy ahogy Hegel mondaná: „az igaz az egész”. És az egész sokkal több, mint a részek összessége.

Ez volna tehát az opera? Olyan színpadi műfaj, melyben a zene és a dráma szintézise egyedülálló művészi formában mutatkozik meg? A zenetörténet igen változó művészi megvalósításokat tart számon. Mondhatni annyira sokszínűek, akár csak az étel. Ami lehet könnyű, nehéz, ízlésünknek megfelelő vagy számunkra nem tetsző. Akárcsak az ételeknél, nemzetközi iskolák vannak, meghatározva az adott kor szellemiségét, a helyet, a feltételezhető nézőközönséget. Négy száz éves története során az opera lehetett zártkörű arisztokratikus szórakozás és hatalmas közönséget vonzó összművészeti előadás. Lehetett mély drámai mondanivalója, de bemutatatható sekélyes tartalmakat is. Időnként mitológiai kreatúrákat ünnepelt, királyokat, olykor egyszerű embereket, utcalányokat, cselszövőket, gonosz figurákat.

A műfaj története során maga az éneklési mód is állandó változáson ment keresztül. Mert nem mindegy, hogy olaszul vagy németül énekel az előadó. Úgy, ahogy az sem, hogy hol lett előadva az adott alkotás, egy palota dísztermében vagy egy hatalmas amfiteátrumban. És nem utolsósorban a közönség igénye is változó volt a történelem során. Úgy, ahogy ma is az.

Egyvalami viszont állandó: az opera a saját korában mindig a legkülönlegesebben, legstimulálóbban, a leghűségesebben ábrázolt virtuális világ megjelenítője volt, amely arra az egyszerű alapgondolatra épül, hogy a zene képes a szavak jelentésének elmélyítésére, alkalmasint felerősítésére vagy letisztítására.

Sajátos műfajdefiníció

■ Ha arra gondolunk, hogy olaszul az „opera” szó annyit jelent, hogy *műalkotás*, már nem is annyira fontos számunkra az a lexikális alapdefiníció, miszerint az opera egy „végigénekelt dráma”. Mert tudjuk, rengeteg kivétel létezik a műfajon belül: beszélt szöveggel, pantomimmal, sőt bábjátékkal is találkozhatunk. Számos elágazása bontakozott ki az opera története során, például az opera seria, opera buffa, tragédie en musique és hasonlók. Ezek közül néhány szokványos módon keveri a beszédet az énekkel. Így az operett, a Singspiel, az opéra comique és a zenei komédia esetében a dialógusokat általában beszélik, a zenés szakaszok pedig továbbszövik a történetet. Változó összetételben és mértékben ugyan, de az összes alkotás egyesíti a zenét, a drámát és a látványt, ezért egyértelmű, hogy a műfaj átfogó tanulmányozásakor mind a három fő elemet figyelembe kell vennünk, annak ellenére, hogy a zene hagyományosan meghatározó szerepet játszik a művek megfogalmazásában és kivitelezésében. Mondhatni egyfajta holisztikus látásmód és értelmezés feltételezettségéhez érkeztünk, ami ez esetben nem az elemző-re rótt feladatként tekinthető, hanem belülről fakadó, magát több művészeti ágazat egységeként értelmező műfaj sajátja.

És mégsem. Bizonyára sokunkkal megtörtént, hogy emlékeinkben úgy rögzült egy operaelőadás, hogy igen intenzív érzésekkel ruháztuk fel azt. Ha visszagondolunk egy műre, megelevenedhetnek előttünk vizuális konstrukciók (hol láttuk-hallottuk a művet, jelenetek az előadásból), emlékezhetünk akár ízekre és illatokra is. Bármikor felidézhetjük magunkban például Bartók *Kékszakállújának* hidegrázós pillanatait vagy Puccini *Pillangókisasszonyának* szívszorító fájdalmát vagy Leoncavallo *Bajazzóinak* tehetetlen szomorúságát. Ha belegondolunk, mi okozza ezt? Mitől éljük át újra és újra ezeket az érzelmeket? A szöveg miatt? Nem. A zene. Mindig a zene. A zene az, ami intenzívebbé, letisztulttá teszi a szavak értelmét. Ezen az egyszerű gondolaton alapszik az opera.

Népszerű-e a műfaj?

■ Első találkozásra az opera „természetellenes”, idealizáló, bizonyos értelemben anakronisztikus, sőt arisztokratizáló műfajnak tűnhet. A gyakorlatlan hallgató nehézségekbe ütközhet mind az auditív (a természetestől eltérő

éneklési mód, szövegértés, a zenei nyelvezet – különösen a 20. század esetében), mind a vizuális élmény feldolgozásának terén, hiszen egyrészt a zene „objektív” időnkre kondicionált tapasztalata pillanatok alatt egy szubjektív élménnyé, hangzó térré alakul át. Másrészt a színpadon megjelenített vizuális, szimbolikus világ értelmezése is nehézséget okozhat, mert nem feltétlenül a kor ízlésvilágát megtestesítő látvány tárul elénk.

De figyeljük csak meg a kisgyermeket játék közben: ritmikusan halandzsázik, énekel játékainak, magának. A gyermekek érzik, hogy intenzívebbé tehetik a játékélményt, ha dalolnak hozzá, mintsem ha csak beszélnek. A gyerekek természetes operakomponisták. Csakhogy ezt az ösztönös tehetőséget idővel elveszítik.

A műfaj befogadásának nehézségei tekintetében nem elhanyagolható a rendezések kérdése sem. Ugyanis egy jól összehangolt, komplementer, sokrétű ingerrel rendelkező előadás nagyfokú segítséget nyújthat a tapasztalatlan néző számára. Egy fogalmilag letisztult rendezői koncepción alapuló látványvilág, a színpadon történő mozgás dinamikája még annak a nézőnek is sokat nyújthat, akinek a zene kevesebbet. Amennyiben a rendező korabeli díszletet, jelmezt használ, hagyományos szemléletű rendezésről beszélhetünk, de gyakorta láthatunk rendhagyó koncepciókat is, ahol mind az aktuális (modern), mind egy azon túlmutató fogalmi világot megjelenítő eszközök használata mellett dönthet a rendező. Erőtéljes hatást váltott ki például az urban táncstílus (utcatánc) operaszínpadra vitele *A gálás Indiák* (francia címén *Les Indes galantes*), Jean-Philippe Rameau négyfelvonásos operaballetje (opéra-ballet) esetében (rendező: Clément Cogitore, koreográfus: Bintou Dembélé, 2019). Az operát 1735-ben írta a szerző, ám az előadást látva mindenféle időszik eltörpülni látszik. Modernné válik a barokk zene, barokkossá a hip-hop. Táncná vagy mindinkább a tánc által metaforizált gesztussá válik a színpadi látványon túl (mozgás, díszletek, jelmezek, fények) maga az ének is. A rendező mai, mindenki által ismert eszközökkel dolgozik. Az előadás közvetlensége okán mind a gyakorlatlan, mind az avatott néző közelinek érezheti magához a művet.

Ám a rendezői koncepción túl a mindenkori operalátogató a zenei élmény kifejező ereje, a zene érzelmi reflexióra ösztönző tulajdonsága és a karakterek szimbolikus jellege miatt marad a műfaj hűséges tisztelője.

Az opera mint műfaj különösen expresszív tartalmakat eleveníthet meg. Gondoljunk csak például Szergej Prokofjev *A három narancs szerelmese* (1921) című operára. Carlo Gozzi commedia dell'arte alaptörténetű meséjének feldolgozása groteszk környezetbe hoz szereplőt, történetet, műfajt egyaránt. Mind a cselekményt, mind a zenét átható ironia szövi be. Semmit sem lehet komolyan venni többé. Sem a drámát, sem a lírai pillanatot, semmit. És ami a legizgalmasabb, hogy ezt a zeneszerző olyan meglepő könnyedséggel teszi, teljesen új lehetőségeket szemléltetve a műfaj továbbgondolásának útján.

Meghatározó zenei élménnyel távozhat a hallgató például Mozart *Varázsfüvelője* (1791) előadása után is; elegendő, ha Tamino és Pamina zenei portréjára gondolunk. Mindketten az őszinteség, erényesség és szeretet oltárán áldoznak, de máshogyan. Ennek a harcnak megannyi árnyalata a két főhős

megjelenítésében gyönyörűen érzékelhető a mozarti zenében, ahol a vokális zene szépsége a színház izgalmával találkozik, igazán népszerűvé avatva saját korában az opera műfaját. Mozart korában „a populáris színházban izgalmasan keveredett a bűvészet, az utcai humor, a rejtély, a bohózat, a látványosság és a didaktikus érzület, s mindez réges-rég nélkülözhetetlen alkotóeleme volt a bécsi kultúrának. Mozart pedig, ízig-vérig bécsi polgár lévén, lelkesen magáénak vallotta e hagyományt [...]”.²

Az opera népszerűségének lehetséges tényezőit vizsgálva egy Mahler-dallal próbálunk rávilágítani a szöveg és a zene különleges viszonyára. Tudjuk, hogy a szöveg és a zene együttese igen erőteljes érzelmi kommunikációt tesz lehetővé. Érdekes, hogy például Gustav Mahler, kora egyik legjobb operakarmestere nem írt operát. Dalokat viszont komponált, még hozzá sokszor saját versekre. 1884-ben írta (1896-ban hangszerelte) a *Ging heut' morgen über's Feld – A réten jártam reggel* kezdetű verset. A szövegben a főhős megpróbálja ugyan felfedni megtört szívét, de ez önmagában kevésbé érzékelhető. Magányról és boldogtalanságról beszél, de gyötrő érzései csak az utolsó szakaszban derülnek ki. Mit tár fel a zene, amit a szöveg nem? Mahler drámai zenéhez fordul? A dal elején a természet önfeledt csillogása sejlik ki a zenéből, majd a folyamat lelassul, keserédes hangulatúvá válik, de mindvégig csendes, elegáns marad. A pompás, ragyogó, rusztikus dallamvonalú zene átalakul, egy hangszeres sóhajjal zárul, mely a szerző kételyének ad hangot: ez a gyönyörű világ vajon nekem való? Azt mondhatnók, hogy a szavak ön-reflexiója a zene érzelmi reflexiójával egészül ki.

Az opera népszerűsége a színpadon megjelenített karakterek miatt is töretlen. Ezek emlékeztethetnek vagy utalhatnak általunk ismert emberekre vagy akár önmagunkra is. Az operakarakterek nem tipikus színházi karakterek. Ők extrém figurák, archetípusok. Az archetípusokkal való konfrontáció gyakran katartikus élményt nyújt: lehetne talán ez az opera nyerőkártyája? Ez még akkor is működik, ha rossz a szövegkönyv. Az operakarakterek magukban hordoznak egy egész sor emléket és utalást, amely túlmutat a történeten, sőt a zenén is. Gondoljunk például George Bizet *Carmen*jére (1875), amikor Carmen lebilincsel kézzel is „uralja” Don Josét, akit pillanatok alatt elbűvöl, és készséges báránnyá varázsolja nyájas, ravasz és kecsesen magával ragadó énekével. Don José teljesen el van veszve. Carmen karaktere archetípus. Először is Colombina karakterét hozza a commedia dell'artéból. Csinos, feminin tulajdonságaival jut előre. Másodjára Carmen a kígyó, alma, Éva egyben: biblikus archetípus. Ő maga a kísértés. Harmadjára pedig emberi archetípus: pénzbeli, szexuális, spirituális kísértés, amivel bármikor találkozhatunk. Don José saját tehetetlenségünk metaforájává válik a kísértéssel szemben.

A zene szimbolikus tulajdonsága miatt tud meghaladni minden más műfaj által nyújtott izgalmat. És minden esetben a kulcs a zeneszerző. Gondoljunk csak Rossini *A sevillai borbély* (1816) című operájára. Idézzük fel Figaro belépőjét: dalolva méltatja fontos személyét a város életében, élvezte élete minden pillanatát, egyszerű, kirobbanó életkedvvel rendelkező, boldog ember. Mindenki őt „akarja”, mindenkinek szüksége van rá, így bohóckodik: *Figaro itt, Figaro ott, Figaro lent, Figaro fent...* Ő a karakterszereplők archetí-

pusa: a gyors beszédű, okos, humoros bohóc, a színes Arlecchino, aki mindenkit jó kedvre derít. Ezt a Figarót Rossini alakította olyanra, amilyen. Talán most sem véletlen, hogy mindig a zene az idegenvezetőnk a zeneszerző szövegértésének értelmezése útján.

Az opera műfajának népszerűsége folyamatos stílusváltozása miatt is vitatott. Tény, hogy állandó tükröt tart az adott korszaknak, a műfaj mondhatni a kulturális valóság függvénye. Ugyanakkor, amit mi kifejezőnek tartunk, az koronként változó. Volt, amikor a lényegesen intellektuális zenét tartották a legkifejezőbbnek, ekkor az érzelmi visszafogottságra tevődött át a hangsúly, és volt, amikor a féktelen érzelemkinyilvánítást tartották fontosnak. A történelmi korok váltakozásával a stílusváltozás dinamikája exponenciálisan nőtt. Ez nem egy lineáris fejlődés, mint a tudományban. A különbségek a változó világ tükröződését mutatják. Az opera műfaja mindenképp sokszínű stilisztikai palettát tár elénk, folyamatos meglepetést okozva hallgatójának.

A vokális kifejezőmód fejlődésének rövid történeti szemléje

■ Az ókori görögök hittek abban, hogy a zene a természeti lét fölé tudja emelni az embert, képes befolyásolni az emberek spirituális állapotát. A zene mélyen mágikus, ugyanakkor humánus értelmezése többek között megteremtette azt az Orfeuszt, aki a későbbiekben az operaideál megszemélyesítőjévé válik a nyugati zene alakulásának története során.

A zenéről való gondolkodás ethosz jellege a középkorban átértelmeződik. A zene a templomi liturgikus szertartás részévé válik. Vokális szépsége a fenséges esztétikumát járja be, transzcendens és nem individuális világszemléletet tükröz.³ Az eddigi egyszólamú zenei gondolkodás helyét átveszi a többszólamúság, ami a Notre Dame székesegyház zenészeinek tevékenységéhez köthető. Hatalmas lépés ez, sok mindent előrevetít: a kottairás fejlődését, az előadót, ugyanis a dallamilag, ritmikailag komplexebb művek már széles látókört igényelnek. A liturgikus közegehez tartozó zenei kultúrával párhuzamosan természetesen virágzik egy populáris zenei kultúra is, ami a világi eszméket ünnepli. Gondoljunk csak a provanszál nyelven íródott trubadúrdalokra, melyek a világi szerelem utáni sóvárgásról szólnak. Szép dallamvitelűek, érzékenyek és nagyon leíró jellegűek. Idealizált individuális érzelmek kifejeződései.

A következő jelenség a vokális kifejezőmód fejlődésének útján visszavezet Párizsba, ahol egyfajta racionális szemlélet alakul ki, amely a dallamalkotás szépségét korlátozza. Később a reneszánsz zeneszerzők a görög ideál felé fordulnak, fontossá válik a szöveg-, a dallam- és ritmusartikuláció és az úgynevezett szövegfestés. Egy teljesen új harmóniavilág van kialakulóban, amely később egy funkciós renddé szerveződik, ami lényegi változásokat hoz a vokális gondolkodásban. Josquin panaszdala, a *Je me complains* ötszólamú. Minden egyes szólam artikulációja kristálytiszt, deklamatív jellegű, de a szólamok együtt egy hullámzó közeget képeznek, ahol egy-egy szófoszlány kitűnik ugyan a texturából, akárcsak egy dombormű egy-egy részlete, de nem tud konkretizálódni. Mire reflektál a zene? Mit fejez ki? Talán inkább hangulatot, egy érzékeny közeget teremt, mintsem egy konkrét érzést.

Az opera invenciója lassan megteremti azt a szemléletet, amit az ókori klasszikus görög leírások alapján a firenzei, Cameratának nevezett, teoretikus hajlamú értelmiségiek/művészek csoportja tulajdonított a zenének. Konkrét elképzelések mentén – a madrigál és az intermezzo/intermedio műfajaiból – alakították a születendő műfaj meghatározását. Az első mesterművet, amit *dramma per musicának*, azaz zenés drámának neveztek, Claudio Monteverdi írta *Orfeusz* (1607) címmel. A mű Prológusában Musica, a zene mûzsája lép elsőként színre: természetes könnyedséggel, egyfajta énekbeszéddel meséli el, hogy ő az, aki az indulatokat meg tudja nyugtatni, hol nemes haraggal, hol szeretettel képes megindítani a legmerevebb elméket. Mily találó tartalom a műfaj születésének küszöbén!

Miután az olasz opera százával viszi színpadra alkotásait, a műfaj alakulásának következő állomása London lesz, ide exportálta a műfajt a német születésű Georg Friedrich Händel. A vokális kifejezésmód stilisztikai érdekességeként erre a korszakra tehető az ária megszilárdulása s vele együtt az áriát éneklő előadó sztárkultusza. Előtérbe került az énektudás, a látványosság és a virtuozitás.

A barokk kor operahagyománya francia nyelvterületen, pontosabban a párizsi operaközönség támogatásának köszönhetően hosszú ideig tartja magát. Itt hosszú viszályok alakítgatják a vokális kifejezésmód stilisztikai alakulásának medrét. Ezek többnyire három különböző síkon zajlanak. A tragédie lyrique műfaján belül a Jean-Baptiste Lully- és a Jean-Philippe Rameau-hívek (lullysták és rameauisták) között, a tragédie lyrique és az opéra comique műfajai, illetve az itáliai és a francia opera nemzeti koncepciója között. Hasonló vonalon mozog a gluckisták és a piccinisták vitája, Christoph Willibald Gluck párizsi reformoperái nyomán. Gluck francia operáit stilisztikailag a következők jellemzik: az itáliai zenei nyelv, a francia formavilág és a dramaturgia szintézisének létrehozására irányuló szándék.

A műfaj és a vokális kifejezésmód alakulásának következő állomása a német nyelvterületen népszerűvé vált úgynevezett Singspiel vagy daljáték (német nyelven jelentése: énekesjáték). Wolfgang Amadeus Mozart is előszere-ttel fordult e műfaj sajátosságai felé, ugyanakkor nála igen erősek az olasz opera buffa, azaz a vígopera hagyományai. Lorenzo da Ponte librettistával kötött barátság eredménye a *Figaro házassága* (1786), a *Don Giovanni* (1787) és a *Così fan tutte* (1789). Mozartnál csodálatosan találkozik az olasz vokális kifejezésmód a német hangszeres zene kidolgozottságával.

A következő korszakot a műfaj történetében egyértelműen Giuseppe Verdi uralja, aki az olasz bel canto (olasz operai kifejezés, jelentése: „szép ének”) operák (képviselők: Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti) dallamformálási ideálját viszi tovább. Nem volt újtó, nem akarta megreformálni a műfajt, soha nem akart hátat fordítani a múltnak, nem akart új ötletekkel kísérletezni. Kifejezetten azon munkálkodott, hogy a drámai tartalom gyorsapodjon, kiküszöbölje a műfaj technikai kivitelezésének nehézségeit a mű érzelmi intenzitásának kifejezése és pontos üzenete érdekében.

Richard Wagner ezzel szemben azt tervezte, hogy újradefiniálja a zene összes paraméterének expresszív tartalmát, így a vokális kifejezésmód átfogalmazására is törekedett. Ő volt korának legvitatottabb, legbefolyásosabb

zeneszerzője, az avantgárd vonal dédelgetettje, aki elhíresült az örültséggel párosuló megalomániájáról; ez volt a személyes jegy, amely művészetét is nagy vonalakban meghatározta. Akárcsak a firenzei Camerata, alkotásaiban Wagner is az ókori görög dráma ideáljához fordul, ezt írásaiban, leveleiben pontosan megfogalmazza az általa Gesamtkunstwerknek nevezett elvek alapján.⁴

Olasz nyelvterületen erőt nyer a verizmusnak nevezett irányzat, amely témáit egyfajta természet-, igazság- és emberközeli állapotból meríti, amely a vokális kifejezésmód tekintetében is érvényesülni látszik az énekszólamok sugárzó dallamvonalaiiban, az akár valósnak is tekinthető történetek szereplőinek megjelenítésében. És így érkezünk vissza írásunk elsőként említett zeneszerzőjéhez, Puccinihez, aki csak látszólag mozgat hétköznapi hősöket. Szereplői szinte mindig a reménytelen szerelem áldozatai, és végül mind az életükkel fizetnek: „úgyis vörösre sírod a szemed” – írja Stephen Pettit *Puccini és a zsebkendők* fejezetében.⁵

Az orosz opera első csúcspontja Csajkovszkij mesterműveiben érhető tetten. Híresebb operáinak súlyosan fénylő dallamaiban – *Anyegin* (1879), *A pikk dáma* (1890) – elegánsan ötvöződik a szépség és a szenvedély.

Közép-Európában a zeneszerzők a nemzeti opera megteremtésén fáradoztak. A vokális kifejezésmód tekintetében előtérbe léptek a népies ihletésű dallamvonalak, a népzene dinamizmusára jellemző ritmus- és formaképletek. Magyar nyelvterületen például Ruzitska József *Béla futása* (1822) című operája után az 1800-as évek közepén írt alkotásaival Erkel Ferenc vált a nemzeti opera atyjává.⁶

A vokális kifejezésmód történetének egyik sajátos színfoltja egyértelműen Claude Debussy egyetlen befejezett operája, a *Pelléas és Mélisande* (1898). A mű az előbeszédre emlékeztető dallamokra felfűzött, laza szövésű, ám mégis magas intenzitású dráma, mely olyan 20. századi remekműveket készített elő, mint Bartók *Kékszakállúja* vagy Berg *Wozzeckje*.

A második bécsi iskola néven ismertté vált kör tagjai és tanítványaik közül többen írtak operát. Arnold Schönberg és Alban Berg mellett Alexander von Zemlinsky és Franz Schrekerre különösen érdemes odafigyelni.

Az Egyesült Királyságban is születtek operák, ilyenek Ethel Smyth vagy Ralph Vaughan Williams alkotásai, közöttük igazán emlékezetes alkotás Benjamin Britten *Peter Grimes* (1945) című operája. A sötétbe hajló színekkel festő zeneszerző varázslatos dallamokkal írta bele magát a vokális kifejezésmód történetébe.

Az „igazi” amerikai opera sajátossága akkor született meg, amikor George Gershwin megírta a *Porgy és Besst* (1935). Ezt követték Virgil Thomson, Douglas Moore, Carlisle Floyd, Robert Ward, Gian Carlo Menotti alkotásai. Utóbbi legismertebb operájában, az *Amahl és az éjszakai látogatókban* is fontos szerepet kap a dallamosság; közkedvelt szerző az énekesek körében könnyen és hatásosan énekelhető dallamvonalai miatt. Az Egyesült Államokban ezzel párhuzamosan a minimalizmus nyer teret, főként Philip Glass megigéző operái által. A kevés elemből felépített, ismétlődő zenei struktúrák jellemzik többek között az *Einstein a tengerparton* (1975), *Akhnaten* (1984) vagy a *Satyagraha* (1980) című operáit.

Az opera műfajáról szóló írásban megkerülhetetlen Luciano Berio *Opera* (1970) című alkotása. A cím ez esetben „alkotások”-at jelent: megszakításokkal teletűzdelt auditív folyamatok fragmentumainak laza füzéréről van szó. A műben „a Titanic pusztulását idéző jelenetek összekapcsolódnak a modern klinika intenzív osztályán bekövetkező halál képeivel. Berio szavaival mindez »meditáció, álom és egy csöppnyi morality play a végről«”.⁷ Szerves zenei és drámai egység jellemzi azonban az *Un re in ascolto* (1984) című operáját, amely zenéjében az avantgárd intellektuális vonalat olaszos kecsességgel, rugalmassággal ellensúlyozza.

A német avantgárd fáklyavivője, Karlheinz Stockhausen is hozzájárul a vokális kifejezőmód egy újfajta értelmezéséhez. A *Fény* (2003) hét operából álló ciklus, amelyben a cselekmény vallásosnak látszó szertartások sorából áll. Stockhausen életrajzírója, Michael Kurz szerint ez a ciklus „olyan kozmikus világszínház létrehozására tett kísérletet, amely összefoglalja és megerősíti mindazt, ami Stockhausent egész életében foglalkoztatta. Ez pedig nem más, mint a zenének és a vallásnak az emberiség látomásához kapcsolódó egysége.”⁸ A műben Stockhausen zeneszerzői törekvéseinek különböző stílusai és technikái egyesülnek a vokális kifejezőmód akusztikustól elektronikus közegig terjedő színezetével.

Játszani is engeddd... alkotói kalandok a mából

■ A vokális kifejezőmódról szóló alfejezet egyfajta folytatásaként megemlítnünk néhány számunkra fontos, az opera műfaját megidéző kortárs alkotást.

A kortárs művészet iránt érdeklődők figyelmét olyan művek kötötték le, mint Ligeti György *Aventures* (1962) című alkotása, amelyben az eltúlzott vokális gesztusokból megképzett auditív szövet értelmetlen szótagok interpretációjából áll, ragyogóan, olykor komolyan, néhol humorosan visszaadva azt, ahogyan az emberek érzéseiket kifejezik. A zeneszerző 1977-ben Bruegel tájainak vizuális hatására, Michel de Ghelderode darabja alapján megírja *Le Grand Macabre* című operáját. Ligeti kiváló tehetséggel tudja bizarr szemszögből, rendkívül szórakoztatóan láttatni-hallatni élet és halál kérdéseit. A művet antioperának nevezi, melyben groteszk jelenetsorokban olvad össze az apokalipszis sötét hangulata a vásári komédiázással. A zenei anyagban mind hagyományos elemekkel (különböző zenetörténeti korokból származó stílusidézetekkel), mind avantgárdakkal találkozunk.

A kortárs európai opera egyik olasz képviselője Giorgio Batistelli. Az élet és a művészet közötti szakadék áthidalására tett különféle kísérleteinek eredményeként született meg az *Experimentum mundi* (1981). A hétköznapi élet vokális megnyilvánulásaival és a mű által felvonultatott szakmák „hangszerré” idomult eszközei által kiadott ritmus-, dinamika- és hangszínvariációival a művet egyedülálló élménnyé teszi.

Németországban a Hans Jürgen von Bose által komponált *Álompalota 63* (1990) című alkotás feszegeti a műfaj határait, melyben a posztmodernizmus heterogenitását üdvözlő stíluskavalkáddal találkozhatunk.

Mark Anthony Turnage Angliában tevékenykedő zeneszerző, aki *Görög* (1988) című operájában az ókori Szophoklész tragédiáját, az *Oidipusz királyt*

egy gúnnal fűszerezett poszttradicionalista zenei nyelvezetbe ágyazza, igen figyelemreméltó módon. Szintén angol nyelvterületen tevékenykedik, és a minimalista irányvonalat követi Michael Nyman, akinek neve a filmzenék világából is ismert lehet, Peter Greenaway-jel való együttműködései eredményeként. Az *Aki kalapnak nézte a feleségét* (1986) című operája repetitív struktúrákra épül; kevés, ám éles harmóniaváltás, dallamtöredék halmozása, főként szövegközpontú zenei tagolás jellemzi a művet, melyen a rockoperák stílusjegyei érződnek.

Nagyon érdekes alkotást jegyez Louis Andriessen holland zeneszerző *De Materie* (1988) címmel. A mű eklektikus zenei hatásokkal él, Johann Sebastian Bachtól kezdve és Igor Stravinskyn keresztül a régi holland *L'homme armé* chansonig és a 20. századi boogie-woogie-ig számos, nagy műgonddal kidolgozott zenei idézetet vagy idézőjelbe tett utalást találunk. A mű 144 fortissimo (nagyon hangos) akkordismétléssel kezdődik, és tartalmaz egyebek mellett egy terjedelmes szólórészt két kalapáccsal megszólaltatott fémdobozra. A szövegeket hol éneklik, hol beszélik. A mű négy szakasza különféle szövegeket mutat be.

Elektronikus zenei hatásokkal él Harrison Birtwistle *The Mask of Orpheus* (1986) című operájában. A mű az Orfeusz-mítoszt egyszerre több irányból vizsgálja, annak különféle változataiban élő ellentmondásokat elemezve. A hagyományosan vokális és hangszeres zene egy elektronikus zenei hangsávval egészül ki. Mindegyik felvonásnak saját elektronikus „aurája” van, amely folyamatosan, néha kiemelten, néha a háttérből szól.

Az opera története éppen folyamatos változásában állandó. Volt szerény és szertelen, populista, elitista, hol kiszolgálta, hol dühbe gurította a hatalmasságokat, librettói néha fölülírták a zenét, máskor a zene rabszolgájává váltak. Hogy milyen lesz a jövő operája? Annyi biztos, hogy továbbra is sokféle és izgalmas marad.

A kortárs magyar opera a genius loci oltalmában

■ Záró gondolataink kitekintés értékűek, a műfaj és a toposz kapcsolatáról, az opera és a Kolozsvári Magyar Opera mint a műfajt bemutató és megszólító közeg szellemi erejéről. Itt Kolozsváron a ma operájának alkotóira és tisztelőire is figyel a Kolozsvári Magyar Opera intézménye, mi több, ösztönzőleg hat az alkotók munkásságára. Az elmúlt évek során olyan művek kerültek bemutatásra, mint Vermesy Péter: *Ördögváltozás Csíkban*, Vajda János: *Márió és a varázsló*, Leonce és Léna, Demény Attila: *Parafarm*, *Bevégezetlen ragozás – Haláltáncjáték*, Az utolsó meggy, Lajtha László: *A kék kalap*, Kőmíves Lajos: *A néma kertész*, Orbán György: *Pikkó herczeg*, Fekete Gyula: *Római láz*, Selmeczi György: *Szirén*, *Boldogasszony lovagja*, *Bizánc*, Gyöngyösi Levente: *A gólyakalifa*. Kortárs szerzők gyermekelőadásokkal is bemutatkozhattak ugyanezen a színpadon. Emlékezetes Magyar Zita: *Csipike lakodalma*, Csemiczky Miklós zenés állatmeséje, a *Brémai muzsikások*, valamint Tóth Péter, Várady Szabolcs: *Árgyelus királyfija*. Stilisztikailag nagyon különböző művek ezek, ám mondanivalójukban többnyire találkoznak. Szinte mindegyik alkotás a visszalépés bátorságával él. A modernizmus for-

mabontó, esetenként idealista gondolkodását a zenei hagyományok újraértelmezésével kerülik meg, keresett céljuk: a művészi szép megidézése. Ha csak Gyöngyösi Levente *Gólyakalifájára* gondolunk, elmondhatjuk, hogy „szabadon él a történelem stílárís elemeivel, játszik velük, hajlandó mindenféle kifejezőmódot elfogadni. Egyik kedvelt zenei képalkotási formája a valamely más, ismerős zenére való utalás. [...] Az ismerős és ismeretlen egybevágó élménye, a felismerés sokkja és az átalakítás felismerhetősége új zenei élményt hoz létre.”⁹

Az opera ma, itt, mindenhol és talán mindig: élmény. Annak az élménye, ahogyan lélegzetviasszafojtva figyeljük, miként sötétül el a nézőtér, hogyan szólal meg a zenekar, majd miután fölmege a függöny, milyen világ tárul elénk, ahol a zene által beleshetünk az emberi lélek mélységeibe. Figyeljük és reméljük, hogy az előadás végezetével netalán eljuthatunk a művek üzeneteinek magasságába, további hasonló élményekre vágyakozva. Mint ahogy Bartók *Kékszakkállújának* Regöse mondaná prológusában. „Haj regö rejtem / hová, hová rejtsem... / Hol volt, hol nem: / kint-e vagy bent? / Régi rege, haj mit jelent, / Urak, asszonyságok? Ím szólal az ének. / Ti néztek, én nézlek. / Szemünk pillás függönye fent: / Hol a színpad: / kint-e vagy bent, / Urak, asszonyságok? [...] / Zene szól, a láng ég. / Kezdődjön a játék. / Szemem pillás függönye fent. / Tapsoljatok majd, ha lement, / urak, asszonyságok.”

■ JEGYZETEK

1. Várnai Péter (szerk.): *Miért szép századunk operája?* Gondolat, Bp., 1979. 7–11.
2. David Cairns: *Mozart és operái.* Park Könyvkiadó, Bp., 2008. 283.
3. „A gregorián ének éthosza nem partikularizálón (részérdekűen) szépet hordozó, hanem egyetemesen a fenség felé irányító éthosz.” Angi István: *A zenei szépség modelljei.* Polis Könyvkiadó, Kvár, 2003. 14.
4. Wagner költői és zenei koncepciójának sokrétűségét, az alkotások jelképi gazdagságát, a Wagner valamennyi művét egybefűző belső összefüggések meglátását Erich Rappl mélyreható, ugyanakkor gyakorlati módon ismerteti a *Wagner operakalauz* című kötetében. Zeneműkiadó, Bp., 1976.
5. Stephen Pettitt: *Opera.* Képzőművészeti Kiadó, 2007. 73.
6. A magyar opera irodalmi, zenei forrásairól, keletkezésének történetéről stb. lásd Németh Amadé: *A magyar opera története (1785–2000).* Anno Kiadó, Bp., 2000.
7. Batta András: *Opera.* Vince Kiadó, Bp., 2006. 43.
8. Stephen Pettitt: i.m. 119.
9. Csákány Csilla: *Gondolatok a kolozsvári zenei életről. Válogatott zenekritikák.* Partium, Nagyvárad, 2012. 44.



KATONA ZS. JÓZSEF

TOSCA METAMORFÓZISA

Egy drámai történet születése és átváltozása, avagy a pásztorlányból lett világhírű filmszínésznő



Az operának a zene dramaturgiája a fő meghatározó eleme, az adja az előadás ritmusát, hangulatát, tempóját, érzésvilágát. Mindezeket az összetevőket a színdarabban a rendező határozza meg, szabadon dönthet ezek lefolyásáról, míg az operában a rendezőnek alá kell vetnie koncepcióját a zene törvényeinek.

Jelen tanulmány egy történelmi eseményt ürügyként felhasználó drámai történet fejlődését követi nyomon különböző művészeti ágazatok feldolgozásában.

A drámaíró

■ A *La Tosca* című ötfelvonásos színdarabot Victorien Sardou francia drámaíró személyesen Sarah Bernhardt, a kor híres dívája számára írta. A színdarabot 1887. november 24-én mutatták be a párizsi Théâtre de la Porte Saint-Martin nevű színházban. Annak ellenére, hogy a darabot elmarasztalta a kritika, egy év alatt mégis nagy népszerűsége és hírnévre tett szert. A színdarab népszerűsítéséhez Sarah Bernhardt országos és világkörűli turnéja is hozzájárult, csak Franciaországban több mint háromezer előadást ért meg és harminc éven át tartották műsoron a világ vezető színházai.

Franciaország legmagasabb kitüntetésének, a francia Becsületrend Arany Keresztjének tulajdonosát, Victorien Sardout nemcsak jeles drámaíróként, hanem az Egyesült Államokból elterjedt spiritizmus egyik lelkes híveként is számon tartja az emlékezet.

A dráma ihletője

■ Sarah Bernhardt személyiségét, életútját és karrierjét részletesebben szeretnénk bemutat-

ni, tekintettel arra, hogy Tosca karaktere jórészt ennek a dívának a személyiségére, egyéniségére, karizmájára épül. Az ő vonzereje, drámai kifejező karaktere inspirálta a szerzőt műve megírásában.

A kurtizán múltú anyától származó Sarah Bernhardt kora legnépszerűbb színésznői közé tartozott. Kora krónikásai szerint előadásmódját, rendkívüli érzelmi pátosszal megformált szerepeit nagy meggyőzőerő jellemezte. Vonzó természete, tehetsége, káprázatos intelligenciája magával ragadta kortársait. A szerény körülmények között nevelkedett kis Sarah gyerekkorában kecskepásztorként segítette anyja háztartási költségeinek a fedezését. Talán erre is utalhatott Puccini az opera harmadik felvonása elején a kis pásztorgyerek által énekelt *Io de' sospiri* kezdetű dallal. Már iskolás korától megbotránkoztatta környezetét rebellis viselkedésével, mind az Ágoston-rendi intézményben, ahol elemi iskoláit végezte, mind a Conservatoire de Paris-ban vagy később a Comédie Française-ben, ahol hirtelen haragjában felpofozta a színház primadonnáját, s emiatt aztán menesztették a társulattól. Szikár testalkata nem sokat segítette színészi karrierjében, abban a korban, amikor a közéletben, de főleg a színpadon a testes hölgyek számítottak ideálisnak. Ugyanakkor pontosan ennek köszönhetette az, hogy férfiszerepeket is tudott vállalni, többek között a *Hamletet*. Utazgatni kezdett, majd később karrierje érdekében gazdag férfiak barátnője lett. Szerelmi életét, befolyásos, vagyonos férfiakkal vagy színpadi partnereivel való kapcsolatait sohasem tartotta titokban.

A párizsi Odéon színház hozta meg neki a várva várt sikert. Később visszakérülve a Comédie Française-be sztárgázsiért, kora legnépszerűbb írói, Victor Hugo, George Sand, Gustave Flaubert, Victorien Sardou, Jean Racine, Alexandre Dumas apa és fia és sokan mások versengtek kegyeiért, akik remek főszerepeket dedikáltak neki. Pár év múlva egyoldalúan felmondta a színházzal kötött szerződését, amiért hatalmas kártérítést kellett fizetnie. Több mint húsz évébe telt a színésznőnek, hogy rendezze tartozását. Világkörüli útra indult, bárhol megfordult, lehengerelte közönségét, ezzel anyagi nehézségeit is rendezhette. Egy ilyen turnén a *Toscával* súlyos térd-sérülést szenvedett, amit elhanyagolt, és emiatt később amputálni kellett a lábát, de ekkor sem hagyott fel a színpadi játékkal, s szerepeit ülve játszotta el. 1893-ban megalapította a saját színházát, a Théâtre de la Renaissance-t, majd a Théâtre Sarah Bernhardt-ot. Közei barátja lett Alfons Mucha is, akivel a legtöbb plakátját, műsorfüzetét, díszletét és jelmezét tervezte. Színműveket is írt, festett, és szobrászkodott. Műveit kiállításokon is bemutatta. A porosz-francia háborúban kórházat rendezett be az Odéon színházban, ahol nővérként segített a betegeken, és a téli hideg hónapokban felégette a díszleteket a betegek gyógyulása érdekében. Az első világháborúban, 72 évesen, fél lábbal és legyengülten a legveszélyesebb frontszakaszokra utazott, hogy előadásaival a katonákat lelkesítse. Elsők között vállalt szerepeket némafilmekben is. Említésre méltó az 1912-ben Adolph Zukor által rendezett *The Loves of Queen Elizabeth* című film, amit utólag kézi festéssel kiszínezték, így ez lett az első színes film is. Óriási sikert hozott ez az alkotás, ami megmutatkozott az anyagiakban is. Ebből a bevételből alapította meg a rendező a Paramount Pictures filmstúdiót, Sarah Bernhardt pedig a honoráriumából törleszteni tudta adóságai egy részét. 1923-ban bekövetkezett halála

pillanatában is éppen egy film forgatására készült, amit saját lakásán szerettek volna megejteni, amikor hirtelen rosszul lett, összeesett, és meghalt. Nevéről nemcsak utcákat, tereket neveztek el, hanem Dániában egy aprósüteményt is Sarah Bernhardt-Kagernek. 1914-ben kitüntették a francia Becsületrendnek.

Habár Sarah Bernhardt volt Sardou műzsája a *Toscához*, a színdarabban megformált női karakter mégis sok szempontból ellentéte az ihletet adó személynek. Tosca egy idealizált módon bemutatott, naiv, őszintén szerelmes, tiszta szívű úrhölgy, akit maró féltékenységi gyötör társa bármilyen gyanús, a nőkkel szembeni viselkedésekor. Ezt a gyengeségét használja ki Scarpia, Róma teljhatalmú rendőrfőnöke, hogy bizalmatlanságát erősítve szerelme iránt, galád módon törbe csalja és árulásra bírja a hűséges asszonyt.

Puccini látta ezt a darabot Sarah Bernhardt előadásában, és elhatározta, hogy operát fog írni belőle. Hosszas alkudozások után Sardouval és a librettistáival, Luigi Illicával és Giuseppe Giacosa-val megírta az operát. A bemutató 1900. január 14-én volt a Teatro Constanziban, amely ma a Teatro dell'Opera de Roma nevet viseli. Tosca szerepét a román származású Hariclea Darclee szoprán énekelte, Cavaradossit Emilio De Machi tenor, Scarpiát pedig Eugenio Giraldoni bariton. A karmester Leopoldo Mugnone, a rendező Nino Vignuzzi, a díszlettervező pedig Adolfo Hohenstein volt.

A színdarab és annak továbbfejlesztett változata, az opera

■ A szövegek könyv és az operalibrettó közötti különbségek a műfaji sajátosságokból adódnak. Az operának a zene dramaturgiája a fő meghatározó eleme, az adja az előadás ritmusát, hangulatát, tempóját, érzésvilágát. Mindezeket az összetevőket a színdarabban a rendező határozza meg, szabadon dönthet ezek lefolyásáról, míg az operában a rendezőnek alá kell vetnie koncepcióját a zene törvényeinek. Ahhoz, hogy zeneileg jobban érvényesüljenek a karakterek, Luigi Illica és Giuseppe Giacosa librettisták lecsökkentették a szereplők számát és a felvonásokét is ötről háromra. Kevésbé lett fontos a politikai motiváció, inkább a karakterek és azok viszonya vált elsődlegessé az operában. A színdarabban Angelotti és Cavaradossi nem ismerik egymást, az operában azonban igen. Toscának az operában nincs szobalánya, Cavaradossinak nincsenek inasai, csak egy szerzetes segédje, a Sekrestyés szerepben. Az opera második felvonásából teljesen kihagyták a báljelenetet, csak a marengói csata osztrák győzelmére szervezett mulatság hangjai hallatszanak be az ablakon, így számtalan szereplőt és statisztát lehetett nélkülözni. A színdarab második, harmadik és negyedik felvonásait összegegyűrték, így jött létre az opera második felvonása. Ezzel viszont a színdarabban levő szituációk egy része kimaradt, átalakult. Bizonyos eseményekre, mint például a marengói csata fordulataira csak utalás történik. A színdarabban ellentétben az operában Scarpia rendőrfőnök megmutatja az első felvonás végén Toscának, hogy megtalálta a márkiné elhullatott legyezőjét, ami bizonyítja azt, hogy a hölgy ott járt, és találkozhatott Cavaradossival. A templom helyszíne a színdarabban a jezsuita rendnek a Quirinale hegyen épült Via dell Quirinale 30. szám alatt található Sant'Andrea all Quirinale temploma, míg

az operában a helyszínt a Corso Vittorio Emanuele és a Corso Rinascimento sarkán lévő Sant'Andrea della Valle templomba helyezték át, mivel itt több lehetőség van egy szökevény elrejtőzködéséhez.



Puccini: *Tosca* 1. felvonás, nyitó kép

Az operai előadások főpróbáján készült felvételeket Rohonyi D. Iván készítette.

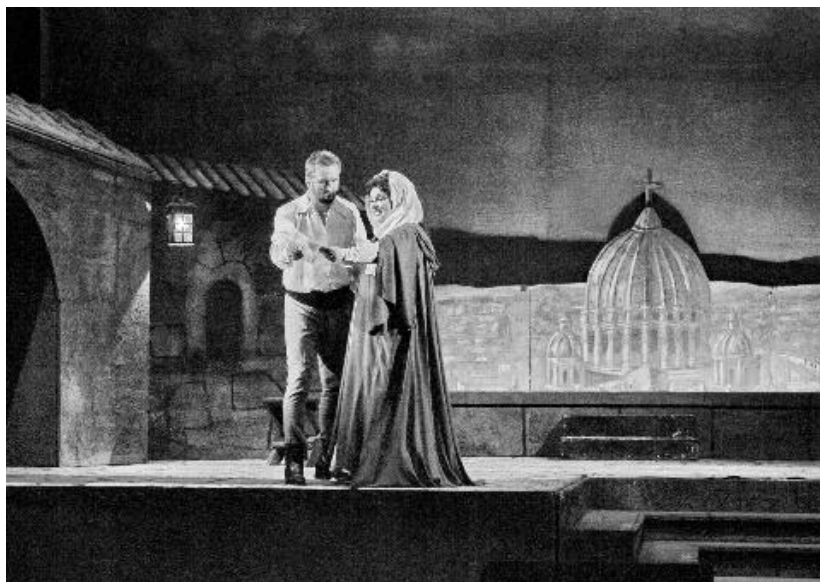
Cavaradossi elfogása és vallatása a színdarabban Attavanti márkiné nyári villájában történik, Róma közelében, Scarpia halála pedig az Angyalvárban berendezett rendőrfőnöki rezidenciáján esik meg. A marengói csata fordulatának híre a színdarabban a báli jelenetet szakítja meg, az operában viszont Cavaradossi kínzatása alatt hozza a hírt Sciarrone, és a fogoly előtt értesíti a főnökét a csata fordulatáról. Erre a hírre tör fel Cavaradossiból a győzelem dicsőítése és a szabadság eljövetelének a diadalittas vallomása: „*Vittoria! Vittoria!! L'alba vindice appar che fa gli empi tremar! Libertr sorge, crollanti rannidi!*” (szabad fordításban: „Győzelem! Győzelem!! Megjött a bosszúálló hajnal, amely megrettent a gonoszokat! A szabadság felemelkedik, a zsarnokság összeomlik!”)

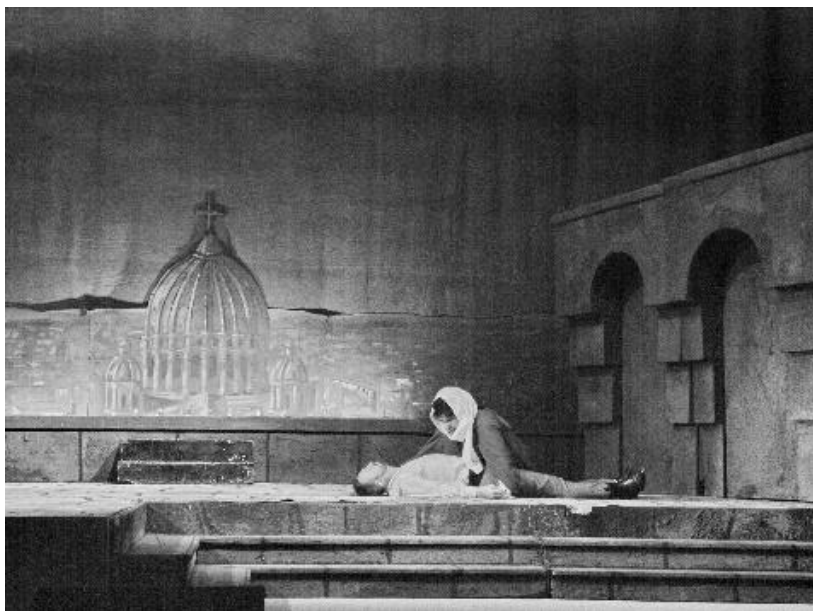
A színdarabban Cavaradossit a színen kívül faggatják, az operában viszont egy félig nyitott, rejtett ajtó mögül szűrődnek ki a tortúra hangjai. A színdarabbal ellentétben az operában a kivégzés – verista módon – a színen történik. Tosca utolsó szavai a színdarabban az őt üldöző Spolettához szólnak, míg az operában Scarpianak szegezi utolsó szavait. A harmadik felvonás elejére Puccini egy pasztoráljelenetet komponált, ami nincs a színdarabban, sőt Cavaradossinak a búcsúlevél ürügyén egy gyönyörű nagyáriát adott, amelyben vallomást tesz a szép múltáról, a szerelemről és a könnyörtelen halálról.

A történelmi hitelesség mint dramaturgiai elem

■ A dráma cselekményének helye és ideje pontosan meghatározott mind a színdarabban, mind az operában: Róma, az 1800. június 17-e délutánja és 18-a hajnala között eltelt 18 óra. A darabban a hitelesség kedvéért valós helyszínekre, történelmi eseményekre és személyekre történnek utalások. Ilyen például az 1800. június 14-i marengói csata megemlézése, két alkalommal is, amelyben a Bonaparte Napóleon által vezetett sereg megütközött az osztrák csapatokkal. Első alkalommal a franciák megfutamodásáról érkezik hír, erről beszélnek a szerzetesek a színdarabban, és erről értesíti a sekrestyés a gyerekkart az opera első felvonásában. Ennek az osztrák győzelemnek a megünneplésére szervezik a megszálló erők hatóságai azt a bált, amelyre meghívják énekelni Flória Toscát, a kor ünnepelt díváját.

A Sardou drámájában ötfelvonás van öt helyszínen és hat képben. Puccini kérésére Luigi Illica és Giuseppe Giacosa szövegkönyvírók összevontak felvonásokat és jeleneteket. Lerövidítették az egész cselekményt három felvonásra, és csak a harmadikban tartottak meg két képet: az első helyszíne a börtöncella, ahol elhangzik Cavaradossi híres hatyúdala az *E lucevan le stelle*; a második kép pedig a kivégzőhelyen játszódik, a dráma beteljesülésének, Cavaradossi és Tosca halálának a helyszíne. A Kolozsvári Magyar Operában 2003-ban bemutatott változatában a harmadik felvonás két utolsó képe össze van vonva egy helyszínre, az Angyalvár tetőteraszára, így a vár-börtön és a kivégzőhely egy spirituális térbe került. (Bemutató: 2003. december 14., új rendezésben, felújított díszletben és jelmezben. Rendező: Katona Zs. József. Díszlettervező: Szakács György. Jelmeztervező: H. Roşescu Lya. Flória Tosca: B. Konrád Erzsébet; Mario Cavaradossi: Daróczi Tamás; báró Scarpia: Herz Péter; a Kolozsvári Magyar Opera zenekara és énekkara. Vezényelt: Horváth József)





Puccini: *Tosca* 3. felvonás

A cselekmény kibontakozására választott helyszínek ma is létező épületekben lettek kijelölve, mint például a színdarab első felvonásának Sant'Andrea all Quirinale temploma vagy az opera esetében a római Piazza Vidoni 6. szám alatt található Sant'Andrea della Valle jezsuita templom, ahová a költői képzelet helyezte el az Attavanti-kápolnát, ami a valóságban nem létezik. Itt pillantja meg először a festő Cavaradossi angyali modelljét, Attavanti márkinőt, akinek angyali képmását fel is használja a készülő Mária Magdolna-festményéhez. Ez a kép lesz Tosca féltékenysége és a drámai cselekmény kirobbanásának az okozója.

A második felvonás mind a színdarabban, mind az operában a Róma egyik reneszánsz gyöngyszemének számító Farnese palotában bontakozik ki, a Piazza Farnesén, ahol ma a francia nagykövetség található. Az operában – a leegyszerűsített dramaturgia kedvéért – a harmadik felvonás helyszínére, az Angelotti villára már csak utalás történik. A negyedik felvonásban szereplő Scarpia rendőrfőnök dolgozószobája, ami a színdarabban az Angyalvárban található, az operában átkerült a Farnese palota emeleti részébe. Ez a gyönyörű palota tragikus fordulatok helyszíne lesz. Az operai librettó szerint ebben a

Puccini: *Tosca* 1. felvonás



palotában egyszerre két esemény is zajlik: az egyik tágasabb teremben zajlik a marengói csata győzelmére szervezett bál, ami alatt egy másik, emeleti helyiségben, Scarpia, Róma rendőrfőnöke szobájában Cavaradossi festőművész kiállítását tartják. Ide érkezik meg a futár a marengói csata elvesztésének hírével, itt hozza nyilvánosságra Cavaradossi a saját érzelmeit az elnyomókkal szemben, amivel megpecsételi további sorsát is. Itt próbálja Scarpia megnyerni Tosca kegyeit, család módjára gerjesztve féltékenységet, hazug bizonyítékokkal ecsetelve a festőművész szerelmének „hűtlenségét”, aminek következtében a lelkiileg meggyötört nő elárulja a szökevény Cesare Angelotti rejtékhelyét. Ugyanitt bocsátja ki a rendőrfőnök Toscának az árulásért cserébe kapott „felmentést és szabad eltávozást” Rómából, szerelme és saját maga számára, ami utólag ugyancsak aljas hazugságnak, átverésnek bizonyul. És ugyanitt végez Tosca egy váratlan késszúrással a szerelmi mánostól elvakult Scarpiával.



Puccini: *Tosca* 2. felvonás

A következő helyszínen játszódik az opera harmadik, illetve a színdarab negyedik és ötödik felvonása, és fejlődik a tragikus vég felé. Ez a Sant'Angelo várnak (Angyalvárnak) a börtöne és terasza. Itt kerül felszínre Scarpia alantass terve és szándéka Cavaradossival: a valódi szabadság helyett a halál szabadságát osztva ki neki. Ez a hely, a sok száz halálraítélt és kivégzett, bebörtönzött ember mellett még két ártatlan lélek, két őszinte szerelmes, Cavaradossi és Tosca életét is elragadja.

A szereplők is létező személyekre utalnak

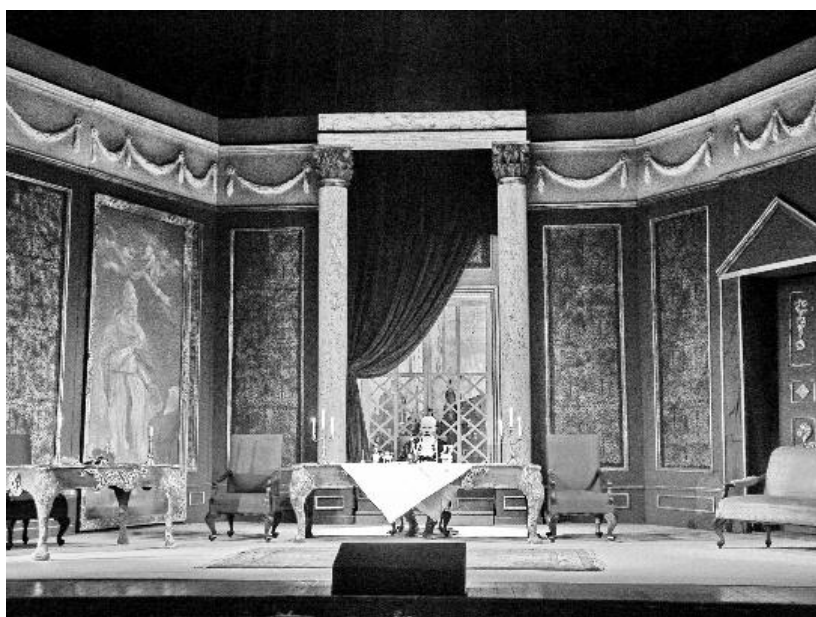
■ A címszereplő, Floria Tosca – amint már említettük – kitalált személy, akinek karakterét a szerző által csodált világhírű díva, Sarah Bernhardt komplex személyisége ihlette.

Szerelme, Mario Cavaradossi egyes szerzők szerint egy létező, kevésbé ismert, Franciaországban tanult, a forradalom eszméit magáénak valló, lelkes fiatal festő volt, mások szerint viszont ő is fikciós karakter, akárcsak Tosca.

A szökött, előkelő fegyenc Cesare Angelottit azonban létező személyről formálták meg, a bonapartista Liborio Angelucciról, a Római Köztársaság konzuljáról, akinek élete és tevékenysége sok szempontból hasonlóságot mutat a színdarab szereplőjével.

Az Attavanti családnév létezik Olaszországban, a nemesi rangsorok között is. Érdekességképpen megemlíthetjük, hogy Mátyás király szolgálatában létezett egy miniatűrökre szakosodott olasz festő, Attavante degli Attavanti, akinek munkái megtalálhatók Párizs, Brüsszel és Firenze múzeumaiban is.

Scarpia karaktere név szerint is létezett. A Római Köztársaság leverése után, 1799 szeptemberében az osztrák hatóságok Vitellio Scarpiát nevezték



Puccini: *Tosca* 2. felvonás

ki Róma rendőrfőnökének. Kegyetlen, könyörtelen zsarnok hírében állt, és fő feladatának tartotta a menekülő, bukott Római Köztársaság konzuljának az elfogását és nyilvános kivégzését.

Miről is szól a *Tosca*? A szerelemről, féltékenységről, szökésről, üldözésről, kínzásról, zsarolásról, aljas becsapásról, nemes kiállásról a zsarnoksággal szemben és a legnemesebb szerelmi áldozatról egy kegyetlen diktatúra idején.

A rövid történet

■ A hírhedt Angyalvár (Sant'Angelo) börtönéből megszökik a legelőkelőbb fegyenc, Césare Angelotti, a bukott Római Köztársaság konzulja, akit testvére, Attavanti márkiné rejteget a saját villája kertjében levő kútban. Ezt a rej-

tekhelyet árulja el Tosca, miután nem bírja végignézni a bűnpártolás gyanújával vádolt szerelme, Cavaradossi festőművész kínszenvedéseit a vallatás alatt. Az agyonkínzott Cavaradossi diadalittasan fakad ki Scarpia rendőrfőnök előtt az osztrákok vereségének hírére, ám ezzel a gesztussal végleg megpecsételi a sorsát. A halálos ítélet alól csak Tosca tudná megmenteni, ha elfogadja Scarpia ajánlatát, hogy szeretője legyen. Cavaradossi megmenekülhet, de át kell esnie egy látszatkivégzésen, ha már elítélték. Tosca belemegy az alkuba, ám cserébe hivatalos levelet kér a maga és Cavaradossi szabad távozására. Miután ezt megkapta, egy óvatlan pillanatban leszúrja a rettegett zsarnokot, és elszalad Cavaradossi kimentésére. Nem tudja azonban, hogy Scarpia halála előtt a pribékjeit a festőművész éles golyókkal való kivégzésére utasította. Cavaradossit lelövik, Tosca rájön az aljas cselszövésre, és a rendőrfőnök meggyilkolása miatt üldözőbe vett nő kétségbeesésében és kilátástalanságában leveti magát az Angyalvár tetejéről.

Tosca-metamorfózisok

■ Ez a kegyetlen, tragikus szerelmi történet számos alkotó fantáziáját mozgatta meg, így többféle adaptációt is megért. A teljesség igénye nélkül érdemes felsorolni néhány *Tosca*-adaptációt.

Elsőként említhetem Arthur D. Hall angol író változatát 1888-ból *La Tosca: A Novel* címmel (Rand, McNally & Company, 1888).

1891-ben San'yūtei Enchō a hagyományos rakugo (egy személy által elmesélt) japán színházra, míg Fukuchi Gen'ichirō a kabuki színházra adaptálta.

Röviddel Sarah Bernhardt e Londoni turnéja után elkészült a *Toscának* egy burleszk változata is *Tra-la-la Tosca or The High-Toned Soprano and the Villain Bass* címmel, Francis Burnard átíratában és Florian Pascal zenei paródiájával. 1890 januárjában mutatták be a londoni New Royalty Theatre-ban.

2004-ben egy olasz musicalváltozata is született Lucio Dallának köszönhetően, *Tosca, Amore Disperato* címmel. A rendező a Puccini-opera struktúráját ötvözte Sardou drámájával. Ezt a darabot ma is játsszák Olaszországban. 2010 júniusában az olasz RAI televízió is közvetítette a Gran Teatro di Romában tartott előadást Giorgio Armani kosztümjeivel, Daniel Ezralow koreográfiájában.

Tosca az operában

■ Az a mondás járja, hogy amelyik operaház egy kicsit is ad magára, műsorra tűzi a *Toscát*, mert rátermett előadókkal garantált a közönségsiker. Egy felmérés szerint a világ legnépszerűbb operáinak listáján az ötödik helyen szerepel. Nincs elegendő hely és idő arra, hogy felsoroljuk a különböző operatársulatoknál sokféle rendezői elképzelésben színre vitt előadásokat. Ugyanez a helyzet a számtalan hanglemmez- és előadás-felvétellel is. Álljon itt azonban, a híres operaházak élő előadásából készült előadásainak DVD-re rögzített szelekciója, amelyet bármelyik operakedvelő beszerezhet.

Royal Opera House, Covent Garden, 1964. Maria Callasszal, Renato Cionival és Tito Gobbival a főszerepekben.

Az 1978-as New York-i Metropolitan Opera híres felvételén Shirley Verrett Luciano Pavarottival és Cornell MacNeillel énekel egy Tito Gobbi által rendezett előadáson.

Ugyancsak a New York-i Metropolitan Opera 1985-ös felvételén Hildegard Behrensszel, Plácido Domingóval és Cornell MacNeillel találkozunk.

A Veronai Arénában készült 1984-es szabadtéri előadás felvételén Marton Éva a címszereplő Giacomo Aragall és Ingvar Wixell oldalán. Az NVC és az Olasz Rádiótelevízió által készített felvétel rendezője Brian Large. És ez a lista hosszan kiegészülhet az 1990 után készült felvételekkel is.

Színdarab–opera–film

■ A mai közönség számára Sardou drámája lassan feledésbe merül, ám Puccini operájának népszerűsége továbbra is lankadatlan marad. A világ összes operaháza műsorra tűzi ezt a gyönyörű dallamokkal átszőtt, érzelmes operát, és az intendánsok vetekednek a jeles előadókért. A történet ma is magával ragadja a közönséget.

A színdarab cselekménye egy speciálisan megvilágított, statikus díszletben játszódik, ahol a beöltözött, kellően maszkírozott színészek beszédmodorukkal, szavaik ritmusával, hangsúlyaival, dinamikájukkal és az ezt kiegészítő színpadi játékkal, gesztusaikkal, a partnereikhez és környezetükhöz, valamint a tárgyakhoz kapcsolódó viszonyaikkal hoznak létre egy világot a nyers irodalmi szövegből.

Az opera ugyanezekkel az eszközökkel él, de a kifejezésmód változik a zenedramaturgia szabályainak megfelelően. Az előadók a deklamált beszéd helyett énekelve fejezik ki gondolataikat, érzelmeiket, vágyaikat és fájdalmaikat. A kibocsájtott hang volumenéhez, karakteréhez és színéhez viszont egy speciális fizikai állapotra van szükségük, ami befolyásolja a színpadon a mozgási lehetőségeket is. Így – főleg a személyesebb vallomásoknál, mint amilyen például a *Vissi d'arte*, ahol az ária (a színdarabnak megfelelő monológ) énektechnikai előadásmódja komolyan igénybe veszi az előadót – az akció szempontjából statikusnak tűnhet a jelenet, amit viszont gazdagon pótol a szép hang és a bensőségesen vibráló zene. Az énekes műfaj sajátos előadásmódja miatt gyakran a szöveg sem érthető tisztán. Ilyenkor a legjobb vezérfonal a zene. Előnye, de hátránya is az operának, hogy a zene sajátos dramaturgiája határozza meg a darab ritmusát, hangulatát, hangsúlyos részeit, sőt a karaktereket és az egymáshoz való viszonyaikat is. A tempót mutató metronómjelzést szigorúan be kell tartani, különben vagy túl gyors lesz, vagy túl lassú az előadásmód, ami az énekesre és az előadásmódra egyaránt negatívan hat.

Az operának ezt a merevségét oldja fel a film. Itt az előadó nyugodtan állhat egy helyben, és csak az éneklésre figyelhet, mert a kamera mozog helyette. A társaihoz, környezetéhez való viszonyát is jobban ki tudja domborítani a vágásokkal, sőt a karakter lelkiállapotát, reakcióit is tudja sugallni a közelképekkel. Előnye az is, hogy az előadásmód a legtökéletesebb lehet, mivel egy jelenetet többször is újra fel lehet venni, sőt a hangot is be lehet helyettesíteni megfelelőbb előadókkal. A film mozgalmassá teszi mind a színdarabot, mind az operát, mert több akciót tud belevinni, érthetővé teszi a mondani-

valót a szöveg feliratával, személyesebb viszonyt tud kelteni a néző és a karakterek között, mivel megszűnik közöttük a zenekari árok által létrehozott elválasztó tér. Van azonban egy fontos hátránya a filmnek. Nem tudja visszaadni az élő előadás élményét, bármennyire is tökéletes a filmzés és a hangfelvétel. A televízió üvege vagy a mozi vászna a már megtörtént esemény érzését sugallja, nincs meg az élő előadás „itt és most történik előttem” érzése. Ennek ellenére a színház és a zenés színház sokat köszönhet a film speciális technikai nyelvezete által nyújtott kifejezőmódnak, amely újabb és változatosabb művészi élményt és értelmezést tud adni a daraboknak.

Mi újat hoz a filmművészet és az operafilm? Elsősorban a gyönyörű, hiteles helyszíneket, a mozgalmasabb jeleneteket, az izgalmas közelképeket, a teljesen reálisnak tűnő helyzeteket.

Filmes adaptációk

■ A *Toscából* több némafilmváltozat is készült, mint például az 1906-os francia változat, Sarah Bernhardt-tal a főszerepben, amelyet a Le Film d'Art stúdióban forgattak André Calmettes és Charles le Bargy rendezésében. Utóbbi színészként is szerepelt a filmben. Ezt a kézzel színezett filmet a művésznök letiltotta, mert nem volt megelégedve a saját alakításával, és igyekezett minden kópiát felvásárolni és megsemmisíteni. Emiatt 1908-ban a két rendező újraforgatta a filmet Cécile Sorellel a főszerepben. A 1912-ben alakult Universal Film Manufacturing Company, a későbbi Universal Pictures egy újabb változatát hozta a *Toscának*, Sarah Bernhardt-tal. 1918-ban két *Tosca*-film is készült, Pauline Frederickkel a Paramount Pictures-nél, valamint Olaszországban, Francesca Bertinivel a főszerepben. A hangosfilm megjelenésével felvetődött Puccini operájának is a megfilmesítése. Egyik érdekes alkotás az 1941-ben készült adaptáció, amelyben a Sardou-drámát Puccini operájából való részletekkel egészítették ki. A filmet a francia Jean Renoir kezdte el forgatni Rómában (a Tivoliban található, a Római Birodalom korából származó romokat őrző Villa Adrianában) és a környéken, jórészt szabadtéri helyszínen, Imperio Argentínával, Michel Simonnal és Rossano Brazzival. A rendezőnek Olaszországból való kényszerű távozása miatt a filmet a német Carl Koch fejezte be, aki társa volt a forgatókönyvírásban és a film forgatásában is. A film végleges változatához hathatósan hozzájárult az olasz Luchino Visconti rendező, valamint Koch felesége, Lotte Reininger is. Amerikában ezt a filmet *The Story of Tosca* címmel forgalmazták. Musical-melodrámat is készített a RAI *Tosca* címmel 1956-ban, Carmine Gallone rendezésében, Franca Duvallal a főszerepben. A film érdekessége, hogy a filmbeli énekhangot Maria Canigliára bízta, tekintettel arra, hogy a címszereplő énekesnő hangfaja nem volt megfelelő a *Toscához*. Íme egy lehetősége a filmrevitelnek, amivel változatossá tudja tenni ezt a műfajt: ha megfelel a karaktere, fizikuma az előadóművésznek, de a hangja nem, akkor ezt pótolni lehet másnak a hangjával. 1973-ban Luigi Magni forgatott egy ironikus-groteszk dramedyt, a televíziós műfajra jellemző comedy-dramát (vígjátékdrámát) Monica Vittivel a főszerepben. 1976-ban Gianfranco de Bosio forgatott filmet a Deutsche Grammophone égisze alatt, Raina Kabaivanská-

val, Plácido Domingóval és Sherrill Milnesszel, Brumo Bartoletti karmester irányításával. Jean-Jacques Beineix francia rendező 1981-es, a thriller műfajba sorolható filmje, a *Diva* cselekménye nagyon sok hasonlóságot mutat a *Toscával*. Nemzetközi összefogással készült televízióra 1992-ben a *Tosca, nei luoghi e nelle ore di Tosca*, Giuseppe Patroni Griffi és Brian Large rendezésében, Catherine Malfitano, Plácido Domingo és Ruggero Raimondi szereplésével és Zubin Mehta vezényletével.

Megemlíthető még Misjel Vermeiren holland rendezőnek a Deccával készített tévéfilmje 1998-ból. A címszerepet ugyancsak Catherine Malfitano énekli, ezúttal Richard Margison és Bryn Terfel oldalán és Riccardo Chailly zenei irányításával. Az egyik legelismertebb operafilm-adaptációnak tekinthető a francia Benoît Jacquot 2001-es operafilmje, ami az EMI Classics megrendelésére készült, Antonio Pappano karmesterrel és a román származású Angela Gheorghiu címszereplésével, Roberto Alagna és Ruggero Raimondi társaságában. 2004-ben pedig Nuria Espert hozott létre egy filmet az Opus Artéval. Maurizio Benini karmester irányítása alatt Daniela Dessi, Fabio Armiliato és Ruggero Raimondi énekeltek.

Végezetül a kedves olvasó figyelmébe ajánlom a zeneirodalom három gyöngyszemének meghallgatását a *Tosca* című operából: *Recondita armonia*, *Vissi d'arte* és *E lucevan le stelle*.



EGYED EMESE

LÉLEKKAPU

A kékszakállú herceg vára Kolozsvárt 2006 őszén

„...van egy nagy fal. Amögött van az élet. Van valahol egy kapuja, azt kellene megtalálni, hogy bejuthassak. [...] Az élet egy nagy éneklő kert. Majd egyszer megtalálom a kapuját.”

BALÁZS BÉLA



A kolozsvári előadás
fegyelmettségével,
végtelen pontosságával,
érzelmi ellentéteivel ért
el megvalósulásakor
rendkívüli hatást,
felidézésekor ama
kalokagathia emléke
által kiváltott fájdalmas
nosztalgiaemóciókat.

Min áll vagy bukik a szerelem (jövője)?
Ha akarnám, se tudnám elfelejteni
az operában hallott, énekelt figyel-
meztetést: „Vigyázz, vigyázz miránk, Judit.”
Balázs Béla szövege és a rá épülő bartóki ze-
nemű – egyebek mellett – a beszéd elválasztó
funkciójára hívja fel a figyelmet.

2006 novemberében a kolozsvári száрма-
zású, az ottani Magyar Operával rendszere-
sen együttműködő Selmeczi György zeneszer-
ző, karmester, zongoraművész rendezte meg
– az évfordulós Bartók-eseményorozat része-
ként – *A kékszakállú herceg várát*. Folytatólag
A fából faragott királyfi balettet láthattuk az
opera színpadán, és noha a két mű hagyomá-
nyosan, bár nem kötelező módon, egységet
képez (gyakran kerülnek színre, hangoznak
el ugyanazon alkalommal), most csak az előb-
bit szeretném több mint egy évtized távolából
felidézni. Noha tudom: az élmény teljessége
az emlékezet átalakító munkája, de még in-
kább a rendelkezésemre álló nyelvi eszközök
miatt nehezen közölhető, ha egyáltalán kife-
jezhető.

A kékszakállú herceg vára operát akkor
mint (hangszeres és vokális) zenét, (színpadi)
beszédet, játékot és filmtechnikát ötvöző pro-
dukciót láthattuk. A néhány héttel későbbi
előadáson – talán a közönség számának csök-
kenése, a rendező-karmester távolléte vagy
egyéb ok miatt – elmaradtak a filmes megol-

dások. Zeneileg magas színvonalú produkció volt ez is, a látványt tekintve azonban szerényebb lett az összhatás.

Bartók zenedrámájának első olvasói a visszafogott látványosságú dramaturgián lepődhetnek meg, a közönség képéhségét, sőt máig csak fokozódó látvány-telhetetlenségét tekintve ezen nincs mit csodálkoznunk. Hozzárendelni bármit is a zeneileg már teljes, hangszeres muzsikát az emberi hanggal, zenét tartalmazó szavakkal összekapcsoló műhöz nagy kockázat. A legnagyobb veszélyt éppen a hozzárendelés mértéke és természete jelentheti: a túlzás, a tautológia, a zsúfoltság az azonos időben, egymás ellenében ható élményformák alakjában jelentkezhetik. Az opera két filmváltozata is elkészült már (Judit: Sass Sylvia, Kékszakállú: Kovács Kolos, Szinetár Miklós rendezése, operatőr Márk Iván, 58 perc, 1981; a másodikban, amelyet Silló Sándor rendezett, és amelyben Kovács István és Kolonics Klára mellett mint regös Jordán Tamás lépett fel, Selmeczi György vezette a Magyar Rádió Szimfonikus Zenekarát, 2005).

Selmeczi György operarendezői profilját kolozsvári, bukaresti, budapesti, párizsi tanulmányok alakították. A hetvenes évek derekán karmesterként, zeneszerzőként már dolgozott a Kolozsvári Magyar Operában, az itteni 2006-os *Kékszakállú*-előadásig már egy tucatnál is több operát megrendezett (a magyar történeti operarepertoár jeles darabjait is). Bartók Béla belső drámaiságú zenéje iránti különös tiszteletéről vall 2019 őszén is.¹

A forgatókönyvről

■ 1918-ban jelent meg *A kékszakállú herceg vára*.² Bartók Béla mint zeneszerző számára az irodalom (ihlető formája) nem volt idegen; például Ady verseit az *Öt dalhoz*, 1934-ben pedig a *Cantata profana* forrását képező balladát tanulmányozta. „Minden művészetnek joga van ahhoz – állította –, hogy más, előző művészetben gyökerezzen, sőt nemcsak joga van, hanem kell is gyökereznie.”³

Balázs Béla (1884–1949) dramaturgiai képességeit a *Dr. Szélpál Margit* című dráma, a *Fából faragott királyfi* táncjáték forgatókönyve alapján a közönség ismerhette már. Balladája, *A kékszakállú herceg* 1910-ben készen volt, a szerző maga ajánlotta fel előbb Kodály Zoltánnak, majd Bartóknak – Bartók Béla 1911-ben választotta műve szöveges alapjául. Balázs Béla közös sorsról, közös megrendülésről beszél a közönség kapcsán; a közös megrendülést pedig nem esztétikai, hanem vallásos természetű élménynek nevezi. „Életet ábrázoló drámában szimbolikus, vallásos ceremóniát írni és látni, bálványt faragni és bálványt imádni a legnagyobb művészi potencia!” – írja 1907-ben *A szépségről* című, a *Halálesztétika* részét képező írásában.⁴ Szövege forrásait keresve *A kékszakállú herceg vára* egyik erőteljes ihletőjét jelölhetjük meg az *Énekek énekében*. Ennek elvontsága, allegorikus jelentése – amelyet többek között Órigenész kommentárjai örökítettek át az újabb korokba – a szerelem-dal és szerelem-színpad teológiai értelmezésével kapcsolatos. Pesthy Mónika Órigenész művét értelmezve azt állítja, hogy „mikor a vőlegény a menyasszony testét dicséri, akkor valójában a lélek képességeiről, tulajdonságairól van szó”.⁵ Veszélyt emleget, amely abban rejlik, ha testileg értjük a

drámai formában előadott epithalamiont (menyegzői dalt), ha olyan értelmezi, aki lelkileg még nem készült fel a mű misztikus mélységeinek felfogására. Balázs Béla azonban a misztikumot a teológiai összetevők helyett az ekkor már ismert⁶ freudi gondolat – a test szerepének, emlékezetének komolyabban vétele – felől hozza létre. A menyegzői dalt mint a férfi által előadandó műfajt nevezte meg Órigenész.

Freudnak nemcsak álmofejtése⁷ jelent meg a század elején, hanem *A mindennapi élet pszichopatológiája. (Az elfelejtés, elszólás, elírás, babona és tévedés)*⁸ című értekezése is. „A tulajdonnevek egyszerű elfelejtése mellett előfordul olyan elfelejtés is, amelyet elfojtás indokol” – olvashatjuk Freud e munkájában.⁹ *A kékszakállú herceg vára* a nemek pszichikai egybevetetőségét, a személyiségközi viszonyokra vonatkozó tabu kérdését is fölveti. Mit jelent az, hogy egy test, egy lélek? (Egymás ellen törhetnek a részek?) A közönség a mindennapi életből érkezik a művészi történekek helyére, várt idejébe, akkor is, ha képes a zene és a látványesemények varázslatát elfogadni.

Az ajtók, a zenei kifejezésmód és a képzetek (álmok) összefüggése Balázs Béla egyéb műveiben is előfordul. Ha csak a *Hét mese* egyik, *Muzsikus mese*¹⁰ című, 1907-ben keletkezett darabjára gondolunk („olyan gyorsan történt, mint egy lázálom”): az a tökéletes dialógus, amelyben a zenei alkotó tehetség és az abszolút társ megfoghatatlan, a vágyak szintjén marad, és amely leginkább az Apollón–Artemisz viszonyhoz hasonlítható. A *Muzsikus* mesében fehér falak, bezártság (magáracukódottság), a falakon áthatoló hangzások, zenei mondatok és vágyakozás. Schumann-zongorafutamok és a rájuk felelő, szavakba nem tagolt énekhang-produkció visszhangos, kettős magányával nyílik meg ott a mesélés kapuja.

Bartóknak gondot okozott, hogy az arabok asszonyait folklóradatközlés céljából nem szólíthatta meg. Három városban, legnagyobb örömeire, felfedezte, hogy a férfiak is tudják az asszonyok énekeit.¹¹ *A kékszakállú herceg vára*, *A fából faragott királyfi* (Balázs Béla) és *A csodálatos mandarin* (Lengyel Menyhért) mint történet kiválasztása/elfogadása, akkor is, ha évekkel Európán kívüli gyűjtőútjai előtt történt, mintha azt sugallná, hogy a nők minden időben rosszul értik a férfiak énekeit.

Balázs Béla és Bartók *Kékszakállúja* nem önként és nem szívesen adja Judit kezébe ama lélekkapukulcsokat. E kapukon belül mindig több van, mint amit látnunk, értenünk lehet.

A látható, a láthatatlan

■ Balázs Béla szerint a színjáték dionüszoszi eredetű, ezért nem lehet az empirikus élet másolata.¹² A görögök színházi kultúrájának társadalomformáló ereje iránti nosztalgiával hangsúlyozta a korában elterjedt színpadhasználat esztétikailag perspektívtalan, hagyományos merevségét. Ezt írja: „A mi színpadunk már építésénél fogva reliefszínpad: csak egy oldalról nézhető, tehát alakjainak másik oldalát, ha stílus konzekvenciát respektálnánk, látnunk sem szabadna”, illetőleg: „A mi reliefszínpadunknak az artisztikus hibánál nagyobb baja van, ez az egyoldalúság teszi illúziószínpaddá. A játék, körüljárható realitásától megfosztva képpé, távoli vízióvá lesz.”¹³

Megkockáztatunk itt egy közbevetést. „Minden jó drámának egy pantomimikusan is érthető váza van – állítja színjátékelméletében Balázs Béla –, ez teszi mikrokozmosszá, magában elég, zárt formává a színpadot. És ez a magába zárt totalitása teszi szimbolikussá.”¹⁴ A filmellenes kijelentéseket, többek között a mesterének tekintett Lukács Györgyét is, amely szerint nem hozhatja létre a jelenvalóság tényleges hatását a mozi, itt érvényteleníti, mert a megkettőzést a jelenvalóság és a másolat tapasztalatának élménye kölcsönös változást hoz létre a színjátékozó-szerepalakító emberi test és az arról szimultán készített és látható kép között. „A legszembetűnőbb ellentmondás a színész és a díszlet között való. Az eleven színész és a halott díszlet az igazi ember és a festett milieu, a jelenlevő színész és az ábrázolt tehát diszkvalifikálja a színpadot, melyen végbemegy... a színpadot stilizálhatom, de az eleven színész adva van” – olvasható továbbá *A színjáték elméletében*.¹⁵

A 2006–2007-es évad, Kolozsvár. Selmeczi György *A kékszakállú herceg vára* rendezésére vállalkozott Kolozsváron.

Rendezőként az egykori Nyári Színkörbe, a kolozsvári hagyományos építésű (és átépítésű) dobozszínházba Selmeczi György önálló szempárt iktat be, amikor a kulisszák közeléből indított kamerával fölveszi a színpad történéseit, és a háttérben elhelyezett filmvásznon (igaz, többnyire csak fekete-fehérben) váltakozó kameranyílásokkal csaknem folyamatosan „közvetíti”.

A kolozsvári előadáson az eleven testek (az énekeseké) jelenléte-mozgása és a képi látványuk szimultán kivetítése, a háttérre újszerű. A történet sajátosan kettőződik meg, a nézőnek nem marad ideje elunni a kétféle nyelvet és eseményt, nem tereli el a figyelmet a zenei dramaturgiáról. (A prológust mondó színész és a munkaköpenyből ragyogó emlékszenyók bontakozó némaszereplők nem lesznek a vetített képsor tárgyai.)

Tegyük hozzá, amit látunk: Selmeczi György három nőt, az előadás előtt a színpadot játékra előkészítő, kiegészítő személyzetként bemutatott nőt ültet a nyitott oldalkulisszák közé; ők csukaszürke gombos munkaköpenyükből néma figurákként mindvégig jelen vannak, olvasva, kötogetve, végtelen türelemmel üldögélve székeiken, jelen vannak az előadásban – Judit lázadásakor mozdulnak meg, felsöprik az asztalról lesodort poharak cserepeit, majd ugyanazzal a földöntúli nyugalommal, mégis rituálisan a nyílt színpadon elősegítik egymás, majd Judit metamorfózisát.

Szakács Ágnes így emlékszik vissza az operára és benne az általa tervezett jelmezek megszületésére:

„A *Kékszakáll* egyike azon kevés munkámnak, amin – több általam jelmezelt darabomtól eltérően – most sem változtatnék, nem csiszolgatnék, amit nem rajzolnék át. Ő »úgy van jól, ahogy van«. És ezen nem tökéletességet értek, hanem őszinteséget, ihletettséget, valamint igaz művésztsággal való szerencsés egymásra találást. Gondolok ez alatt a rendezőre, díszlettervezőre és a nagyon erős előadóművészekre.

A történetről dokumentálódva időben a 15. századból indultam ki, amit aztán az alkotófolyamatban saját képemre gyúrtam át, stilizáltam már csak olyan tényezők miatt is, mint az anyaghasználat: a mai anyagok, textíliák óhatatlanul maibbá tettek minden jelmezt. És ezt vállaltam.

Egy jelmezterv elkezdésekor mindig fontos információt rejt a szövegkönyv. Azt vagy követi a tervező-rendező, vagy nem. A mi esetünkben ez a követés fokozottan érvényesült. Engem a szövegkönyv végig kézen fogva vezetett a munkafolyamatban, és csak annyit tehettem, hogy alázatosan követtem. Annyira tökéletesen meg van írva az egész darab képi világa, hogy ehhez nincs nagyon mit hozzátenni. Ugyanakkor a (tetszetős) látványon túl arra figyeltem, hogy funkcionálisak legyenek a jelmezek.

Judit ruháját úgy terveztem, hogy ahogy ő nyitogatja a vár zárt ajtóit, ezáltal felfedve férje múltját, életét, jellemét, úgy ő is fokozatosan lemeztelenedik. Ahogy leveszi ruháinak egyes rétegeit, úgy vetkőzi le az egyes, immár feleslegessé vált rétegeket ő is magáról. Mindazt a modorosságot, szemérmességet, távolságtartást, »viselkedést«, melyet egy kapcsolat hajnalán viselünk egymással szemben. Az anyagok, amiket a ruhájánál használtam: brokát, taft, csipke, melyek felé mindig ellágyulok kissé; úgy érzem, igazoltan szerepelnek a ruhán egy leendő várúrnő kelméi. Színében igyekeztem a librettót követni, »csillagos fekete éjjel« ő – csak kis csalást engedve meg magamnak, ugyanis nem tudtam ellene állni egy arany brokátnak, amire saját kezűleg lila, korabeli mintát festettem – mint ahogy a múlt asszonyainál is: *a piros hajnal piros, az arany dél arany, a barna este barna fényes volt.*¹⁶

Rendezés-forgatás: ennek fontosságát tulajdonított a rendező-karmester: Selmeczi György. A próbafolyamatokról készített (például beállító) fölvételeket is elhelyezett hivatalos honlapján.¹⁷ A célszerű színpadi mozgásra maga tanította be énekeseit. A közösségben átélt komoly események és a személyesség segítik elő a tényleges értékek befogadását Balázs Béla szerint.¹⁸ A kolozsvári előadásban a kulisszák között üldögélő, rezzenéstelen arcú nők látványa a titokélmény közösségévé alakítja a nézőtér minden egyes tagját. Ugyanakkor a színész is néz: lefele, a padló fölé, azzal párhuzamosan elhelyezett síkra: absztrakt színes formákra és háttér-vászonra; akkor háttal fordulnak a közönségnek, ilyen módon pillanatokra látványközösséggé lesz mindenki, a színpad és a nézőtér személyei is. Ezt hangsúlyozta a zártságot, limbusteret kifejező, rendkívül kifinomult világítástechnika.

A másik rendezői tett a konkrétumok erősítése volt, a metaforák színpadi kellékké, dramaturgiai elemmé alakítása. Asztal van a színpadon, székek, kerül bor is a szerelmesek együttlétéhez. Órigenész pedig mást mond, amikor a Septuaginta-beli *Énekek énekéből* válogatva idéz.¹⁹ „A király bevezetett kamrájába, örüljünk és vigadjunk benned. Neked fogom adni a titkos, rejtett, láthatatlan kincseket. Fel fogom fedni előtted, hogy megtudd, én vagyok a te urad, istened, aki neveden szólítottalak téged, Izrael Istene” (Iz 45,3). „Jobbodon a királynő áll, aranyozott ruhában, feldíszítve, felékesítve” (Zsolt 44,10).

Az aranyozott ruha, akárcsak az emlékképek által megsokszorozott, szeretett nőalak itt valóban álmélkodást vált ki a nézőből. Judit öltözéke anyagában, szabásában funkcionális (nem korlátozza az énekesnőt mozgásában, rétegenként levethető), és a szándékosan gyengén megvilágított kastély a lélekbelsőtől értelemszerűen elütő jellegű. Szakács Ágnes festői, kicsit historikus hatású ruhái a fényjátékok modernségével Bartókhoz méltó kontrasztban álltak. (A későbbiekben ezeket a ruhákat nem használták, a Szinetár Miklós-féle, Bánffy Miklós rendezését és az általa tervezett színpa-

di ruhákat rekonstruáló szándék, úgy tűnik, végleg lecserélte ezt a 2006-os látványvilágot.²⁰

A jelenetek építészeti és színvilága

■ Ez külön figyelmet érdemelne; itt csak a színes, fekete-fehér-szürke ellentétekre hívnám fel a figyelmet, és a filmes megoldások apadására a dráma vége felé. Kérésre a látvány felidézésében magához a tervezőhöz fordulunk. Lőrincz Gyula visszapillantása szerint a képek, a látványterv magyarázata nagy vonalakban a következő lenne:

„A terveken látható Stonehenge két alappillérén keresztül nyílik meg a hét kapu mint vetített kép. Ezekkel a képekkel igyekeztem reprezentálni azt a világot, amit a kapuk rejtenek. A kapukon túl megjelenő világ metaforái. A képek saját grafikáim, fotóim, festményeim, amelyeket az előadás témavilágának megjelenítésére készítettem.

A látványterv másik kiemelkedő elemét képezte az, hogy a színpadon történő cselekményt előben filmezték, és ez kivetítésre került a háttérben, ezzel mintegy megduplázva a látottakat. Így a tér a térben hatással kialakult két párhuzamos világ: a realitás és a kastély eltorzult belső világa.

Az egész teret egy hatalmas, matt fekete keretbe helyeztem el. Mint egy bekeretezett festmény.”²¹

Az előadókról

■ A regös: Bogdán Zsolt (1964–), a Kolozsvári Állami Magyar Színház művésze mint vendég szerepelt ezen az előadáson. Nemcsak különféle szakmai díjak birtokosa, hanem a kolozsvári közönség kedvence volt ő már akkor. A későbbi előadásokon mások vezették be a regös szövegével a közönséget az operamű világába.

Judit: Molnár Mária. A Kolozsvári Magyar Opera művésznője gazdag vokál-szimfonikus repertoárral is rendelkezik; bevallása szerint vágyott arra, hogy egyszer Juditot énekelhesse. Csomafáy Ferenc *Zenész családból származik* című, 2015-ben készült interjújában kérdezte az énekművésznőt pályájáról. A marosvásárhelyi születésű művésznő egyetemi tanulmányait a kolozsvári Gheorghe Dima Zeneakadémia ének szakán végezte, ezért telepedett át Kolozsvárra, 12 és fél éven át a Kolozsvári Román Nemzeti Opera tagja volt kóristaként; „belecsöppent egy kötelességi körben levő magányba. Egyedül kellett megbirkóznia az élet kihívásaival”. „Számomra a Selmeczi György által felvett modern operák alkalmával jelentkezett a kihívás igénye” – vallotta az énekesnő.²²

A kékszakállú herceg: Szilágyi János (1975–), a Kolozsvári Magyar Opera magánénekes két rendezésben, Selmeczi Györgyében és Szinetár Miklósában énekelte a Kékszakállú szerepét. „Különböző dolgokat kértek, mert két különböző felfogás van. [...] Nem kértek olyant a rendezők, ami erőltetett lett volna számomra” – nyilatkozta Csomafáy Ferencnek adott interjújában. (Az interjút 2019-ben kommentálta: „Én nem azt mondtam, hogy két különböző felfogás van, hanem hogy másképp álltak hozzá, mert két rendező természe-

tesen másképp áll hozzá. Amúgy szerintem mindenki másképp értelmezi a *Kékszakallút*, ami nem baj, inkább ettől olyan izgalmas és rejtélyes ez a darab.”²³) Az interjúban megjegyezte, hogy a Kékszakállú szerepét tanulás közben nemigen szerette; mire megtanulta, lett igazán fontos a számára.²⁴

Az első Kékszakállú hercegnek maga a zeneszerző adott értelmezési kulcsokat. A bemutató előadáson Budapesten Judit Haselbeck Olga (1887–1961) volt, a karmester pedig az olasz Egisto Tango (1873–1951). Kálmán Oszkár (1887–1971) énekelte a Kékszakállú herceg szerepét, ő Bartók földijének számítható (Kisszentpéter is bánsági, Temesvárhoz közeli település, akárcsak Nagyszentmiklós). – Egy fél évszázaddal később készült interjúban elmondta, hogy Bartók Béla részt vett a mű valamennyi próbáján; nem volt mindegy számára, hogyan értik maguk az előadóművészek a zenedarabot: „elmagyarázta nekünk a Kékszakállú herceg pszichikai alkatát és a figura zenei felépítését. Arról beszélt, hogy Balázs Béla szövege inkább a lelki emóciókat hangsúlyozza, mint a drámai cselekvést, és ehhez igazodik a zenei mondanivaló is.”²⁵

A kolozsvári előadás fegyelmezettiségevel, végtelen pontosságával, érzelmi ellentéteivel ért el megvalósulásakor rendkívüli hatást, felidézésekor ama kalokagathia emléke által kiváltott fájdalmas nosztalgiaemóciókat.

Zene, kép, elvont történet együttes hatása

■ Egyetérthetünk Patrice Pavis-val, hogy ma az opera és a színház kapcsolata erősebb, mint valaha; kölcsönösen fedezik fel egymást, és ámulnak egymás megvalósításain. Alakulásuk története ugyan különböző, de főleg a rendezés kérdéseiben erősen hatnak egymásra.²⁶ Nem erőltethetünk egyetlen megfejtést, jelentést – az opera összetettsége jó értelemben vett provokáció; érzelmek, emlékek, szerzett és ösztöntudás együttese adja a gyakran megismételhetetlen összhatást, az egyszerűség élményét.

A *kékszakállú herceg vára* prologusát Bogdán Zsolt, a Kolozsvári Állami Magyar Színház művésze mondta el, az első titokzatosság felé irányítva az előadás közönségét. A nagyzenekar eleven játéka a karzatról látható volt, a vonósokon kívül Bartók által igényelt mintegy húszféle hangszer, ezen belül három klarinét, négy fagott (közte két kontrafagott), négy vadászkürt, négy trombita, négy harsona hozta létre a zenemű hangszeres zenei összetevőjét. A rejtett női kar, vagyis a láthatatlan, megelevenedő matériaként megnyilvánuló csoportos szereplő pontosan, hatásosan szólalt meg. („Jaj, a várad felsóhajtott – hallottuk Judit szavait mintegy színház a színházban megoldásban.)

Hogy az Egisto Tango által képviselt értelmezéssel (tempók, frazírozás, az opera mint egész felfogása) Bartók Béla egyetértett, tudható volt az ősbemutató előtt, mégpedig a *Magyar Színpadban* közreadott, a zeneszerző vallomásait is tartalmazó beharangozóból.²⁷ Tudom, tetszett volna neki Kékszakállú 2006. november 18-i, kolozsvári bemutatója is.

■ JEGYZETEK

1. Lásd *Megmutatják a zene belső drámáját*. <https://boon.hu/kultura/helyi-kultura/megmutatjak-a-zene-belso-dramajat-3820284>.

2. Szöveg: Balázs Béla, zene: Bartók Béla. Globus Nyomda Bp.

3. Bartók Béla *összegyűjtött írásai*. I. Közreadja Szöllősi András. Zeneműkiadó, Bp., 1967. 681.

4. Balázs Béla: *Halálesztétika*. In: Uő: *Halálos tavasz*. Helikon, Bp. 1974. 328.
5. Pesthy Mónika: *Bevezetés*. In: Örgenész: *Kommentár az Énekek énekéhez*. Atlantisz, Bp., 1993. 22.
6. Sigmund Freud *Pszichoanalízise* (Ferenczi Sándor fordításában) 1910-ben jelent meg magyarul, de német nyelven ezelőtt is olvasható volt.
7. Sigmund Freud: *Zur Psychopathologie des Alltagslebens. Über Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Aberglaube und Irrtum*. Berlin, 1904. Magyarul először 1912-ben jelent meg Ferenczi Sándor fordításában, majd a Sigmund Freud összegyűjtött művei II. kötetében 1932-ben (Takács Mária fordításában), *A mindennapi élet pszichopathológiája* címmel (Internationaler Psychoanalytischer Verlag – Somló Béla, Wien–Bp.).
8. Lásd az 5. jegyzetet.
9. Sigmund Freud: *A mindennapi élet pszichopathológiája*. 12.
10. Balázs Béla: *Muzsikás mese*. In: Uő: *Hét mese*. Kner, Gyoma, 1918.
11. Szegő Júlia: *Bartók Béla, a népdalkutató*. Állami Irodalmi és Művészeti Kiadó, Buk., 1956. 148.
12. Balázs Béla: *Színházelmélet*. Bécs, 1923. 23.
13. Uo. 11.
14. Lásd *Magyar Színháztörténet*. II. 1873–1920. Szerk. Gajdó Tamás. Magyar Könyvklub – Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, Bp., 2001. <http://mek.niif.hu/02000/02065/html/2kotet/100.html>
15. Balázs Béla: *Színházelmélet*. 14–15.
16. Itt szeretném megköszönni Szakács Ágnes szíves közlését, érdembeli hozzájárulását az előadás utólagos értelmezéséhez.
17. Lásd <https://selmeczi.hu/operarendezo>.
18. „Csak barátságban és szerelemben, egyes személyes viszonyokban tudjuk keresztültörni az elembertelenedésnek ezt a szörnyű kérégt. Az ünnepi gyülekezet az egyetlen állapota az embereknek, ahol nem egyéni viszonyban és mégis emberi vonatkozásban vannak társaikkal. És a komoly színjáték gyülekezetében.” Balázs Béla: *Színházelmélet*. 6.
19. „Nagy dolgokat vittem végbe, palotákat építettem és szőlőket ültettem magamnak. Kerteket és ligeteket építettem” (Préd 4,5); „szereztem magamnak énekeseket és énekesnőket az emberek fiainak megörvendeztetésére, és férfi és női pohárnokokokat” (Préd. 2,8); „és látta Sába királynője Salamon nagy bölcsességét és a palotát, melyet épített, asztalán az ételeket, azt, ahogy tiszttségviselői ott ültek, szolgálói pedig felszolgálták, és Salamon öltözködését és pohárnokait, és az égő áldozatot, melyet templomban bemutatott az úrnak és elámult a királynő” (1Kí 4-5).
20. A Bánffy Miklós-évfordulóhoz köthető rekonstrukciók lendületben változatlan szereposztással (a regös kivételével, azt Viola Gábor alakította) a Kolozsvári Magyar Operában 2013-ban adták a Szentár Miklós-féle, Bánffy Miklós nyomán haladó rendezésben az operát. Selmeczi György vezényelte.
21. Itt köszönöm meg Lőrincz Gyula segítségét a bemutató látványtechnikai koncepciójának felidézésében.
22. Csomafáy Ferenc: *Zenész családból származik*. <http://www.erdon.ro/zenesz-csaladbol-szarmazik/2865144>
- Az interjú szerint a következő operákban énekelt Molnár Mária szóló szerepet: G. Bizet: *Carmen* – Mercedes; P. I. Csajkovszkij: *Anyegin* – Larina; G. Donizetti: *Lammermoori Lucia* – Alisa; Erkel Ferenc: *Bánk bán* – Gert-rúd; Erkel Ferenc: Dózsa György – *Lantos*; Huszka Jenő: *Lili bárónő* – Lili; Kálmán Imre: Marica grófnő – Lidi; J. Strauss: A denevér – Orlovsky; Vajda János: *Leonce és Léna* – Nevelőnő; G. Verdi: *Nabucco* – Fenena; G. Verdi: *Álarcosbál* – Ulrica. Őszintén sajnálom, hogy a ma főleg a vokál-szimfonikus művek megszólaltatására koncentráló énekművész nővel nem sikerült e Bartók-műről való beszélgetés céljából találkoznom.
23. Itt köszönöm meg Szilágyi János énekművész hozzászólását.
24. Csomafáy Ferenc: *Mindig felcsendül a taps, ha Szilágyi János megjelenik a Kolozsvári Magyar Opera színpadán*. 2017.03.13 11:19 <http://www.erdon.ro/szilagyijanos-operaenekes/3408510>. Az interjú 2017-ben készült. Szilágyi János további operaszerepei közül megemlítnék néhányat: Puccini: *Bohémélet* – Colline. *Pillangókisasszony* – Bonzo; *Tosca* – Angelotti; *Gianni Schicchi* – Betto, Simone; Mozart: *A varázsfuvola* – Sarastro, Öreg pap; Beethoven: *Fidelio* – Rocco; Rossini: *A sevillei borbély* – Don Basilio; Donizetti: *Lammermoori Lucia* – Raimondo; Verdi: *Rigoletto* – Sparafucile; Verdi: *Traviata* – Grenvil doktor; *Falstaff* – Pistola; G. Verdi: *Nabucco* – Baál papja, *Simon Boccanegra* – Fiesco; Bartók: *A kékszakállú herceg vára* – Kékszakállú herceg; Erkel: *Hunyadi László* – Cillei Ulrik, *Bánk bán* – Biberach, *Dózsa György* – Király, *István király* – Péter, *Báthory Mária* – Könyves Kálmán király.
25. Ádám Tünde: *Kálmán Oszkár emlékére*. Opera/világ. 2011. szeptember 19. <http://operavilag.net/in-memoriam/kalman-oszkar-emlekere>. Ádám Tünde a *Muzsika* 1968. júliusi számában megjelent, Gách Marianne által készített Kálmán Oszkár-interjúból idéz.
26. Patrice Pavis: *Opéra (et théâtre)*. In: Uő: *Dictionnaire du théâtre*. Armand Colin, Paris, 2002. 234.
27. *Magyar Színpad*. 1917. május 13. Idézi Burda Zita – Kis Domokos Dániel: *Bartók a színpadon*. Osiris, Bp., 2006. 10.

SZÉP GYULA

GONDOLATOK A KOLOZSVÁRI OPERAJÁTSZÁSRÓL



A kezdetek

■ Kolozsvár nagy államférfiak – Hunyadi Mátyás, Bocskai István – szülővárosa, számos magyar király, fejedelem kedvenc városa és egyben a magyar gazdaság, politika, kultúra és így zenei életünk jelentős helyszíne is minden időben. A reneszánsz és barokk korban a kolozsvári és erdélyi jelentős arisztokrata családok kastélyaiban valóságos művelődési laboratóriumok alakultak ki, ahol számtalan kultúra hatott egymásra. Ezekből a találkozásokból képződött ki egy sajátos műveltség. A festészet, építészet, táncművészet mellett Erdélyben találkozott a nyugat-európai zenei kultúra a keletről hozott hagyományos népzeneinkkel. Ennek köszönhetően született meg Erdély teljesen sajátos népzeneje és műzenéje is.

Kolozsvárról indult 1792-ben a magyar operajátszás, itt alakult meg az első magyar zenekonzervatórium, itt írta meg Ruzitska József az első magyar operát, a *Béla futását*, amelynek itt tartották az ősbemutatóját is, itt kezdődött Erkel Ferenc művészi karrierje. Erkel ekképp emlékszik vissza Kolozsváron töltött éveire: „Ami vagyok, azt mind Kolozsváron töltött éveimnek köszönhetem. Ott műveltem ki magam zongoraművésznek, ott tanultam legtöbbet, ott lelkesítettek, ott kötötték lelkemre a magyar zene felvirágoztatásának ügyét, és ott telt meg szívem a szebbnél szebb

Kötelességünk
tájékoztatni
a közönségünket arról,
hogy hol tart
a zenekultúra, illetve
hogyan fejlődik.
A közönség ízlését
irányítani kell!

magyar-székely népdalok árával, melyektől nem tudtam többé szabadulni, s nem is nyugodtam meg addig, míg ki nem öntöttem lelkemből, amit már akkor éreztem, hogy ki kell öntenem.” De ide jött szívesen koncertezni Liszt, Brahms, Bartók is; itt született Veress Sándor, ez volt Ligeti György kedvenc városa, és a sort hosszasan lehetne folytatni.

Alapozás és folytatás

■ A múlt nagyon fontos nekünk, hiszen azonosságtudatunk alapja. A Kolozsvári Magyar Opera létezése óta hangsúlyt fektet mind az egyetemes, mind a magyar, klasszikus vagy kortárs alkotások bemutatására és műsoron tartására: ünnepeltük Mozartot, Verdit, Puccinit, illetve Lisztet, Erkel, Kodályt és Bartókot egyaránt. A nagy zeneszerzők mellett a közelmúltban egyre többet foglalkoztatott azoknak a személyiségeknek az életpályája, akik a magyar, de elsősorban az erdélyi zenés színpad alakításában, fejlődésében játszottak fontos szerepet. Ezért szerveztük meg a Bánffy Miklós Napokat és a Janovics Jenő Napokat is. Kolozsvárott többnyire mindig azokat a műveket játszották, amelyek Velencében, Firenzében vagy éppen a párizsi operaházakban is műsoron voltak. A világ kortárs operái naprakészen a közönség elé kerültek. Az Erkel-operák többségét, a *Bánk bánt*, a *Brankovics Györgyöt* rövid idővel a megírásuk után Kolozsváron is bemutatták. Kivétel a *Hunyadi László*, amelyet 1853-ban külön, csak a bécsi cenzúra jóváhagyásával lehetett előadni. Az irodámban van egy plakát, rajta a bécsi cenzúra pecsétje, miszerint egyetlen alkalommal játszhatják a *Hunyadi Lászlót* Kolozsváron. Janovics Jenő jóvoltából a 20. század első éveiben a Puccini-operák is színpadra kerültek.

A kortárs kritika egyik-másik előadást igencsak elmarasztalta. Ezek az operák minőségi zenekart igényeltek. Ezen a téren akkoriban voltak hiányosságaink, ezért nem véletlen, hogy Seprődi János az egyik *Tosca*-előadás után azt írta, hogy így nem szabad játszani. Puccini mellett magyar zeneszerzőink – Bartók Béla, Kodály Zoltán, Kacsóh Pongrác – színpadi művei is az elsők között kerültek színre Kolozsváron. Az operák és daljátékok mellett az operettekről sem feledkezhetünk meg, operánk elsősorban Johann Strauss és a magyar operettszerzők, így Lehár Ferenc, Kálmán Imre, Jacobi Viktor, Ábrahám Pál és Huszka Jenő műveit játszotta, miközben musical színrevitelével is kísérletezett.

Kortárs operák a repertoárban

■ 1990 után minden évadban programszerűen műsorra tűztünk legalább egy kortárs magyar operát. Ha csak a zeneszerzőket vesszük, Selmeczi György, Vermes Péter, Vajda János, Lajtha László, Kőműves Lajos, Illés Lajos, Csemiczky Miklós, Fekete Gyula, Gyöngyösi Levente, Farkas Ferenc, de a saját kollégáink közül is a Demény Attila és a Venczel Péter által írt művek is színpadra kerültek. Selmeczi Györgynek négy operáját mutattuk be az elmúlt években. Kötelességünk tájékoztatni a közönségünket arról, hogy hol tart a zenekultúra, illetve hogyan fejlődik. A közönség ízlését irányítani kell!

Azért vannak a zeneakadémiák, hogy fejlesszük, támogassuk az alkotóinkat. Kötelességünk bemutatni legalább a jobban sikerült alkotásokat.

Alkotás és befogadás

■ Hatalmas munka operát írni. Egy fiatal zeneszerző megír egy szimfóniát, egy vonósnégyest vagy kamarazenét. A munka mennyisége viszont tizede sincs az opera megírásához viszonyítva. Elképzelhető, hogy a fiókban marad. Ha persze egy impresszárió felvállalja, vagy egy zeneszerző, karmester, rendező meggyőzi az operaigazgatót, hogy márpedig ez a mű egy remekmű, akkor szerencséje van. Az alatt az idő alatt, míg egy operát megír, lehet, hogy alkot öt szimfóniát, és azt Erdélyben is bemutatathatják, Sepsiszentgyörgyön, Csíkszeredában, Székelyudvarhelyen, Marosvásárhelyen, szinte minden városban. Opera azonban csak Kolozsváron van. Ha minket nem győz meg arról, hogy ez olyan alkotás, amelyért minden mást félreteszünk, akkor nem kerül bemutatásra a műve.

Intézményünk jövője

■ A Kolozsvári Magyar Opera jelenleg igyekszik minden értékes hagyományt képviselni műsorrendjében, legyen az a sajátosan erdélyi magyar hagyaték vagy az európai kultúra szerves része. Ez különben egy elég nehéz kérdés. Annyit talán mondhatok, hogy operánk lényegében soha nem volt olyan szakmai és szervezési színvonalon, mint most. Nem vagyunk nagy opera, de kicsiben mindenünk megvan, egészen kerek az intézmény. Erre a tényre – szerintem – jogunk és kötelességünk jövőt építeni, vagy legalábbis szép jövőről álmodhatunk ez alapján. Sajnos az opera nem olyan műfaj, amit elég lelkesedésből csinálni, de a lelkesedés mindennél fontosabb. A zenés színpad iránti szeretet minket is hordoz, vezet, visz előre. Ugyanakkor munkánkhoz a nagy anyagi erőforrásokra mindig is szükség volt, és szükség lesz. Ilyen értelemben az állami, kormányzati, illetve önkormányzati vagy más stabil pénzforrásnak is léteznie kell, különben nem tudunk működni. Két-százötvenen vagyunk csak a mi operánkban, ennek a nyolcvan százaléka egyetemet végzett művész. Már a havi béreknek a nagysága is elég nagy. Ezenkívül a produkcióknak a színpadra vitele mindig komoly költségeket feltételez. Ezt önellátóan nem lehet finanszírozni, és a világon nincs is olyan opera, amely a bevételekből fedezi a kiadásait. Az az elképzelés, hogy minden városban legyen opera, anyagilag és művészileg megvalósíthatatlan. Így is a minőséget csak a folyamatos és következetes költségvetési segítség garantálhatja. Még nem tartunk ott, hogy ennek a támogatásnak a súlyát jótékony támogatóink mecénáskodva a vállukra vehetnék.

„MINDEN ÉVADBAN SZERETNÉK OPERÁT RENDEZNI...”

Tóthfalusi Hajnal beszélgetése Tompa Gáborral

■ *Tompa Gábor rendezőt, a Kolozsvári Állami Magyar Színház vezérigazgatóját irodájában faggattuk az operához való, régi és egyre termékenyebb művészi viszonyáról. Gondolatai az opera, a színház és általában az előadóművészetek összefüggésének ősiségét, szervességét és rendkívül szoros voltát is példázzák.*

– *Van-e ma társadalmi szerepe a kortárs operának?*

– Ez elég nehéz kérdés, mert úgy látom, hogy egyelőre a kortárs operának csak bizonyos helyeken van meg a maga közönsége, tehát még nem sikerült megszólítani a nagyközönséget. Ez egy világjelenség. Sokféle operaházban jártam már, ahol azt tapasztaltam, hogy többnyire bizonyos alkalmakkor vagy valamilyen kifestetivál ürügyén adják elő a kortárs operákat. A kortárs zenének ugyanúgy a kor valóságára, a kor emberi érzéseire kell reflektálnia, mint bármilyen más művészeti formának. Ebben a rendkívül ellentmondásos, szélsőséges, ideologikus gondolkodásokra osztott mai társadalomban, amelyben az emberek a természettől lassan eltávolodnak, virtuális valóságban élnek, s annak szinte nagyobb hitelt adnak, mint az érzékiségnek, a zenének, amely főként az érzékiséggel, az érzelmekkel függ össze, roppant nehéz feladata van. Akár a művésznak és a művészetnek. A tavaly Londonban jártam, ahol a Royal Albert Hallban éppen egy Mahler-szimfóniát adtak elő, miközben a Roundhouse-ban a *Le Sacre du Printemps* Sztravinszkij-művet játszották, és ennek apropóján mutatták be négy fiatal kortárs zeneszerzőnek a pályázatnyertes műveit, amelyek egyenként tíz-tizenöt percesek voltak. És íme, kellett egy Sztravinszkij, hogy behozzák az embereket, miközben ott rendkívül figyelmesen és nagy lelkesedéssel fogadták az új darabokat. A reklámra kihegyezett, olcsó szappanoperákkal megtűzdelt kínálatban sokkal inkább elkényelmesedtek az emberek. Ahogyan a nem lineáris narrációt nehezen fogadják be a színházban és az irodalomban egyaránt, fogalmazzunk úgy, hogy az atonális, a nem melodikus zenét sincs türelmük meghallgatni.

– *Itt már szinte válaszolt is arra a kérdésemre, hogy mit jelent a mai kultúrafogyasztás számára az opera...*

– Érdekes dolog ez, nyilván vannak zenészek, akik fölényesen azt mondják, hogy Stockhausen már rég megbukott, miközben Bach... Valóban megtörténik, hogy a nagy klasszikus művek túlélik a korukat, de Schönbergnek, Stockhausennek, Kurtágnak ugyanúgy megvan nemcsak a maga létjogosultsága, hanem az értéke is. Kiemelném Péteris Vasksnak a gyönyörű szimfonikus zenéjét vagy az Arvo Pärtét. A kor szörnyűségeit, kétségeit, a folyamatos

háborús tűzfészekkel fenntartott imperializmust nem lehet csupán Bachkantátákkal kifejezni.

– *A 21. században általános kérdéssé vált az alkotói szkepticizmus, megintgott a hit a kultúra küldetésében. Ön hogyan látja ennek a következményeit?*

– Egyre kevesebb igazi hívő van, egyre többen összetévesztik a vallást, a hitet az egyházzal mint intézménnyel. Az egyházakon belül is nagy a szakadás, a konfliktus. Valamilyen paradigmaváltás fog történni. A bachi kor-szak mégiscsak egyfajta isteni dicsőségről szólt, a teremtés dicséretéről, a föltétlen hitről. Mert bármilyen szörnyűség van, és bármennyire nem felel olykor Isten, a hit nem arról szól, hogy látnom kell Isten működését, hogy valamit cserében elvárok a hitemért. Nincsenek elvárások. Nem ez a hitnek az értelme, a definíciója. Úgy gondolom, az embereknek ez a nagy rohanás nem tesz jót. S ez már az iskolákban kezdődik. Nincs alapos oktatás, alapos felkészítés, nincs tudásra alapozott tanrend, és ezért felületesek a diákok ismeretei, éppúgy, mint az internetről kapott információk. Mégis azt látom, hogy amikor bejönnek az emberek az operaházba, és mind látványban, mind pedig interpretációban jól tolmácsol a zene szólal meg, akkor az igenis megfogja, megragadja őket. Többször tapasztaltam azt, hogy a hagyományosan konzervatív helyeken nemcsak a Verdi-, a Puccini-operákat, a nagy klasszikusokat élvezik. Itt van például a Los Angeles-i opera, ahol létezik egy erős, gazdag emberekből álló mecénatúra, amely konzervatív ízlése ellenére mégis valamilyen szinten nyitott az újra. A mostanában annyi támadást ért Plácido Domingo szintén konzervatív ízlésű művésznak mondható, ennek ellenére az operaház zenei főigazgatójaként jó pár érdekes, fiatal, újító operaművészt hívott meg, nemcsak rendezőket, szerzőket is. Előadtak Eötvös Pétert, Bartóktól *A kékszakállú herceg várát* egészen új felfogásban, ugyanakkor barokk operákat rendelt új megvilágításban. Kiemelném még a *Dido és Aeneas*t, amit jómagam is láttam ott. Említhetném John Adams vagy John Williams műveit. Persze John Williamsen vitatkozhatunk, hogy mennyire illeszthető be egy kortárs, mondjuk haladó törekvést képviselő vagy avantgárd vonulatba. De ezekre a művekre mégis igény van, állandóan telt házak előtt játsszák őket. Tehát megint csak viszsztatérek arra, hogy az iskolai és otthoni nevelés egyaránt valahogy az elmélyülésnek ebbe a folyamatába kellene hogy beavassa a gyermekeket. A türelmet kellene megtanulniuk, az értékekkel szembeni alázatot, azt, hogy ne a rögtön leolvasható, lekódolható anyagokkal foglalkozzanak. A saját életünk az egyik legnagyobb példa erre. Nem értünk meg rögtön mindent, és nem is kell. Túl kényelmes lenne! Az olcsó, fogyasztásra kitalált termékek épülnek a kényelemre, beleértve a bordélyházakat is, nem? Én azt gondolom, hogy tovább kell dolgozni, becsületesen, őszintén, tehetség szerint. Sajnos létezik egy krízis, és ugyanez a krízis megtalálható a kortárs drámában is, mert valakik mindig valamilyen trendet követnek. Biztos, hogy így volt ez a régi korokban is, hiszen Bachnak is volt több ezer utána-zója, akik az idővel mind eltűntek. Ugyanez fog történni szerintem a jelen-kori kiváló és főleg kevésbé kiváló alkotókkal és művekkel, majd megrosztálja őket az idő.

– Selmeczi György zeneszerző nyilatkozta nemrégiben, hogy a kortárs magyar operáknak nincs semmiféle promóciójuk. Mi a véleménye erről, mi lehet ennek az oka?

– Igen, ez egy elavult, de még mindig működő rendszernek a hibája, és annak, hogy jelentős intézmények nem építik be folyamatosan a kortárs művek koncepciózus előadását a műsorpolitikájukba. Ahogy mondtam az elején, valamilyen fesztivál vagy statisztikailag letudott rendezvény alkalmából dobznak be egy-egy kortárs művet, nagyon ritkán. Ha ez rendszeressé válik, akkor a közönség is nevelhető. Kiváló Orbán-, Selmeczi-, Kurtág-, Eötvös-operák vannak, és ezeket játszani kellene! A világszerte ismert Eötvös Pétert is inkább a nyugati operaházak karolták fel. Nemrég a beckett-i *A játszma* végéből írt operáját mutatták be a Milánói Scalában, pedig ez az egyik legkonzervatívabb intézmény Európában.

Létezik a nyugati színház és opera világában az úgynevezett *körhinta*. Ez nem más, mint hogy bizonyos időszakoként, azaz négy-hat évenként egymást váltják az operaigazgatók. Ha valaki a Scalában befejezte a mandátumát, átmegy a Covent Gardenbe, a Covent Gardenből a Los Angeles-i Operába, és tulajdonképpen ugyanazt az egyféle felfogást követik. A már említett Plácido Domingo viszont kivétel, mivel sokféle, különböző nézetű tanácsadóval vette körül magát, akiknek a véleményét meg is hallgatta. És akkor van ilyen nyitás, ami nagyon jó. Ugyanakkor vannak olyan operaházak Európában, amelyek híresek arról, hogy kortárs műveket adnak elő, vagy vannak olyan operafesztiválok, amelyeken szintén több gondot fordítanak erre, ilyen a Glyndebourne-i Fesztivál is Angliában. De ott van a Gdański Opera vagy Párizsban az Opéra Bastille, amelyek inkább foglalkoznak kortárs művekkel.

– Gondolom, hogy egy újító szellemű előadás mindig komoly kockázat a pénztár szempontjából...

– Vállalni kell annak a kockázatát, hogy egy-egy opera megbukik, vagy egy-egy szimfonikus műnek nincs akkora sikere, és hamar feledésbe merül. De ha nem próbáljuk ki, akkor nem tudhatjuk meg. A kockázat vállalásában mindig benne van a bukás lehetősége. Bármilyen előadóművészeti intézmény, legyen az színház, opera, ha csak a sikert célozza meg, művészileg egyre kevésbé lesz életképes. Csak kockázattal lehet igazi autentikus műveket létrehozni vagy előadni. Nagyon sok rosszat tesz, nemcsak a kortárs műveknek, hanem a klasszikus operaművek kortárs újragondolásának is az, hogy magas lóról, különböző befutott zenészek lesajnálják, vagy tiltakoznak az ellen, hogy új formákban adják elő újra meg újra ugyanazokat a klasszikusokat. Pedig ez tartja életben, ennek sikerül a zenét népszerűsíteni és megszerettetnie a mai közönséggel, nem pedig az, ha ugyanúgy játszunk Mozartot vagy Verdit, mint a 19. században. Azt gondolom, hogy ilyen szempontból az operavilág is, mint bármi más a kortárs világban, két szélsőségre van szakadva: az egyik, amelyik úgymond „tiszteletlenül”, de újító szellemmel nyúl a darabhoz, a másik, amelyik egyszerűen régi, avitt és unalmas. Ahol kiállnak, és majdnem statikus módon énekelve előadnak egy művet, de nincs hozzá felkészültségük, mert nincsen sem színészi, sem fizikai tréningjük,

mozgáskultúrájuk. Ilyen körülmények között szívesebben hallgatók operát otthon, lemezen, mint hogy a teljesen olcsó látványon bosszankodjam.

– *Mindezért vajon ki marasztalható el?*

– Németországban, Oroszországban az operaképzésnél nagy hangsúlyt fektetnek a színészmesterségre, a mozgásra. Olyan előadásokat lehet látni, ahol egészen magas színészi munka van, tegyem hozzá, a kiváló éneklés mellett. Ilyen a Dmitrij Csernyakov-féle *Don Giovanni*, amit Aix-en-Provence-ban láttam. Az előadásban annyira erős volt a színészi jelenlét, akár egy Bergman-filmben. A Martin Kušej rendezte Sosztakovics *Kisvárosi Lady Macbeth* megintcsak remek munka! Az ausztrál származású Barrie Kosky, aki most a berlini Komische Opernek az igazgatója, szintén kiváló, újító szellemű rendező. Tőle lehetett látni egy nagyszerű *Kékszakállút* Los Angelesben, és most *A varázsfuvolát* mutatják be ugyancsak az ő rendezésében, ami teljes mértékben animációra és a húszas évekbeli némafilmek részleteire épül. De itt van a magyar nyelvterületen Kovalik Balázs, akitől nemcsak jó operaelőadásokat, hanem nagyszerű színházat is láttam. *Borisz Godunov*-rendezését például a Madách Kamara Színházban tekinthettem meg, de kiemelendő a Mozart-trilógiája, ami egyedülálló, folytatás és előzmény nélküli esemény volt a budapesti Magyar Állami Operaházban. Ezeket bátorítani kell és valahogy a fiatal rendezőket arra megtanítani, hogy a rendezés művészete nem különbözik, csupán bonyolultabb az operában, mint a színházban. Persze az nem árt, ha az ember tud kottát olvasni, ki tud ritmusra találni valamilyen színpadi helyzetet vagy látványelemet. Én mindig azt szoktam mondani, hogy az opera nemcsak zenés dráma, hanem egy sokkal bonyolultabb látványvilág és előadási forma lehetne, és lehet is, mint a színház. Van egy példám: a kilencvenes évek derekán egy általunk kinevelt fiatal világosító azért akart átszereződni az operához, mert ott nem kell dolgozni. Meglepett ez a válasz, mivel én azt hittem, ő szakmailag akar továbbfejlődni, és azért szerződne át, mert ott sokkal összetettebb világítási formák vannak. A világon általában ez így van. Az operában sokkal bonyolultabb világítási, díszletmozgató formák vannak, mint a színházban. Óriási tömegeket, a kórust kell mozgatni, a látvány rendkívül fontos eleme az előadásnak, hiszen az ember képekben gondolkodik, az érzelmei is valahogy képekben vetítődnek ki, és a zene hallgatása közben is képek elevenednek meg. A zene ihleti a látványt. Itt nem egyfajta narrációt kell követni, mert nem az az érdekes benne.

– *Milyen viszonyban van az operazene és a színpad? Hogyan lehet ma megoldani egy operarendezést úgy, hogy minden téren működőképes legyen?*

– Azt gondolom, hogy ez legalább olyan bonyolult, mint egy nagy filmet forgatni. De ugyanakkor mindig van előnye, mert sokkal több munkatárs dolgozik együtt, és mindenkinek megvan a feladata. A kórus nem teljesen tudatlanul érkezik az első színpadi próbára, hanem felkészülten, ugyanígy a szólisták, a zenészek is. Külön-külön vannak zenekari próbák, zongorás korrepetíciók. Mindent, a színházi előadást sem tud más összefogni, csak a valódi gondolat. A zene viszont adott, és olyan zárt struktúra, ami a formából igazából nem enged kicsúszni. A színházban kényesebb dolog ez, mert nagyon össze kell hangolni stílusosan egy előadást ahhoz, hogy mindenki

ugyanazt a nyelvet beszélje. Ennek az az előnye az operában, hogy ebből a formából nehéz kiesni, s ha ilyen szempontból nincs is teljes szabadság, a látványvilágban nagyon messzire lehet jutni. Amiben az az izgalmas, hogy ugyanaz a zene százféle vizuális környezetben is működni tud. Az énekesek mint színészek, mint színpadi szereplők megértik, hogy a látvány a zenét szolgálja. Természetesen akkor, ha a rendező pontosan tudja és át is tudja adni, mi a cselekmény, mi a gondolat, mik a viszonyok. Ez a színházi része az operának. Az a szoprán például, aki igazán jó zenész, képes megérteni a mű egészét, és nem csak a saját áriájában, partitúrájában gondolkodik. Az ilyen típusú művész sodorja igazán az előadást, mert pontosan tudja, hogy mi a funkciója, mi a szerepe az ő partitúrájának a mű egészében.

– *Átmenthetők-e a mába azok a hagyományok, amelyek az operairodalmat éltették évszázadokon át?*

– A 17–18. századi oktatásban az iskolákban kötelező volt hegedülni, zongorázni, kottát olvasni, latin nyelven tanulni. Ezt a hagyományt kéne átmenteni! Hiszek abban, hogy a hagyományt csak akkor lehet megújítani, ha az ember alaposan ismeri. Nem szabad eldobni, hanem újra kell gondolni és továbbgondolni. A hagyományhoz viszonyulnunk kell, de ahhoz, hogy viszonyuljunk, ismernünk kell. A tudománynak a vívmányai nagyon sok esetben rendkívül előrevitték az emberiséget. Sajnos nem morálisan, csak technikailag. A hagyományt akkor tudjuk igazából megújítani, ha alaposan megismerjük, és újra meg újra felelevenítjük, bemutatjuk. Nem muzeális értelemben, hanem alkotó módon. Azt gondolom, hogy a zenének, a színháznak, az operának egyaránt az az ereje, hogy megérint bennünket, hogy valamilyen módon önmagunkkal való szembenézésre készítet.

– *Képes, van-e annyira motivált, képzett a mai közönség, hogy megértse a kortárs operát?*

– Amerikában tanítottam tizenhárom évig, s annak ellenére, hogy van opera és nagyon jó zenekarok, nincs intézményes zeneoktatás. A fiam és a kisebbik lányom oda járt négy éven keresztül, mindketten még itt Kolozsváron kezdték a zeneiskolát, és amikor eldöntötték, hogy zenei pályára szeretnének lépni, akkor azonnal hazaküldtem őket, mert itt van a Zeneiskola, a Zenelíceum. Nem elég egy hangszert tanulni, hanem ott a szolfézs, a zeneelmélet, a ritmusdiktálás, a zenetörténet, ott a kórus, a zenekar, ott a kamara-zené stb. Ilyen összetett zenei képzés ott nincs. A hagyományos zeneiskolákban van. Ezekből persze nem mindenki kerül ki zenészként, van, aki oktató lesz, zenepedagógus. Nálunk voltak híres zenepedagógusok, akik nagyon sokat tettek a zeneképzés, a zeneoktatás, a zene népszerűsítése terén. A kórusoknak nagyon fontos feladata, hagyománya volt. Guttmann Misi bácsitól elkezdve Kallós Zoltánig, László Bakk Anikóig nagyon sok mindenkit említhetnék ezen a téren, akik modellt jelentenek, és jó lenne, ha ez folytatódna. Például rendkívül örömdetes, hogy van a Magyar Operának egy gyermekkórusa, mert ez nemcsak azt jelenti, hogy fellépnek, hanem hogy mindenki valamit a hátizsákjában továbbvisz, és tovább tud adni. Ez volna a szép, ha ezeket a műveket már az iskolákban tanítanák! De nem látom azt, hogy előveszünk egy művet, legyen az Bartók, Kodály vagy egy kortárs alkotást, egy Kurtágot, de ahhoz, hogy Kurtágot megértsük, Franz Kafkát meg ké-

ne ismerni, el kellene olvasni. Minden mindennel összefügg a tanulásban, az oktatásban. Én egyformán fontosnak tartom az érettségiig eltelt időben, a tanrendben, hogy a földrajzot, a történelmet, az irodalmat megtanuljuk, hogy a vegytant elsajátítsuk, az anatómiát, hogy fogalmunk legyen az emberi testről, a szervezetről. Nincs szüksége anatómiára egy énekesnek? Hogy ne tudja, hogyan működik a hangképzés, a hangszálak? Ez az, amiről az előbb beszéltünk, a hagyományok... A régebbi időkben többféle tudománnyal kellett foglalkozni. Ha Bartókot tanulmányozzuk, akkor azt is látni fogjuk, mennyien értetlenséggel fogadták Magyarországon az elején a művét. Illyés Gyula nem megírta? „»Hangzavart«? – Azt! Ha nekik az, / ami nekünk vi-gasz!” Illyés Gyula megérti és megérteti, hogy miről szól Bartók zenéje.

– *Miért tartotta fontosnak színházrendezőként az opera felé fordulást?*

– Egyrészt azért, mert a zenét nemcsak szeretem, hanem a legtisztább, a legelvontabb, a legtökéletesebb művészi formának tartom. Abból indul szin-te minden. Az éneklésből lett a költészet, az irodalom, a színház, az éneklés-ből mint a kommunikációnak egy olyan felfokozottan érzelmi formájából, ami mindenben benne van. Azt szokták mondani, nincs rossz hallású em-ber, hanem ezt ki lehet fejleszteni, vagy el lehet ideig-óráig rontani, de kellő neveléssel, ha kisgyermek korában az ember zenére neveli a gyermekeit, ak-kor az a hallás kifejlődik. A hallás fejlesztése az része az opera, a bonyolul-tabb zenék megértésének. Azt gondolom, hogy az igazi színház is a legjobb formájában zene. Nagyon sok dráma van, amelynek a szerkezete zenei struk-túrájú. Már Shakespeare idejéből, de főleg aztán a 20. században születtek azok a formák, amiket abszurd színháznak nevezünk, és úgy épültek be klasszikussá a korunk művészetébe, hogy tulajdonképpen megelőzték a kort, előrevetítették azokat az érzéseket, az emberi létnek azokat a legalapvetőbb problémáit, amikkel ma nap mint nap találkozunk. Ionesco, Beckett két olyan szerző, akiket én nagyon nagyra tartok, nagyon sok művét rendeztem mindkettőnek, és rájöttem *A kopasz énekesnő* vagy a *Godot-ra várva* ren-dezése közben, hogy ezeket nem a cselekmény mozgatja, mert az zsákutca, ha a cselekmény fonalán indulok el. *A Godot-ra várva* című darabban nem tör-ténik semmi, *A kopasz énekesnő* narrációja banális, két mondatban összefog-lalható, mégis mindkét mű revelatív erejű, mivel a drámairodalom utolsó megváltásról szóló művei, amelyek még felmutatják a kétségbeesést mint a remény végső formáját. *A kopasz énekesnő* minden mondata nonszensz, az előzőnek ellentmondó mondat. Mégsem lehet kihúzni belőle szinte semmit, nem lehet úgy meghúzni, mint egy hosszabb Gorkij-drámát vagy akár egy Shakespeare-művet, mert ugyanúgy billen félre, mintha egy egész tételt vagy ütemet kihagynánk a zenei műből. Ezeknek valóban zenei struktúrája van, aminek az is a lényege, hogy a színésztől is másfajta interpretációt követel meg. Azt a merészséget, hogy váljon senkivé, „szálljon” saját egyénisége alá azért, hogy megszólalhasson a zene. Tehát ez a fajta alázat azonos a zenésze-kével.

– *Felfogása mögött, feltételezem, meghatározó élmények vagy emlékek állnak...*

– Gyermekkoromban édesapám Moszkvából, Lengyelországból rengeteg bakelitlemezt hozott, így én is rengeteg művet hallgattam. Neki Beethoven

volt a kedvence, aztán Chopin és Schumann. Sajnos jó pár gyenge operát láttam gyerekkoromban, majd később a hetvenes nyolcvanas években itt Kolozsváron is. Felületesen és hanyagul színre vitt műveket, miközben a zene fergeteges volt. Láttam ugyanakkor egy-két nagyon szépen színpadra állított előadást, ilyen volt a *Manon Lescaut* vagy a *Gianni Schicchi*, *A köpeny*, amit Hero Lupescu rendezett itt annak idején Kriza Ágnessel, akivel aztán együttműködtem egy színházi előadásban, a *Szerelemesőben*... Közben a nyolcvanas években sokat jártunk össze Demény Attilával, aki szerepelt is egy előadásomban, meg zenét is szerzett. Együtt láttuk 1984-ben Peter Sellars *Don Giovanni*-ját, amely fantasztikus előadás volt! Bronxban játszódik, és minden egyes elemében az alkotói szándék merész rendezői iskolapéldája. És akkor Attila volt az, aki kicsit ennek hatása alatt is először kísérletezett itt Kolozsváron ilyen újfajta látásmóddal. Aztán visszatért Selmeczi György is a kilencvenes években. És ezeket a hatásokat fontos, hogy beépítsük az opera mindennapjaiba.

– *Milyen operát rendez legközelebb és hol?*

– Három meghívásom is van, az első ide szól Kolozsvárra, a Magyar Operába. Körülbelül egy év múlva *A varázsfuvolát* rendezem majd. Nehéz feladat, mert annyi változatát láthattuk már! Aztán Amerikába, Szlovéniába és Portugáliába fogok visszatérni. Egyik ilyen visszatérésem nagyon érdekes összekapcsolása lesz Purcell *Dido és Aeneas* című operájának, illetve Schönberg *Erwartung* című művének. Végül Szlovéniában szeretném színpadra állítani Sosztakovics *Az orr* című egyfelvonásosát. Az volna a jó, ha minden évadban tudnék egy operát is rendezni.



ORCSIK ROLAND

Szomszéd

Korán reggel arra ocsúdok,
bontják az egyik szomszéd házát.
A tetővel kezdik, a munkások
a ház elé parkolt kamion
platójára hajigálják
a kopott cserepeket.
Kidobandó lommá válik
a fölhalmozott életanyag.
Amikor ideköltöztünk
a családommal, a szomszéd házban
már csak az özvegy Marika lakott.
Nem mindig fogta föl,
mit kérdezek tőle,
ilyenkor megrázta a fejét,
begubózott, hagyják békén,
nem tud ő semmit.
Gyakran ácsorgott a ház előtt,
a kertjét, a járókelőket
vagy a vonuló madarakat figyelte,
mintha közéjük tartozna.
Amikor meghalt, a gyerekei eladták
a házát. Az új tulajdonos
a telek miatt vásárolta meg
a beázott, omladozó épületet.
Csörögnek, csattognak a kamion
platójára hajigált cserepek,
megszűnik a tető, a földém, a falak,
ahogy a test leépülésekor
az idegek, az érzékelés, a tudat.
Nyomtalanul eltűnik az építkezés,
a beköltözés, a vasárnapi ebédek,
a csókok, a pofonok, a falakba
ivódott, le nem jegyzett mondatok
évszázadnyi szerkezete.
Fiam a báger munkáját,
én a romokat figyelem.
Fejünk fölött elhúznak a fecskék.
Úgy tudtam, velük is végeztek az orvvadászok.
Mintha közénk tartoznának,
örülök, hogy visszatértek.

KOUDELA PÁL

ROMBAUER EMIL, A BRASSÓI FÖREÁLISKOLA ELSŐ IGAZGATÓJA

■ A Rombauerek évszázadokig éltek lőcsei szászokként a világtól némileg elzárt életüket, mígnem a 18. század végétől jelentős hazai s nemzetközi szereplőkké váltak. Az 1782-ben Lőcsén született Rombauer János Szentpétervárott I. Sándor cár udvari festője lett, az 1803-ban Lőcsén született Rombauer Tivadar alapította az Ózdi Gépgyárat, 1848-ban pedig a magyar gyáripár és kézműipar vezetője lett. A család ez utóbbi ága a szabadságharc bukása után Amerikába menekült, leszármazottjaik szinte mind sikeresek voltak, sokan közülük kiemelkedő eredményeket értek el: Tivadar egyik ükunokája, Koerner és felesége, Joan Rombauer alapította 1981-ben a híres Rombauer Vineyardot Napa Valley-ben, Észak-Kaliforniában.¹

Rombauer Emil, Tivadar unokaöccse, 1854-ben született Szklenón, Bars vármegyében, (ma Sklené Teplice Szlovákiában). A selmecbányai líceumba járt, ahol elsősorban klasszikus oktatásban részesült, de apja már fiatalkorában a természettudományok felé irányította. Idős korában így emlékezik meg erről: „Én mindig hálás vagyok és leszek a sorsomnak azért, hogy az én koromban nem volt még görög-pótló tanfolyam, s hogy egykor Homerost, a kedves Xenophont és Platont olvashattam, s gondolkodásmódomnak, világnézetemnek és idealizmusomnak leglényegesebb alkotóelemeit onnan merítettem.”² 1872-ben kezdte meg a stuttgarti politechnikumban építészmérnöki tanulmányait. Itt kedvenc tanára F. Th. Vischer lett, a híres esztéta és író, akinek *Auch Einr* című regénye élete végéig kedvelt olvasmánya maradt. A következő évben letöltötte egyéves önkéntesi szolgálatát a tűzérsegnél, amelyről nagy lelkesedéssel emlékezett meg, majd további két évet Stuttgartban. 1876 nyara Tübingenben találta a protestáns egyetemen; itt keresztény etikát, esztétikát és metafizikát hallgatott. Az 1876–77-es tanévben a budapesti egyetemen tanult, a következőben pedig a selmecbányai akadémián, majd visszament Budapestre, és 1881-ben tanári oklevelet szerzett vegytanból és természettanból.

1880 és 1882 között a József Műegyetemen a Kísérleti Természettan Tanszék tanársegédje, az ezt követő három évben pedig a Selmecbányai Evangélikus Lyceum tanára volt; itt egyetemes történelmet, német nyelvet és irodalmat oktatott. Itt ismerkedett meg Röck István gépgyáros lányával, Paulával, akit 1882-ben feleségül vett. Felesége révén olyan rokonokra tett szert, mint Munkácsy Mihály, Hunfalvy Pál és a Zsilinszky család. Brezníky János, a líceum igazgatója így minősítette: „Tanításban úgy, mint fegyelemtartásban nagy ügyességet [...] tanúsított, [...] politikai nézeteire nézve szabadelvű, társadalmi tekintetben köztiszteltetben áll.”³ 1884-ben az Országos Középiskolai Tanáregyesület selmecbányai körének jegyzője lett. Első tantervreformról szóló dolgozatában, talán a pályakezdő jellegzetes idealizmusához híven igen magas eszményi álláspont jellemezte, és megalakulást nem ismerve bírálta korának iskolaügyi állapotát. Véleménye szerint a középiskolák feladata a tanítás – azaz a tananyag feldolgozása – révén a diákok individuális tehetségének fejlesztése s egyben jellemük, értelmük erősítése.

1885-ben az Országos Középiskolai Tanáregyesület központi bizottsága Trefort Ágoston felszólítására vitát rendezett, ahol április 25-én Rombauer Emil adott elő.

Javaslatára határozatot hoztak, miszerint szükséges legalább háromévente vizsgálatot tartani, és ennek eredményeképpen a nem megfelelő tanulmányi eredményt elérő diákokat eltanácsolni az iskolákból. Az iskolák önkormányzati jogának – pedagógiai értelemben – bővülnie kell, a tanárképzést át kell alakítani, és több tanácsot kell írni, hangzottak el a javaslatok. Rombauer Budapesten megismételte előadását a tanáregyesület júliusi közgyűlésén.⁴ Előadása pozitív visszhangot keltett a sajtóban, ami életében fordulópontot jelentett. Ennek révén szerzett olyan hírnevet, hogy amikor az újonnan létesített brassói főreáliskolába igazgatót kerestek, rá esett a választás. Nagy jelentőséget tulajdonítottak ugyanis a brassói iskolaalapításnak, hiszen a nagy múltú szász és a felsőfokú román iskolákkal nehéz volt felvenni a versenyt. Ennek ellenére az iskolát kezdetben bérházakban helyezték el, és csak később vettek egy telket, amelyen az építkezést 1889-ben fejezték be.⁵ Rombauer Emilnek nem volt könnyű dolga a soknemzetiségű városban, illusztrálja ezt az alábbi levél, amelyet a városi tanácsnak írt. „A Magyar Királyi Állami Főreáliskola két bérháza közé ma először elhelyezett malacvásár arra kényszerített, hogy a tanítást beszüntessem, s a tanulókat haza bocsássam, az ott uralkodó zaj miatt a tanítás merő lehetetlenség lévén. Meg vagyok győződve, hogy midőn Brassó Szabad Királyi Városának Tekintetes Tanácsa vásári szabályzatát olyképpen módosította, hogy azzal legzajosabb, legegészségtelembb, legtisztább részét a Csergepiacra helyezte, melyen évszázadok óta – a tér neve után ítélve – a mai napig kizárólag a csergevásár folyt, s elhelyezte ezt éppen az állami főreáliskola két bérháza közé, ebben nem vezette szándékosság a tanintézettel szemben, s ez alapon nem is kételkedem, hogy a tényállásra utaló jelen soraim elegendők lesznek, hogy a vásár e része már mához egy hétre máshová helyeztessék.”⁶ A tanács azonnal válaszolt a levelére, amelyet Rombauer a sajátjával együtt közreadott az iskola értesítőjében. Egyik tanártársa még huszonhat évvel később is élénken emlékezett rá, hogy milyen nagy botrányt keltett mindezzel.⁷ Szálka volt a szász értelmiség szemében, akik a Rombauerek, Szontaghok, Jahnok, Walterek, Bäumlerek, Raidlok, Ungerok, Horgerek, Moeszök, Hoffmannok és Binderek gárdájában „Hergelaufenes Renegatengesindel”-t (jöttment renegátcsöcselék) láttak.⁸ És szálka volt a magyarság szemében is, akik az iskolát gyanakvó szemmel nézték, eredetileg ugyanis a székelyudvarhelyi állami főreáliskola áthelyezését tervezték, ami a székelység szeme fényének számított. Mindezeket túl feszültséget keltett az is, hogy az iskola minden hazafiassága mellett úgy ítélte meg a székelység magatartását, hogy az szerinte konstruktív elemektől mentes ornamentális patriotizmus.

Az igazgatónak kellett a tantestületet összeállítania. Kitartásával és azzal a maximalista hozzáállással, amely már Selmechányán jellemezte, sikerült kiváló tanári kart létrehoznia. Itt tanított Hoffmann Frigyes, az Eötvös-kollégium német irodalom tanára, Mika Sándor, a budapesti egyetem későbbi történelemtanára, majd pedig olyan nevek, mint Horger Antal és Moesz Gusztáv. A tanárokat egyenként gyűjtötte össze, a minisztériumba járva pályázatokért. Maximalizmusa nemcsak a tanárok kiválogatásában nyilvánult meg, hanem az oktatásban is. Irányítása alatt olyan szempontok valósultak meg, mint az, hogy egy tantárgycsoportot egy tanár tanítson, egy tárgyból egy tanuló egy tanár vezetése alatt maradjon éveken át; ez utóbbi szinte lehetetlen elvárás volt, hiszen a tanárok állandóan cserélődtek. Az idegen nyelvek tanításánál a tanárok az óra nyelvén tartották az órát (direkt módszer), ugyanakkor Rombauer hatalmas könyvtárat, szertárt és ásványgyűjteményt szerzett az iskolának, sőt még 1893-ban is ezek kétharmad részét saját pénzen vette, adomány formájában.⁹ Valójában Rombauer Emil kissé felülről szemlélte iskolája sorsának alakulását, olyan elvárásokat megfogalmazva és érvényesítve, amelyek nem alkalmazkodtak a kor realitásaihoz, így sem a pénzügyi korlátokhoz, sem az intézményi keretek és a lokális környezet elvárásaihoz, igényeihez. Megte-

hette mindezt, hiszen személyes anyagi lehetőségei jóval nagyobb mozgásteret engedtek számára, mint a környezetében másoknak, és elhivatottsága arra készítette, hogy ezeket igénybe is vegye. Elképzelései mindazonáltal nagyon előremutatóak voltak. A nevelési szokások terén határozottan ellenezte a büntetést, mint mondta, a mogyorófa nem nevel, csak fenyít. Szegény gyermeknek sohasem kellett a tandíjfizetés hiánya miatt elmennie, ő azt saját zsebéből fizette ki. Igyekezett a nemzetiségeket kibékíteni, belépett a szász egyesületekbe, előfizette a lapjaikat, és vendégségbe hívta őket és a magyarokat egyszerre. Példáját többen követték, még akkor is, ha nyilvánvaló volt, hogy mindezek a változások a személyéhez kötődtek, hiszen pusztán az a tény, hogy megengedték neki a saját vagyonának felhasználását, még nem teremtett nagyobb költségvetési keretet. Eötvös Lorándot már közösen fogadták az iskolák. A művelt, szakmai és pedagógiai téren is jól tájékozott, világos gondolkodású, jó humorú Rombauerrel való találkozás még jobban megerősítette Eötvösnek a tudós tanárokba vetett hitét, bizalmát.¹⁰ Később, a zöld szász aspirációk idején ez a jóindulat azonban már továtűnt.¹¹

Rombauer a sajtót is támogatta: 1899-ben a *Brassó* című lap a csőd szélére került. A főispán összehívta a magyarság vezető embereit, és sikerült megegyezniük, de a nyomdász a tartozást egy összegben követelte, a főispán azonban arra hivatkozva, hogy már nem sokáig marad hivatalában (miniszteri székbe távozott), nem adta oda. A kínos csöndben Rombauer felállt, és felajánlotta az összeget (1400 Ft) saját zsebéből, kifejezve reményét, hogy majd az új főispán visszafizeti, pénzét azonban sosem kapta meg.¹² Ugyanabban az évben az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat Kolozsvárott rendezett kiállítást. Rombauer meghívta őket Brassóba, és a szászok adományaiból össze is gyűlt a pénz a kiállításra: kb. kétszáz képet állítottak ki, de a kiállításon senki sem vásárolt, így Rombauer kénytelen volt ismét „megmenteni a város becsületét”. Ugyanakkor jó kapcsolatot ápolott a szász festőkkel: Wellmann Róbert hosszabb időn át vendégeskedett nála, Rombauer házában festette Hunfalvy Pál arcképét, amely ma is az MTA gyűléstermét díszíti (a háttérben látható Rombauer könyvtára). Ez a barátság is segített abban, hogy a szász festők (Miesz Frigyes, Coulin Arthur, Wellmann Róbert) egyre gyakrabban keresték fel a budapesti tárlatokat képeikkel, és beilleszkedtek a magyar kultúrába. A nyolcvanas években a magyar dalárda nem versenyezhetett a németekkel és a románokkal: deficitesnek számított, és egyetlen alapító taggal sem rendelkezett. Mikor az új igazgató a városba érkezett, egyik első alapító tagja lett, 1890-től pedig elnöke, egészen 1904-ig.¹³

Rombauer Emil számos más közeleti feladatot is ellátott, így 1887 és 1903 között az evangélikus egyház első gondnoka volt, 1886-ban pedig a Brassói Magyar Evangélikus Esperesség megalakulásának emlékére kétszáz forintos alapítványt hozott létre, de alig volt az egyházközösségnek olyan zuga, ahova ne talált volna valamit, amit adományozhatott. Részt vett a Tiszakerületi Püspökség önálló esperességévé válásában is, 1886-tól 1888-ig az esperesség pénztárosi, 1896-ig felügyelői (világi elnöki) feladatát látta el. Az Erdélyi Magyar Közművelődési Egylet brassói fiókjának egyik alelnökévé, továbbá a vármegye és a város is képviselőjévé választotta. 1901-ben a szabadelvű párt jelöltjeként fellépett a zöld szászok ultra jelöltje ellen a szászhermányi választókerületben.

1891-ben jelent meg két cikke is a tanárképzés reformjáról.¹⁴ Egyrészt rendezni akarta a fizetéseket, másrészt a tanárképzés megalapozásánál kiemelte a középiskolák fontosságát. Harmadik javaslata nemcsak nyomtatásban jelent meg, hanem élőszóban is elhangzott a huszonöt éves jubileumi közgyűlésen. Kármán Mórral szemben foglalt állást, miszerint nem a bölcséleti fakultás vizsgarendjét kell szigorítani, és nem is annak kell a tanárképzést hivatássá tenni, hanem a közoktatási osztálynak (a középiskolák ügyét intéző osztály), hiszen nekik közvetlen érdekük. Tübingeni példára hivatkozott, és be is mutatta az ottani szervezeti fel-

építést, valamint hasonló intézmény felállítását szorgalmazta. Ez a termékeny gondolat nagymértékben támogatta az Eötvös-kollégium intézményének életre hívását. Már 1881-ben, amikor a párizsi villamossági kongresszuson Trefort kultuszminiszter megbízásából Eötvös Loránd és Than Károly képviselte Magyarországot, Trefort azzal is megbízta Eötvöst, hogy a francia oktatásügyet tanulmányozza. Bartoniek Géza emlékezete szerint nagyjából ettől az időtől fogva reménykedett Eötvös abban, hogy sikerül Magyarországon felállítani egy kollégiumot a párizsi École Normale Supérieure mintájára.¹⁵ 1895-ig mégis számtalan dolognak kellett történnie, hogy az intézmény megalakulhasson. A kilencvenes években merült fel az egységes középiskola gondolata is, és a miniszter egy csoportot szervezett ez ügyben, amelybe Rombauer Emilt is beválasztották. Az 1893. IV. tc. a tisztviselők fizetésrendezésének előkészítéséért is sokat tett azzal, hogy a tanárokat a IX. és a VIII. osztályba sorolta, s egyben a vidéki tanárok fizetését is a fővárosival egyenlővé szándékozta tenni a jövőben. Ugyanakkor a törvény sok gondot, egyenlőtlenséget is okozott, de a bajok orvoslására létrehozott bizottságnak – amelynek Rombauer is tagja volt – sikerült a Széll-féle javaslatot kieszközölnie. Ennek alapján a tanárságot kiemelték a tisztviselői rangfokozatok közül, és külön kapott volna fizetést, de később az 1903-ban bekövetkezett politikai felfordulás miatt sosem lett belőle törvény. Az 1904. évi a fizetésekről szóló I. tv.-ben Rombauer Emilnek azonban csalódnia kellett.

Mindezt azonban számtalan szakmai siker előzte meg. Az 1895-ben *A tanönyvvengedélyezés több intenciója* címmel közölt írása fogalmazta meg elsőként azt az igényt, hogy az engedélyezés általános legyen, s ez a szempont bekerült Wlassics 1896-ban kiadott szabályzatába is. Ugyanebben az évben az OKTE alelnöke lett, a következő évben főigazgatói címet kapott, és tagságot kapott az Országos Köznevelési Tanácsban. Ebben a minőségében számtalan feladatot ellátott, így ő szerkesztette, és a kémiai részét írta a *Reáliskolai Utasításoknak*. Számtalan felkérés érte: Eötvös hívta a minisztérium középiskolai osztályának élére, de nem ment. 1904-ben azonban már nem mondhatott nemet a miniszternek, aki a Budapesti V. kerületi Reáliskola igazgatójának hívta. Itt ő építtette az új épületet, a rajz- és tornatermet, új könyvtárat létesített, tanári tanácskozótermet, később egy új épületszárnyat és számtalan felszerelést szerzett az iskolának.¹⁶ 1905 tavaszán a Társadalomtudományi Társaság ülésén Rombauer is felszólalt a középiskolák problémáit kifejtve s az üres támadásokat visszaverve. Hasonló felszólalást tett a Tanáregyesület az évi közgyűlésén. Olyan vádak ellen védekezett, mint például hogy a túlzott tanterv, tananyag rossz hatással volna a gyermekek idegállapotára.¹⁷ 1906-ban részben a támadások következtében, részben, mert belátta, hogy a középiskolák egységes közállásának leküzdhetetlen akadályai vannak,¹⁸ mégis lemondott a tanáregyesület alelnökségéről, s lemondását Beöthy Zsolt elnök is követte, aki egyik legjobb barátja volt.

Rombauer ezzel a döntésével részben visszavonult, közéleti tevékenységét mégsem adta fel teljesen. Számos humánus intézkedés életbeléptetését vitte keresztül a budapesti evangélikus egyházban. Az ő indítványára határozta el az egyház, hogy ezentúl szegény sorú zsidó tanulók is részesülhetnek tandíjmentességben. A vallástanítás felügyeletét még idős korában is ellátta, és a vallástanítók fizetésének rendezéséért is közbenjárt.

Úgy tűnhet, Rombauer Emil nem változtatott alapvetően társadalmi közeget, mikor Brassóba került. Magyarországon maradt, sőt szász létére szász városba került. Beilleszkedése mégsem volt zökkenőmentes: nehézségeit részben szélsőségesen humánus, haladó és megalkuvást nem ismerő természete okozta, legalábbis hozzájárulhatott ahhoz – úgy tűnik, Brassóban még a szászok is nehezen fogadták be. Miközben Amerikába kivándorló unokatestvérét, Rombauer Rodericket menekült helyzete és integrálódási vágya eltávolította nemcsak magyarságától, hanem

európaiságától is, addig Emilt a haza sorsán való fáradozása megerősítette nemzeti identitásában. Állítható azonban, hogy fejlődésbe vetett hite és emberszeretete adta jellemének meghatározó karakterét.

■ JEGYZETEK

1. A család életét részletesen lásd: Koudela Pál: *Négy felvidéki város*. L'Harmattan, Bp., 2016.
2. Rombauer Emil: *A társadalom és az iskola*. Felolvasta a Társadalomtudományi Társaság 1905. május 19-i ülésén. In: *A Budapesti V. kerületi M. Kir. Áll. Főreáliskola 1904/5. évi Értesítője*. XXXIII. 5–30.
3. *A Selmecbányai Ág. h. Ev. Lyceum Értesítője az 1882/83. tanévre. Az oktatók*. 5.
4. Rombauer Emil: *A középiskolai oktatás sikerességének akadályairól s azok elhárításának módjáról*. Bp., 1885.
5. *A Brassói Főreáliskola Értesítője az 1889/90. tanévre*. 3–11.
6. Rombauer Emil levele Brassó Sz. K. Városhoz. 1888. május 4.
7. Binder Jenő: *Rombauer Emil*. Légrády, Bp., 1914. 10.
8. i. m. 11.
9. Rombauer Emil: *A Brassói Magyar Királyi Állami Főreáliskola alapításának és eddigi működésének története*. In: *A Brassói Állami Kir. Kat. Főreáliskola értesítője az 1892/93. tanévre*. 3–104.
10. Radnai Gyula: *Az Eötvös-korszak*. Fizikai Szemle 1991. 10. sz. 341.
11. Rombauer Emil: *A középiskola feladata*. In: *Kármán Mór- emlékkönyv*. Bp., 1897. 162–170.
12. Rombauer Emil: *A Brassói Magyar Királyi Állami Főreáliskola alapításának és eddigi működésének története*. In: *A Brassói Állami Kir. Kat. Főreáliskola értesítője az 1892/93. tanévre*. 3–104.
13. *Emlékkönyv a „Brassói Magyar Dalárda” fennállásának félévszázados évfordulója alkalmára*. Szerk. Rombauer T. Brassó, 1913.
14. Rombauer Emil: *A tanárképzésről*. OKTE 1891/nov. 1891/dec.
15. Radnai Gyula: *Az Eötvös-korszak*. Fizikai Szemle 1991. 10. sz. 341.
16. Rombauer Emil: *A társadalom és az iskola*. Felolvasta a Társadalomtudományi Társaság 1905. május 19-i ülésén. In: *A Budapesti V. kerületi M. Kir. Áll. Főreáliskola 1904/5.-évi Értesítője*. XXXIII. 5–30.
17. Rombauer Emil: *A középiskolai reform kérdéséhez*. OKTK 1904/5. évf. 62–72.
18. *Az egységes jogállásítású középiskoláról*. Szakértekezlet. 1906. január 29–31-én Jegyzőkönyv. 119. és 139.



SZÜTS-NOVÁK RITA

VASS JENŐ NÉPNEVELÉSI TÖREKVÉSEI A DUALIZMUS KORI (1870–1883) BERETTYÓÚJFALUN A KORABELI SAJTÓ TÜKRÉBEN

Bevezetés

■ A jelenből szemlélve a 19. század második felében a Magyarországon végbemelő politikai változások összességében pozitívan befolyásolták Magyarország szellemi életét.

Mikrotörténeti tanulmányunk alapját az a felfedezés szolgáltatta, hogy a dualizmus első évtizedeiben, Berettyóújfaluban Vass Jenő gyógyszerészként, újságíróként és lapszerkesztőként számos fronton végzett sikerrel ismeretterjesztő szolgálatot a nemzetnevelés szolgálatában.

Miután ismertetjük a korszak és Bihar nevelésügyi helyzetét, a továbbiakban az ő életútját követve vizsgáljuk, milyen eszközökkel kívánt példaképe, Kölcsey Ferenc nyomában „hatni és alkotni” a népnevelés érdekében. Tanulmányunkban részletesen bemutatjuk, hogy a méltatlanul elfeledett Vass Jenő népművelő tevékenysége miként egészítette ki Berettyóújfalun a fellendülés útján járó, de még kezdeti nehézségeivel küzdő művelődési lehetőségeket. Biográf leírásunk betekintést enged a lokális oktatásügyi nehézségekbe, a korszak sajtóvilágába, többek között a *Biharmegyei közlőny* működésébe, és a szövegközlésekkel holisztikus képet adunk a dualizmus kori bihari polgári közéletéről.

A kiegyezés hatása a magyar oktatásügyre

■ „Magyarországon az utolsó ötven év alatt nagyszámú kulturális és tudományos intézet jött létre, és a tudomány művelése jelentékeny külső és sok tekintetben számottevő belső eredményeket mutathatott fel. A magyar művelt középosztály a városok emelkedésével és fejlődésével annyira megizmogodott, hogy a tudományos pályák utánpótlását és annak elhelyezkedését biztosítani tudta, és a tudomány eredményeit közlő irodalom és előmozdító mozgalmak számára elég erős anyagi támaszt is jelentett. [...] A tudomány nemzetközi kapcsolatai a háború előtt szépen kiépültek [...] A nemzetközi tudományos társulatokban és kongresszusokon sűrűn és tudományos tekintéllyel részt vettünk.”¹

„A kiegyezés tehát lehetőséget teremtett a magyar társadalom polgári fejlődése számára, s – ezzel párhuzamosan – kedvező feltételeket biztosított a magyar iskolaügy korszerűsítésére, tartalmi-szervezeti modernizálására.”²

Eötvös József kiegyezés utáni népiskolai törvénye (1868: XXXVIII. tc.) mérődkő volt az alsófokú oktatás szabályozásában. A népoktatás fejlesztésének eredményeképpen a kiegyezés utáni évtizedekben rohamosan bontakozott ki az alfabetizáció: 1910-re, elérve a 68,7%-ot, megduplázódott az írástudók aránya. Fi-

gyelemre méltóak voltak azonban a földrajzi és etnikai különbségek. Míg a Dunántúlon élők 82%-a tudott írni, Erdélyben csak 51%, Horvátországban pedig 53%, volt az arány. A gyors ütemű alfabetizáció miatt Magyarország az első világháború kezdetén nemcsak Oroszországot, hanem számos dél-európai államot (pl. Olaszország) is megelőzte az írástudatlanság felszámolásában.³

Mervó Zoltánné tanulmányából⁴ azonban világossá válik, hogy sajnos a kezdeményezés nem mindenhol aratott azonnal babérokat. Földy János tanfelügyelő 1872. évi jelentése alapján 34 egyház kapott intést elsősorban a kötelező tantárgyak tanításának elmulasztásáért. Az esperes – hogy a hibákat a tanfelügyelő előtt orvosolja – az iskolák számára népiskolai tanrendet állított össze. Kötelességévé tette a tanítóknak az abban foglalt tantárgyak tanítását, „hogy a tanfelügyelőnek kifogása ne legyen, s az egyház megintésére okot ne szolgáltatson”.

Utasítást adott például a tankönyvek használatára is, megjelölve, hogy az egyes tantárgyakból mit kell tanítani: „Olvasásból és írásból: – Az olvasásra a Zsolnárt használni nem szabad többé, mert a tanfelügyelő az ellen, mint olvasókönyv ellen, méltán tesz kifogást, s ráfogja, hogy a gyermekeknek nincs tankönyve... Használandók tehát az ABC és a Gáspár-féle olvasókönyvek, melyeket a gyermekeknek bírniuk kell... Az olvasás előhaladottságánál az írásjelek ismeretére és jelentésére különös gond fordítandó. Az írástanításnál különös gond fordítandó a felsőbb osztályokban a helyesírásra. Írni kell észből azokat, miket a gyermekek már megtanultak, vagy dictálás után, mindig kiigazítva a helyesírás elleni hibákat. A helyesírási gyakorlatok a vizitációkra elő mutatandók.”⁵

De iránymutatással szolgált Földy a fogalmazások témáját (állatok, növények, ásványok, évszakok, vásár, lakodalom) illetően is, illetve szabályozta, hogy ügyiratok címen milyen tudást kell átadnia a tanárnak (levél, kötelezvény, nyugta, el-lennyugta, szerződés, számla, számadás stb.).

Az 1868-as törvény bevezetését követő években csak lassú változásokat regisztrálhattunk, a népoktatás következetes fejlesztésére irányuló elképzelések csak részben valósulhattak meg Bihar megyében. A tankötelezettség érvényesítésének útjában álló akadályok: a társadalomnak az iskola iránti hideg közömbössége, a felekezetek között fellépő féltékenységi, a bihari lakosság rossz anyagi körülményei, a tanyai birtokosok elkülönülése és főként az állam anyagi közbenjárásának korlátai késleltették a korszerű, egységes, az állam által centralizált közoktatási rendszer kialakítását.⁶

A Biharmegyei tankerület népoktatási viszonyainak statisztikája

■ A fenti következtetést támasztja alá a *Biharmegyei tankerület népoktatási viszonyainak statisztikája*, az Országos Széchényi Könyvtár állományában lévő dokumentum.⁷ A szerző, Oláh Gyula orvos az aradi főgimnáziumban és a pesti egyetemen tanult, majd 1863-ban nyert orvosdoktori oklevelet. Előbb a Rókus Kórházban működött; aztán 1865–67-ig Jászládány orvosa, 1867-től Jász kerületi törvényszéki orvos, 1872–1875-ben pedig országgyűlési képviselő volt. 1875-ben a Belügyminisztérium egészségügyi osztályán dolgozott. Majd az említett könyv megjelenése idején,⁸ 1876–82-ig Bihar megye királyi tanfelügyelője. 1883-tól Nagyváradon volt gyakorló orvos és 1885–1889-ig közegészségi felügyelő. 1890-ben leköszönt állásáról, és megindította a *Közegészségügyi Szemlét*. 1896-ban a magyar királyi vasút- és hajószolgálat tanfolyamokon rendes tanárrá nevezték ki.

Oláh Gyula kinevezésével a korabeli sajtó is foglalkozott: „A népiskolai hatóságoknak az 1876. évi XXVIII. t. czikk értelmében újból történt szervezése alkalmából a vallás- és közoktatásügyi m. kir. minister a budapesti tankerületben Bója Gergely kir. tanácsost és tanfelügyelőt ideiglenesen; tallér Mihály tollnokot, nemkülönben a zalamegyei tankerületben Györffy János tollnokot ugyan ily minőségükben; a biharmegyei tankerületben pedig Sarkadi Tihamér eddigi másod tanfel-

ügyelőt és Szemes Imre tollnokot, segédtanfelügyelői illetőleg tollnoki minőségben állomásaikon meghagyta; Krób Pál eddigi zalamegyei másod tanfelügyelőt ideiglenesen zalamegyei, Bárdossy Gyula eddigi királyföldi másodtanfelügyelőt ideiglenesen jászkunmegyei, s dr. Oláh Gyula volt országgyűlési képviselőt szinte ideiglenesen biharmegyei tanfelügyelőnek nevezte ki.”⁹

A nyomtatvány sok érdekes információt hordoz a kiegyezés utáni népoktatásról, tanúsága szerint a mért 1874/1875. tanévben az egész tankerületben (Bihar megye, Debrecen és Nagyvárad) a tanköteles diákok száma 73 987-re volt tehető. Ebből iskolába járt 38 707 személy. Az arányon az a körülmény sem javított, ha volt iskola a községben. Tankönyvvel 26 898 fő rendelkezett, tehát valamivel többen, mint az iskolába járók kétharmada (~69,5%).

A statisztikából is látszik, hogy bár a néhány évvel korábban mért Eötvös-féle adatokhoz képest javulás mutatkozott¹⁰ a támogatásokban, az anyagi feltételek még mindig korlátozottak maradtak Bihar megyében. Egy átlagos rendes tanító bére 327,37 forintot tett ki egy évben, amely az *Ártörténet* szakportál kalkulációjával számolva¹¹ hozzávetőleg évi 1 092 434 Ft-nak, tehát havi 91 036 Ft-nak felel meg. mivel ez aligha fedezte a mindennapi megélhetőségüket, ezért a tanítók gyakran fizikai munkával keresték a kenyerüket, ami nem ritkán az oktatás kárára történt.

Az Eötvös által kijelölt célok elérését az is hátráltatta, hogy az újonnan kinevezett tanfelügyelőktől elvárni több mint hétszáz település felügyeletét irracionális vállalkozásnak bizonyult, különösen ha figyelembe vesszük Bihar megye földrajzi adottságait, ahol ősztől tavaszig az utak járhatatlansága, nyáron pedig az iskolai szünetek korlátozták a látogatást.

Az oktatási helyzet akkor javult valamelyest, amikor az 1876. évi 6. törvény-cikk életbelépésével a szervezett közigazgatási bizottságok döntő szerepet kaptak a népiskolai hatóságok szervezésében. A népiskolai hatóságokról alkotott 1876. évi 28. tc. pedig jelentősebb hatáskört adott a tanfelügyelőnek határozatai érvényesítésére, s ezzel olyan mechanizmust hozott létre, amely biztosította az iskolaügy átláthatóbb irányítását.

Berettyóújfalu élet, kis sajtótörténettel

■ A 16. század végétől zajló hajdútelepítések hatására Berettyóújfalu 1608-tól több mint száz évig szabad hajdúvárosként funkcionált, a széles körű önállóság és számos kiváltságjog eme rang hozadéka volt. A hajdúvárosi cím az új állami rendszer következtében 1712-től megszűnt, a kiegyezést követően a település 1871-től nagyközségi besorolást kapott, és egy a feudális korszakban elnyert a nemességre vonatkozó kiváltságjog visszaszerzése a dualizmusban már elavult gondolatnak számított. Viszont a hely centrális szerepének betöltése a gazdasági-polgári fordulat kereteibe illeszkedve valós számításnak bizonyult.

Ezek realizálását mindenekelőtt a modern polgári államot reprezentáló közintézmények és szolgáltatások megjelenése jelentette Berettyóújfaluban. A kitartó és céltudatos vezetőség mellett a fejlődésben döntő szerepe volt a helység kedvező földrajzi elhelyezkedésének is. Berettyóújfalu a hegyvidék és az alföld találkozásánál elterülve sok száz éve vásárhelynek számított. Előnyös földrajzi fekvését még inkább nyomatékosította az 1858-ban átadott Püspökladány–Nagyvárad közötti vasút.

A kiegyezés után következő mintegy tizenöt év a sajtó tekintetében is az átmenetnek a korszaka volt; a magyar lapkiadás soha nem látott méreteket öltött, számos új lapot alapítottak. Ám „a lapok számának ez aránytalanul gyors szaporodásánál, a kisszámú közönségért való anarchikus és túlságosan széles mezőnyű versengésnél is nehezebb problémát, gátlóbb akadályt jelentett az a tény, hogy ugyanakkor a keletkező lapok – a szorosabb értelemben vett szakközlönyöktől eltekintve – tartalom, arculat, jelleg tekintetében alig különböztek egymástól”.¹²

A *Vasárnapi Újság* egy 1875-ös statisztikája szerint 1861-ben ötvenkettő, 1875 első felében viszont már kétszáznegy volt országos szinten a lapok száma. Az alapítások nagy része ugyan az egy sőt a félesztendő fennállást is alig érte meg. A fővárosba áramló fiatalság számára gyors érvényesüléssel kecsegtető munkának tűnt az újságírói szakma. Az olvasóközönség, az olvasni tudók, az olvasást igénylők száma azonban a Bach-rendszer tagadhatatlan ily vonatkozású eredményei s a városok gyors magyarosodása ellenére sem állt arányban a sajtó növekedésével.

1862 szeptemberében jelent meg az első, modern értelemben vett nagyváradi újság, a *Bihar*. A lap 1863. október 30-án megszűnt, majd 1867–1884 között újra megjelent. A lap tulajdonosa Hügel Ottó, szerkesztője Győrffy Gyula volt. A hivatásos nagyváradi újságírás kezdete az 1868-ban indult *Nagyváradi Lapokhoz* fűződik. Hügel Ottó adta ki, Sipos Ádám szerkesztésében. 1870-ben megszűnt. Még ebben az évben, július 3-án megjelent a *Nagyvárad* című napilap első száma. Hügel Ottó ebben is közreműködött, főszerkesztőként. A lap szerkesztését 1891-ben Iványi Ödön újságíró vette át.

A jelentősebb egykori nagyváradi publicisták Rádl Ödön, Ritoók Zsigmond, Márkus László, Hlatky Endre, Fehér Dezső, Hegedűs Nándor, Várady Zsigmond voltak. A nagyváradi szerkesztőségek egyszersmind az új magyar irodalomnak is műhelyül szolgáltak, korábban Iványi Ödön és Thury Zoltán, később Ady Endre, Balázs Béla, Bíró Lajos, Dutka Ákos, Emőd Tamás, Juhász Gyula, Nagy Endre, Somlyó Zoltán neve fémjelzte a város irodalmi életét.¹³

Berettyóújfalu első hetilapja, a *Biharmegyei Községi Értesítő* és Vass Jenő egyéb ismeretterjesztő sajtótermékei

■ Vass Jenő Berettyóújfalu sajtótörténetének is kiemelkedő alakja, ő indította el az első lokálisan kiadott lapot. 1874 végétől jelent meg a *Bihar Községi Értesítő* című hetilap egy éven keresztül. A folyóiratról a századfordulón megjelent nagy kaliberű sorozat, a *Magyarország vármegyéi és városai* Bihar megyéről szóló kötetének szerzői szerint a következőket érdemes tudni.

Borovszky Samu helytörténész századfordulón megjelent nagyszabású könyvsorozatában a *Biharmegyei Községi Értesítő*ről a következő adatok láttak napvilágot: „Megjelent Berettyó-Ujfalun 1874. december 19-én. Vegyes tartalmú hetilap. Megszűnt 1875. december 18-án. Szerkesztője Vass Jenő volt. Ennek folytatása a *Sárrét*, mely 1875. december 25-én indult meg, s hosszú szünet után jelenleg újból megindult Nagy Zoltán szerkesztésében.”¹⁴

A magyar sajtó is hasonlóan beszámolt az újságról aktuális híreiben, ahol az újságírók elsősorban a népnevelési törekvést, a politikamentességet hangsúlyozták, de némi kritikával is éltek: „»Biharmegyei községi értesítő« czim alatt megkaptuk egy Berettyó-Ujfaluban megjelenő és Vass Jenő által szerkesztett új hetilap mutatványszámát, melynek előfizetési ára egy évre 2 frt, félévre 1 frt. Főleg a népnevelési és községi érdekek előmozdítását tűzte ki céljául.”¹⁵

„Uj lapok. Vidékről két új lap mutatványszámát kaptuk. Egyik a »Biharmegyei községi értesítő«, a községi élet fejlődésének s a népnevelési érdekek előmozdításának közlönye. Felelős szerkesztő Vass Jenő Berettyóújfaluiban. Megjelenik minden szombaton. Ára egy évre 2 frt, három hóra 50 kr. Politikával egyáltalában nem foglalkozik s a helyi érdekekre nagy gondot fordít, legalább mint mutatványszámából látszik. Kiállítása valószínűleg az új nyomda miatt még igen gyenge.”¹⁶

Ennek folytatásaként 1875 karácsonyán látott napvilágot a *Sárrét* mutatványszáma, amely aztán a szerkesztő haláláig, 1883-ig adott hírt hetente a nagyvilág híreiről és a helyi eseményekről. A lapnak nemcsak a tájékoztatás volt a célja, hanem – ahogy azt a szerkesztő az alcímben is megjelölte – a „népnevelési érdekek előmozdításának közlönye” volt. Rendszeresen megjelentek hasábjain szépirodalmi írások, illetve ismeretterjesztő cikkek.

Több ízben publikált a lapban Osváth Pál sárréti csendbiztos is. Osváth 1849-ben honvédeknek állt, és részt vett Bem tábornok erdélyi hadjárataiban is. Az 1850-es években Berettyószentmártonban lett nótárius, majd Mezőkeresztesen csendbiztos. A folyamatos utazások következtében kiválóan megismerte a sárréti falvakat, ahonnan pandúrtársai is kikerültek. Élményeiből született 1875-ben a *Bihar vármegye Sárréti járása leírása*, amelynek példányait a megjelenést követően rövid időn belül felvásárolták Nagyváradon.

Vass Jenő lapjait kezdetben Goldstein Mór nyomdája adta ki Berettyóújfaluban, de Vass 1877 végén átvette a vállalkozást, és a *Sárrét könyv- és műnyomdája* néven üzemeltette tovább, így jelentette meg 1880–1885 között a *Bihari Gazda* című lapot is, amit Vass halála után csaknem fél évszázaddal, 1930–1932-ben a Biharmegyei Gazdasági Egylet folytatott.

A folyóirat mellett szintén Vass Jenő adta ki a *Falusi Könyvtár* sorozat szépirodalmi füzetait, azzal a megfontolással, „hogyan olcsó, tanulságos és mulattató olvasmányt nyújtson a népnek”:

„A Falusi könyvtár» czimmel Vass Jenő a »Sárrét« czimű hetilap szerkesztője szépirodalmi vállalatot indít meg. Célja a ponyvairodalmat elfoglalt teréről leszorítani. A »Falusi könyvtár« havonként másfél nyomtatott ívnyi füzetben fog megjelenni, tizenhatodréti alakban s minden füzet önálló egész lesz. Előfizetni csak egész évre lehet 1 forint 20 krajával; egy-egy füzet ára 12 krajár. A megrendelések a szerkesztőséghez czimzendők, Berettyó-Ujfaluba. Ha a vállalat kitűzött célját oly irányban és szellemben fog ügyekezni elérni, hogy ezáltal a nép vallási és erkölcsi érzelme csorbát ne szenvedjen, úgy csak örülnünk lehet megindításának, de ha a népet bizonyos modern eszmék terjesztésével és becsempészésével akarná boldogítani, úgy jobb lesz, ha a ponyvairodalom inkább még megmarad jobb időkre.”¹⁷

A havonta megjelenő, általában negyvennyolc oldalas könyvecskék ígéréthez hűen hasznos olvasmányoknak bizonyultak a nép számára, bővítve az olvasók ismereteit biológiai, földrajzi, irodalmi és technikai témákban. A könyv *Ismerettár* című részében többek között szokatlanul modern témával foglalkozott az *Ujszülött kisdedeink mesterséges táplálásáról* című írás,¹⁸ a *Nagyjaink csarnoka* rovatban *Kölcsey és Eötvös érdemeiről*¹⁹ tájékozódhatott az olvasóközönség, de a sorozat között például Jókai Mór-novellát is (1876. 3. 1–5.), illetve az *Egy új találmány* című fejezet 1877 telén érdeklődéssel mutatta be a távbeszélő, vagyis a telefon adta új lehetőségeket:²⁰

„A tudomány, az emberi fürkésző ész egy csodával határos szüleményét képezi egy találmány, amely rendkívüli volta, valamint fontosságánál fogva a jelen század legnevezetesebbikének joggal mondható. Egy készülék ez, melynek segítségével az emberi hang, ének vagy beszéd messzetávolra elvezethető, épugy, mint a táviró utján az írásjelek.”²¹

Vass Jenő halálával a nyomda eladóvá lett, az erről szóló hirdetést Vass felesége adta fel a korabeli sajtóban: „Eladó nyomda. Halálozás következtében egy jól felszerelt, lap, könyv, s mindenféle más nyomtatvány előállítására alkalmas nyomda, egyúttal könyvkötő szerszámok is szabad kézből eladatnak. Bővebb értesítést ad özv. Vass Jenőné Berettyó-Ujfaluban.”²²

Vass Jenő, a gyógyszerész

■ Vass Jenő nagybessenyői Vass Benjámin és Bélyei Erzsébet gyermekeként született 1842. december 6-án Debrecenben (más források szerint Belényesen). Középfokú tanulmányait a debreceni református főgimnáziumban végezte, ezt követően gyógyszerész gyakornok Késmárkon volt, ahol elsajátította a német nyelvet, majd Budapesten szerzett oklevelet. 1866-ban, huszonhárom éves korában került Berettyóújfaluba, amikor feleségül vette néhai Sárréti (Kalivoda) János gyógyszerész Vilma nevű leányát, és átvette az itteni patikát.

Vizsgálva a korabeli sajtómegjelenéseket, arra a következtetésre juthatunk, hogy követve az orvosi divatot Vass gyógyszertára minden jelentősnek ítélt újdonságot forgalmazott. Ilyen volt a nyugati gyógyítás egyik állítólagos úttörője, dr. Forty találmánya, a speciális sebtapasz, amely ígérete szerint számos komoly betegségre és sérülésre ír volt. Bár hat éven keresztül rendszeresen jelentek meg a reklámok a legnépszerűbb országos lapokban a tapasztalásról, vélhetően fenntartással érdemes kezelni a hirdetés kínálta eszköz hitelességét:

„Mindenkinek különös figyelmébe ajánlatik a Dr. FORTY’féle általános sebtapasz, mely rendkívüli gyögvereje, elválasztó, érlelő s fájdalmat csillapító hatása által leggyorsabb, legbiztosb s egyszersmind gyökeres gyógyulást eszközöl különmemű bajokban. – Ily bajok a torok-gyuladás, légcsőhurut, bőrkés-barnaság, hártásgyík (Croup, angina), mindennemű megsértések, harapás, szúrás, vágás vagy égés által támadható sebek, megforrázások, darázs- vagy méhszurások, konok-fekélyek, zúzások (contusiók) – meglepő gyors fájdalomcsillapítással – rögzött daganatok, gümők, tályogok, pokolvar (carbunculus pustula maligna), megkeményedések, genyedések, vérkelések, minden mirigybetegségek, görvélyes fekélyek, fagydaganat, ujjféreg, körömméreg, vadhús, tagszivacs, csontszú, kificzamítás és megrándulások, helyi csúz; továbbá a szülés folytáni láb-felfakadások és sebek, fájós fekélyzett vagy már genyes női mell. – Sok nő már csirában volt emlőráktól, – a különben elkerülhetlen életveszélyes sebészi műtétnek mellőzésével – egyedül ezen jeles sebtapasz használata által menekült meg.”²³

Vass Jenő szaktudásának és a gyakori sajtómegjelenéseknek köszönhetően is rövid időn belül nagy hírnévre tett szert, ennek következménye volt, hogy neve a következő humoros kontextusban is feltűnt a *Pesti Hírlap* hasábján:

„Felelet egy házassági ajánlatra. Közelebb történt, hogy egy testre élemedett, de vállalkozási szellemre ifjú B. Újfaluban lakó úri egyén, hirlap utján kijelentette, hogy oldalborda kerestetik. A jövőendőbelinek óhajtott testi és lelki erényeiről nem igen tétetett említés a feleségkeresési hirdetésben, de annál inkább hangsúlyoztatott 20 ezer osztrák forintnak elengedhetlensége. Hogy minő fogadtatásra talált a nagy-lelkű ajánlat a hölgyvilág részéről: azt jellemzi a következő verses episztola, melyet »Szeréna« aláírással kaptunk egy Biharmegyétől jó távol eső helyről:

Uram! ki indultál béka-egér harcra
Botsáss meg, ha kérdem, veres vagy-e archa?
Avagy Vass Jenőnek híres patikája
Rőt szakálad festé, talán már barnára?
A rókát szóréről könnyű megismerni,
Könnyebb mint agglegényt újra megfejelni;
Ülj ki a Berettyó régi rós hídjára.
Ott horgász nem lány, de katona békára.
Lett szíved hölgye akár milyen korú,
Csak húszezres legyen az ara-koszoru.
Oklevéllel indulsz el a vadászatra:
Meg nőtt füled e már egy férfi araszra?”²⁴

A Sárreți takarékpénztár-egylet

■ Vass Jenő eredeti szakmájának gyakorlása mellett nemcsak folyóirat- és könyvkiadással foglalkozott, hanem mivel társadalmi szükségét érezte egy helyi takarékpénztár-egyletnek, 1870-ben elkezdte szervezni Berettyóújfaluban a „Sárreți takarékpénztár-egyletet”, amelynek alapszabálya szerint célja „a kevésbé vagyonos néposztálynak megtakarított tőkéjük biztos eltételére, kamatoztatására és szaporítására alkalmat nyújtani, s ezáltal a munkásság és takarékoság szellemét bennök felébreszteni”. A hír a sárreți takarékpénztár cégbejegyzéséről a debreceni városi

törvényszékhez 1871 januárjában jelent meg először *A Hon* című folyóiratban.²⁵ A cégben Vass Jenő 1973-ig alelnökként, aztán igazgató-titkárként tevékenykedett.

Az egyesület tevékenysége során számos nehézséggel küzdött, például az elmaradt befizetésekkel: „Figyelmeztetés. Tekintettel alapszabályaink 5. §-ára, ezúttal utoljára hivatnak fel mindazon t. részvényesek, kik a már eddig fizetni kellett II. részletet, az az 10 fto még be nem küldték, hogy ezen kötelezettségeiknek részvényenkint 5 kr késedelmi kamat és 10 kr költség reáfizetésével e hó 22-ig annyival is inkább eleget tegyenek, mivel ellenesetben részvényjogukat vesztendik s eddigi befizetések a tartalékalaphoz lesznek csatolandók. Berettyó-Ujfalu, 1871. decz. hó 5. Az igazg. választmány határozatából. Vass Jenő.”

A problémák ellenére a sárréti takarékpénztár az üzlet első évében már meglepő eredményt ért el: „Ámbár az alapítási és felszerelési költségek 1922 ftra mentek és ámbár az üzleti kiadások is 1907 ftra mentek, még is 1740 ft 89 kr tiszta nyereségre van az év végén, mi az alaptőke 8%-os kamatjának felel meg.”²⁶

A nőegylet

■ Vass 1874. máj. 31-én létrehozta és titkárként irányította Berettyóújfaluban a *Sárréti Jótékony Nőegylet*et, amelynek kezdetben Sárrét 25 községéből 17 alapító, 42 rendes és 35 pártoló tagja s 1210 forintnyi tőkéje volt. Vass szervezői tevékenysége a helységben egyre pezsgőbb társadalmi életet eredményezett. A sárréti nőegylet már ez év szeptember 19-én a berettyóújfalui kaszinóban tombolával összekötött táncvigalmat rendezett „saját tőkéjének gyarapítására”,²⁷ de kiállítást és közvacsorát is adott:

„Házi ipar kiállítás Berettyóújfaluban. Nov. 4-én nyílik meg a kiállítás, mely eredetileg a Sárréti jót. nőegylet kebelében lett indítványozva Jutalomra csak a köznép által beküldött oly tárgyak versenyezhetnek, melyek nem tanult mesteresség, hanem tisztán az önszorgalom és ügyesség szüleményei. Állhatnak pedig ezek szalma, gyékény, fa, vessző, fakéregfonatok, házilag készített vászonnemük, fonalak, játékszerek, faragványok, kosarak, szövetek, eszközökből, úgy háztartási cikkek, u. m. élelmiszerek, szappan, kerti termékek, kézi munkákból. A tárgyak nov. 26-ig Vass Jenőhöz B.-Újfaluba küldendők.”²⁸

„B. Újfaluban a nőegylet jól sikerült közvacsorát rendezett, saját javára. Tizenegy asztalnál működtek a hölgyek teljes szeretetreméltósággal. Ott voltak: Tárczy Sándorné és Vass Jenőné alelnöknők, Nadányi Miklósné, Karakas Imréné, Szacs vay nővérek [...]”²⁹

„Az egyesület jótékony célra s mindenekelőtt egy kisedovoda felállítására alakult”,³⁰ de rendszeresen juttatott adományokat a község és a környékbeli települések szegény sorsú lakóinak és a háborúban megsebesült katonák számára.”

Berettyóújfalu első óvodája

■ Az *Országos kisedvédő egyesület* és a *Kisedovodákat Magyarországon terjesztő egyesület* 1874-es összeolvadásakor már számos óvoda alapítása tervben volt országos szinten, köztük a berettyóújfalui is,³¹ azonban az intézmény felállítása még három évig váratott magára. 1877 áprilisában két jótékonyági bálnak is helyszíne volt Berettyóújfalu község házának nagyterme. Mindkettőt a helyi „kisedovó” felállítása érdekében szervezte a Sárréti Jótékony Nőegylet. A „polgári bál” és a „közvacsorával egybekötött házas táncvigalom” is nagy sikert aratott a környék lakossága körében, így a bál bevételeinek köszönhetően még ugyanazon év novemberében megnyílt a Berettyóújfalu első óvodája:

„Berettyó-Ujfaluban a kisedovó és gyermekkert javára e hó 8-án élvezetes műkedvelői hangversenyt rendeztek. A városház terme egészen megtelt s a jótékony célra vagy száz forint lett a tiszta jövedelem. A zenekar indulót játszott, a férfi-négyes magyar népdalokon kívül az »Újonc« és »Szerelem« című dallamokat

énekelte, Kopácsy Vilma urhölgy Petőfi »A hazáról«, Bernáth Lajos pedig Arany János »A walesi bárdok« című költeményeit szavalták, Lederer Dezső a Hellmesberger »Melancholie«-ját adta elő hegedűn, Csapó Etelka k. a. (a debreceni zenede növendéke, ki szép mezzosopran hanggal bír) »Ernani«-ból áriát énekelt s aztán magyar dalokat nagy tetszés mellett, Vass Jenőné nőegyleti alelnök pedig a zongorakiséretre volt szíves vállalkozni. A községben új és öröndetes élvezet volt e hangverseny. Utána reggelig tartó kedélyes táncmultság következett. Részt vettek benne: a már említett hölgyeken kívül, Gál Károlyné, Heinrich Józsefné, Kranczly Sándorné, Kerekes Imréné és Lajosné, Lövi Albertné, Pap Gizela, Szacs vay Irén és Piroška, Weiszberger Ignácné és Zsiday Erzsike helyből, Hoffmann Vilma Debrecenből, Amant Julie, Pozsgay Ilka, Steiner Etelka, Nagy Margit s Eckert Mari a környékből sat. (Egy szeptéterszegi és tordai urhölgy nevét lehetetlen volt kibetűzni a hozzánk küldött tudósítás hieroglifjeiből.)³²

A Bessenyei-emlékbizottság

■ A felvilágosodás kori költő, filozófus, Bessenyei György Bécsben, Mária Terézia testőrségében teljesített éveit követően 1782-ben költözött Tiszabercelre, majd öt évvel később Pusztakovácsiba (ma Bakonszeg), ahol életének utolsó éveiben élt magányosan. Itt született a *Tariménes utazása* című útíregénye, mely végül 1930-ban jelent meg nyomtatásban; illetve számos más munkája, például *A bihari remete*, avagy *A világ így megyen* című filozófiai műve is.

1811-ben végrendelete alapján házának kertjében temették el. A Magyar Tudományos Akadémia 1872-ben döntötte el Bessenyei sírjának felkutatását és emléktáblával való megjelölését, azonban az elhatározást nem követte tett. Végül Vass Jenő indítványára 1878 januárjában sor került Berettyóújfaluban a Bessenyei-emlékbizottság alakuló ülésére, áprilisban pedig már pénzügyi felhívás jelent meg a sajtóban.³³

A *Vásárnapi Ujság* tájékoztatása alapján 1881-re Bessenyei György síremlékére az adakozók jóvoltából már 290 forint állt rendelkezésre, és a gyűjtés Vass szervezésében folytatódott.³⁴

Munkálkodását 1883. június 10-én koronázta teljes siker: az időközben azonosított sírhely emlékkövének ünnepélyes felavatására sor került közismert vendégek részvétele mellett. Jelen volt Rómer Flóris apátkanonok az Akadémia, illetve Gyulai Pál a Kisfaludy Társaság képviselőjében. Az országos híradások mind kiemelték Vass Jenő vitathatatlan szerepét Bessenyei sírjának megjelölésében. Olyan lapok számoltak be az eseményről, mint a *Fővárosi Lapok* vagy a *Vásárnapi Ujság*. Ez utóbbi érdekes részleteket közölt tudósításában:

„Bessenyei György sírját vasárnap óta szíves emlékkő jelölő Pusztá-Kovácsiban, hol az irodalmunk újjászülésén oly lelkesen működő költő porai már hetvenkét esztendő óta nyugszanak. A teljes magányban élt költőt, saját kívánsága szerint, minden szertartás nélkül temették el kertjében. Az ősi birtok azután pusztulásnak indult, és a sír eltűnt. Mikor a tud. akadémia Bessenyei százados emlékének megjelölésére készült, akkor gondoltak arra a Sárretnen, hogy hamvait is föl kellene kutatni, s megjelölni emlékkövel. A Berettyó-Újfaluban megjelenő »Sárrett« szerkesztője, Vass Jenő indítványára bizottság alakult Ember Károly furtai ref. pap elnöke alatt. Megtalálták a csontokat és megindították a gyűjtést az emlékkőre. A helyet, hol a hamvakat megtalálták, a költő rokona s a hely tulajdonosa Nadányi Miklós körülkerítette, s az most a kegyelet berke. Az emlékkő leleplezésére Berettyó-Újfaluban gyűltek össze. Az akadémiát képviselte: Rómer Flóris apátkanonok és Szász Béla; a Kisfaludy-társaságot Gyulai Pál és Endrődi Sándor; a debreczeni főiskolát Géresi Kálmán és Elek Lajos tanárok; Debreczen várost dr. Zelizy Dániel; a nagyváradi akadémiát dr. Bozóky Lajos tanár. A költő rokonai és a környék birtokosai is megjelentek. Nyolczvan kocsi szállította az ünnepi gyülekezetet a kovácsii pusztára, hol az ünnepély a debreczeni ifjúság énekkarának elő-

adásával kezdődött. Ember Károly bizottsági elnök mondta a megnyitó beszédet, röviden szólva Bessenyei koráról és megismertette a síremlék történetét. Erre lehullt a lepel a sírkőről, mely fekete gránitból van, rajta arany lant és e felirat: »Bessenyei György 1742–1811. Emelték tisztelői«. Nadányi Miklósné úrhölgy s többen megkoszorúzták az emléket. Rómer Flóris az akadémia nevében adott kifejezést a kiváló szellem iránti kegyeletnek. [...] A mély hatású beszéd után a »Szózat« hangjai zendültek meg. Felszólalt egy egyszerű ember is, hogy ő is kifejezést adjon a nép érzelmének. Ezzel végződött az ünnepély a sirnál. A társaság visszatért B.-Ujfaluba, hol a városházán 120 terítékű lakoma volt, számos felköszöntővel. Gyulai Pál, ki a rendező bizottságot élte, egyszersmind egy Bessenyei-könyvtár föllállítását indítványozta. Este táncszivigalom fejezte be a mozgalmas napot, melyet a Sárrét érdeklődése oly maradandó emlékévé tett. Az ünnep alkalmával Bessenyei kardja a nemzeti muzeum birtokába kerül, a hol vannak e régi jeles íróink kéziratai is. A kardot a Bessenyei-családdal rokon Boronkay földbirtokos adta át Rómer Flóris apátkanonoknak. Ami a Gyulai Pál által indítványozott Bessenyei-könyvtárt illeti, azt a berettyói kaszinóban szándékoznak létrehozni, oly könyvekből, melyeket Bessenyei maga irt, vagy róla irtak, vagy a melyek egykor az ő birtokában voltak. Gyulai Pál adta bele az első könyvet, melyet hozzá ily kegyeleti célból Kisfaludy Zsigmond illésházi plébános küldött be.³⁵

Nekrológ

■ A gyógyszerész a Bessenyei-emlékünnepe idején már „gümőkór” (tébécé) ellen küzdött. Bő egy hónap múlva, július 24-én életének 41. évében hunyt el. Berettyóújfaluban, feltehetően az 1881-ben, tizenhat hónaposan elhunyt egyetlen fia, Béla mellett nyugszik.

„A közrészvét Biharban hangosan nyilvánul Vass Jenő elhunyna fölött. Kitűnő tevékenységről, melyet Berettyó-Ujfaluban kifejtett, már tegnap emlékeztünk. Hozzá kell még tennünk, hogy a sárréti pénztár megalakításában és a kaszinó tartós életre keltésében is övé a főérdem, továbbá felállította a kisdedovodát s létrehozta a nőegyletet. Egy időben pedig »Bihari gazda« című gazdasági közlönyt is adott ki. Ha minden magyar kisvárosnak volna ilyen nagybuzgóságu, vállalkozó szellemű, serkentő férfiai: a köz- és egyleti élet nagyban virágoznék mindenfelé. Vagyont, egészséget áldozott a közjóért, igénytelenül, szerényen. Hatni, alkotni, gyarapítani, volt életének jelszava. Évekkel ezelőtt gyógyszerész volt s hátrahagyott nagy könyvtára bizonyítja e szakban is alapos képzettségét. A város, melynek élt, tíz év alatt nagyot emelkedett s ez emelkedés fő előmozdítója ő vala. »Falusi könyvtár« című füzetes vállalatával pedig a faluk népének értelmi erejét is jelentékenyen emelte. Bessenyeinek sem volna síremléke, ha ő nem buzog ez ügyben. A »Sárrét« nagyot vesztett elhunytában, épp úgy mint nemesszívű özvegye, kinek vigaszára nem maradtak gyermekek. De részvéttel környezi az egész vidék s a koporsó koszorúi mutatják, hogy a bánat nem csupán az övé. A fővárosi sajtó is megilletődve osztozik abban.»³⁶

Vass Jenőné 1936-ban bekövetkezett haláláig élt Berettyóújfaluban, mindvégig szolidáris és aktív tagja volt a közösségnek, támogató rendezvények mindenkor vendége. Férje nevét napjainkban utca és az óvodákból létrejött intézmény is őrzi.

■ JEGYZETEK

1. Magyary Zoltán (szerk.): *A magyar tudománypolitika alapvetése*. Egyetemi Nyomda, Bp., 1927.
2. Pukánszky Béla: *Pedagógia és iskoláztatás 1867–1919 között*. In: Pukánszky Béla – Németh András (szerk.): *Neveléstörténet*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp., 1996. 416–444. 416.
3. Romsics Ignác: *A modern kultúra megalapozása*. In: Uő (szerk.): *Magyarország története*. Akadémiai Kiadó, Bp., 2015. 726–739.
4. Mervó Zoltánné: *Adatok Bihar megye népoktatásának történetéhez 1868–1876*. In: Gazdag István (szerk.): *A Hajdú-Bihar Megyei Levéltár évkönyve 8*. Hajdú-Bihar Megyei Levéltár, Debrecen, 1981. 49–52.
5. Uo. 59.
6. Uo.

7. Oláh Gyula (összeáll.): *A Bihar megyei tankerület népoktatási viszonyainak statistikája*. Hollós Ny., Nagyvárád, 1877.
8. További érdekesség, hogy a szerző a kiadványt barátjának, Szontágh Pálnak dedikálta, aki a főrendiház tagja, képviselőházi alelnök, belső titkos tanácsos és a reformkori Nógrád vármegyei nemesi elöljárók egyik vezetője volt a századfordulón.
9. Hivatalos rész. Budapesti Közlöny 1876. 10. sz. (222) 1.
10. Idézi Mervó Zoltánné: i. m. 55.
11. 2017-es pénzügyi évről kifejezve. Forrás: <https://artortenet.hu/index.php/item/191-penztertek-index-1754-ig>
12. Sőtér István (szerk.): *A magyar irodalom története 1849-től 1905-ig. A magyar irodalom története IV*. Akadémiai Kiadó, Bp., 1978. 438.
13. Naményi Lajos: *A nagyváradi nyomdászat a XIX. században*. Magyar Könyvszemle 1902. 10. sz. 127–145.
14. Amely 1918-ig működött. Kende János: *Hírlapirodalom. Irodalom és tudomány*. In: Sziklay János – Borovszky Samu (szerk.): *Magyarország vármegyéi és városai: Magyarország monografiája: a magyar korona országai történetének földrajzi, képzőművészeti, néprajzi, hadügyi és természeti viszonyainak, művelődési és közgazdasági állapotának enciklopédiája. Bihar vármegye és Nagyvárád*. Légrády testvérek, Bp., 1901. 386–387.
15. *Vidéki lapok*. Vasárnapi Ujság, 1875. 22. sz. (1) 11.
16. *Uj lapok*. Irodalom. A Hon 1874. 12. sz. (297) 2.
17. *Irodalom*. Katholikus Hetilap 1876. 32. sz. (27) 220.
18. Vass Jenő (szerk.): *Mulattató, tanulságos, ismeretterjesztő és az élet köréből vett hasznos olvasmányok a nép számára*. Berettyó-Újfalu, 1876–1877.
19. Uo. 2–13.
20. Uo. 37–41.
21. Uo. 37.
22. *Hirdetések*. Corvina 1883, 6. sz. (25) 104.
23. *Hirdetések*. Borsszem Jankó 1870. 3. sz. (146) 453.
24. Vegyes. Melléklet a Pesti Hírlap 100-ik számához 1880. 2. sz. (100).
25. *Kivonat a B. Közlönyből*. A Hon 1871. 9. sz. (16) 2.
26. *Közgazdasági vegyes*. A Hon 1872. 10. sz. (50) 2.
27. *Vidéki rövid hírek*. Fővárosi Lapok 1874. 11. sz. (198) 866.
28. *Földmívelési Érdekeink* 1875. 2. sz. (41) 372.
29. *Vidék*. Fővárosi Lapok. 1876. 13. sz. (102) 478.
30. *Különfélék*. A Hon, esti kiadás 1874. 12. sz. (127) 1.
31. *Különfélék*. A Hon 1874/ 12. sz. (134) 2.
32. *Vidék*. Fővárosi Lapok. 1876. 15. sz. (65) 320.
33. *Bessenyei György emlékszója*. Magyarország és a Nagyvilág 1878. 14. sz. (14) 222.
34. *Mi ujság?* Vasárnapi Ujság 1881, 28. sz. (43) 703.
35. *Bessenyei sírjánál*. Vasárnapi Ujság 1883, 30. sz. (24) 389–390.
36. *Vidék*. Fővárosi Lapok 1883. 20. sz. (175) 1127.



LŐRINCZI DÉNES

SOROKBA ZÁRT SZERELEM

■ Az első világháború eseményeit, következményeit számos kutató vizsgálta. Mindazonáltal kevés forrás lelhető fel a háborúban harcoló katonák lelkiállapotáról, arról, hogyan élték meg a történeteket, mi játszódhatott le gondolataikban az élethalálharc közelségében, mennyire keveredett bennük a gyilkolásra ösztönző parancs és saját civil múltjuk.

2016-ban került a birtokomba egy történelemórán egy képeslaphagyaték az akkor ötödik osztályos Bodoki Botond által, aki – élve a pluszpontszerzés lehetőségével – bemutatta ezt az órán. Kiderült, hogy édesanyja a kökösi nagyszülői ház szomszédságából mentette meg, ahol e levelezőlapok lomtalanítás során majdnem megsemmisültek. A hagyatékot – kb. 580 db képeslapot – egyetlen lánynak, Demeter Annuskának küldték az első világháború idején Kököshe.

A címzett Annuska 1901-ben született. Görögkeleti vallásban nevelkedett fiatal lány volt, aki 1914-ben, 13 évesen cseppent a képeslapok aranykorszakának nevezett időszakba. Az egykori Háromszék vármegye Kökös településén már a korábbi évszázadokban is a négy vallásfelekezet egymás melletti létezése volt jellemző. A vallási sokszínűségről Orbán Balázs is említést tesz, ismert munkájában megjegyvezvén, hogy a község egymaga „a vallási uniót” képviseli.¹

A képeslapok kezdeti vizsgálata után hamar kiderült, hogy több udvarló próbálta elnyerni Annuska tetszését, a korabeli udvarlás és szerelem „etikettje szerint” 1914–1918 között.

Egyelőre nincs konkrét magyarázat Demeter Annuska számos udvarlójára vonatkozóan, ahogy arra sincs, hogy pontosan kik is lehettek az udvarlói. Az előbbi kérdéshez jelenleg egyetlen feltevés nyújt némi kapaszkodót. Egy frontkatona visszaemlékezéséből következtethetünk arra, hogy bajtársai hogyan „ismerhették meg” a kökösi leányt. A brassói 2. gyalogezred, majd a nagyszebeni 31. gyalogezred katonája, Jakab István naplórészletében ugyanis a következőt írta: „1916. február 21. [...] Mert olyan gyéren jutunk haza, itt együttesen kibetűztük az apróhirdetésekből a férjhez menni akaró lányokat, kik szeretnének levelezni harctéren levő katonákkal. Egy-kettő, írunk egy közös levelet – szórakozásnak jó lesz.” Egy hónappal később pedig a következőket írta le: „1916. március 16. A dekungban [fedezékben] telt az egész nap; írtunk ábrándos leveleket az újságból kapott címekre.”² Az udvarlók pontos beazonosítása pedig szintén nehéz feladat, mert a legtöbben vagy rövidített, vagy a becézett nevüket írták soraik végére, amelyeket Annuska talán mind felismert, de számunkra továbbra is anonimok maradnak.

Az viszont megállapítható, hogy az első világháború ideje alatt mintegy kéttucatnyi udvarló címzett neki leveleket és illusztrált képeslapokat a szülői házhoz. Ennek köszönhetően mára Demeter Annuska képeslaphagyatéka egyszerre fontos és érdekes információt hordoz a néprajz, az irodalom és a történettudomány kortörténet-tudománya számára. A képeslaphagyaték valószínűleg nem áll egyedül a múltidézés porondján. Az udvarlók érzelmeiket nagyon gyakran versben fogalmazták meg, amelyeket vagy személyesen írtak (lásd 1. kép), vagy olyan képeslapot címeztek, amely már eleve tartalmazta a szerelmes érzést versben és illusztrációban (lásd 2., 3. kép)



(1. kép)

„Majd, ha csendes estéken,
Forgatja e lapokat,
Jusszon eszébe emlékü,
Ki írta e sorokat!” (1916. III. 11.)



(2. kép)

„Szétféphetetlen láncsal
Vagyunk össze kötve,
Egymásnak szánt az Ég
Örökre, örökre...” (1918. X. 5.)



(3. kép)

„Érzed-e ha veled vagyok
Hogy remeg a szívem?
Érzed-e hogy ez a szív csak
Téged szeret híven?...” (1917. X. 30.)

A háború éveire nemcsak a hadiipar fejlődött látványosan, hanem az írás használata is, ami e vészterhes időszakban sok katona számára biztosíthatott egyfajta intim szférát, amiben félrehúzódhatott, és valamelyest megpróbált visszarázódni korábbi civil életébe, amíg megírta levelét vagy képeslapját a hátszágban maradt családtagoknak, barátoknak vagy épp a szerelmének (lásd 4., 5. kép).



(4. kép)

„A képed vigaszom,
A képed én gyakran nézem,
Mintha hozzám beszélne,
És a mennyben építek
én teljes bizakodással.”²³ (1917. I. 13.)



(5. kép)
„Mielőtt lefekszem,
Össze kulcsolom a kezem,
Álmomban is csak te vagy,
Mindig én velem...” (191?. III. 21.)

A besorozottak előszeretettel használták a könnyen megírható és anyagilag is kedvezőbb képes levelezési formát. A viszonylag egyszerű feladási lehetőség kiváló alkalmat teremtett arra, hogy az egykori civil életből a „világégésbe” cseppent katonák „visszaálmodják magukat” a háború előtti életükbe, érzelmeik leírásával. A következőkben a képeslaphagyatékban fellelt szerelmes levelek szövegeinek jellemzőit, valamint azok lehetséges keletkezéstörténetét elemzem.

Az írástudás általános elterjedése az első világháborút megelőző néhány évtizedben tudott igazán kibontakozni. A magyar királyi vallás- és közoktatásügyi miniszter, báró Eötvös József által 1868-ban benyújtott kötelező népiskolai törvényjavaslat nyomán az író-olvasó statisztikai mutató erőteljesen felfele ívelő irányt vett a 19. század utolsó évtizedeire. Ennek köszönhetően megjelentek azok a verses levelek, amelyekből betekintést nyerhetünk a századforduló idején megjelent írástudó parasztság sajátos szellemi kultúrájába. Tartalmukban fuzionál a nép- és műdalok hangulata, frazeológiája, és fellelhetők a népies irodalmi alkotások stílusjegyei, valamint néhány jelentősebb költő versének egy-egy töredéke is.⁴

Az érzelmek versben történő összefoglalása több néprajzi definíció, a „ponyva”, a „daloskönyv”, a „verses levél” és a „katonakönyv” műfajaként is értelmezhető. Jelen esetben mindegyik terminus ugyanazt a témát járja körül, és pedig a személyes, szerelmes érzelmek verses tolmácsolását. A szakaszok megírásában-másolásában azok az összegyűjtött szerelmes versek voltak az udvarlók segítségével, amelyeket a korábban említettek valamelyikéből írtak ki. Elszórtan találunk ugyan egy-egy nagy és klasszikus költő verssorairól is, például Petőfi Sándortól, de a strófák többségéhez képest ez a szám elenyésző. A következőkben ennek a népi, sajátos jegyeket magába foglaló irodalmi ágának a kialakulását kívánom érintőlegesen ismertetni, hogy megtudjuk, hogyan fejlődött a versírás, mennyire volt egyedi és személyes, miből tudtak inspirálódni a fronton lévő bakák.

A rímbe foglalt szerelem műfajának egyik legősibb elődei azok a dalos-, nótás- és verseskönyvek, amelyeknek többsége kéziratos formában volt használatban kezdetben a társadalom szűkebb, írni-olvasni tudó rétegeinek körében. A kora újkori versekben megfogalmazott gyűjteményekben a szerelem aspektusai már szintén fellelhetők. Maga a korai kéziratos irodalom egészen a 16. századig vezethető vissza.⁵ A következő századokban a kéziratos formában megfogalmazott verses szerelmes levelek üzenetei, vallomásai tovább bővítették az udvarlási lehetőségek széles skáláját. A 17–18. században a vágyódó vallomások gyűjteményeire és nyomdai kiadásaira megjelentek a ponyvanyomtatványok. A következő évszázadokban elkezdődött a ponyvairóadalom iparágának a virágzása, amely „általában a szélesebb társadalmi rétegek számára művészi igénytelenséggel írt” irodalmi alkotásokat foglalta magába.⁶ A 18. század végén ugyan még a nyomdatechnika kezdetleges, viszont a századfordulót követően ezek a munkák már ipari jellegű ki-

adói kapacitással kerültek forgalomba. Maga a ponyvairódalom a heti és országos vásárokon földre kiterített ponyvákra vagy ponyvasátor alá elhelyezett könyvekről kapta a nevét. A kiadások legfőbb tematikái között az egyházi és világ jellegű elbeszélések, regények, imák, dalszövegek, versek voltak fellelhetők.⁷ A ponyvairóalmi kiadásokat előbb a nagy, nevezetesebb nyomdák, majd a 19. század derekára már a kisebb és helyi kiadók vállalták fel, az üzleti jövedelmezőségüket tartva szem előtt. Sajátosságuk, hogy a nyomtatás általános jellemzői, tehát a kiadó neve, helye és a nyomtatás ideje nem volt feltüntetve. Mindezzel a cenzúra kijátszását és a kiadványok frissességének látszatát kívánták folytonosan elérni. A kisebb kiadók elérték céljaikat, hiszen a ponyvakiadások igen népszerűek voltak, áruk alacsony volt, s ezáltal a társadalom bármely rétege számára könnyen megvásárolható és egyszerűek, ám izgalmas tartalmuk miatt könnyen fogyaszthatók voltak.⁸

A ponyvaköltészet és -irodalom mellett a 19. században a daloskönyvek is tovább éltek. A füzetbe vagy összegyűjtött lapokra írt gyűjtemények tartalma gyakorta vers formájában járt körbe egy-egy témát.⁹ Kivált a fiatal lányok és katonaruhát viselt vagy besorozott férfiak körében volt népszerű, hiszen felolvastak gyűjteményeikből, egymástól másolták a tetszetősebb írásokat, és meghallgatták társaik kedvenc strófáit.¹⁰

A 18. század végén kialakult az episztola, azaz a verses levelek műfaja. Napjainkra sajnálatos módon csupán a 19–20. századból maradtak hátra ilyen jellegű versgyűjtemények, mint a vizsgálni kívánt Demeter Annuska képeslapjaiban fellelhető versek. A versek jellemzői, hogy egy „meghatározott személynek szóló, didaktikus vagy szubjektív tartalmú költői levél, [...] általában lírai jellegű, tartalmú, nehézkes rímelésű, hosszú, szabálytalan, egyetlen verses levélben belül is változó szótagszámú sorokból álló, általában nem strófikus alkotások. (lásd 6. kép) Dallamuk nincs, ebben a formában nem élnek a szóhagyományban. Nagyobb részük alkalmi kompiláció. Többségük ponyvanyomtatású ún. »szerelmi levelező« (szerelmi levél) füzetekben, esetleg naptárakban, álmoskönyvekben látott napvilágot, ezekből másolták ki, vagy népdalsorokból, népies műdalokból szerkesztették össze és küldték el a verses levelet az otthoniaknak, ill. kapták tőlük az idegenbe szakadtak, jobbára a parasztkatonák.”¹¹



(6. kép)

„Nem törődve semmivel,
semmi háború nélkül,
Szüntelen gondolatom nálad...
Vajon nem szenvedek-e törést,
ebben remélve nem...
Hogyan vagyon fönt megírva,
ég sejtelmem sincs!”
(? XII. 14.)

A fenti leírása a verses leveleknek kiválóan összegzi azokat az általános jellemvonásokat, amelyek megtalálhatók a tárgyalt hagyatéki verseiben. A verses levelek szerzői általában a falu írástudói voltak, akiknek alkotásait gyakran átmásoltak a lányok és a legények a saját füzeitükbe, a levél megírása előtt pedig a feladók személyesebbre alakíthatták a verssorokat.

A verses levelek üzenete és kifejezése között nincs azonosság – állapította meg László Gyula történész 1943-ban –, ugyanis szerinte maga „a levél csak jelkép,

megírhatja bárki, falusi kántor is, vagy kiírhatják nyomtatott levelezőkönyvből. Ugyanis azt az egyéni érzelmet kelti fel az íróban és az olvasóban egyaránt, ami kettejük szerelmében kialakult.”¹² Az episztola műfaja tehát a távol levő kedveshez írt verses üzenet, melynek főbb üzenete a vallomásos szerelem, azon belül pedig a vágyódás a címzett után, a távollét és az újabb találkozás lehetőségének megfogalmazása (lásd 7., 8. kép).



(7. kép)

„Ha majd a távol ködén,
Az emlék virága lesz veled,
Viruljon szíved rejtekében,
Számomra egy kék nefelejts.”
(1916. III. 25.)



(8. kép)

„Fájó szívvel rád gondolkodok,
Ez a szív csak érted dobog!” (1916. VI. 28.)

A boldog békeidők – ahogy az első világháború előtti évtizedeket nevezték – egykori diákjai, később besorozott katonák a Demeter Annuskának címzett versek legtöbbszörében esetében cím helyett csupán az *emléki*-t írták. A hagyatékot vizsgálva feltűnik néhány sablon, amelyet rendszerint minden udvarló követett. A versek leírását megelőzően ugyanis gyakran megköszönték a számukra küldött levelet és/vagy képeslapot – amit természetesen már türelmetlenül és régóta vártak. A hála után néhányan röviden írtak arról, hogy merre is tartózkodtak (mivel a cenzúra nem engedte, hogy települések neveit leírják, ezért gyakran csupán annyit írtak, hogy *visszaérkeztem; szerencsésen megérkeztem a kaszárnyába stb.*), és megemlítették az egészségi állapotukat (*egészségügyi állapotom jobb; hamarosan mehetek vissza a frontra stb.*). A személyes hogylét és a tartózkodásuk megírása mellett hasonlókról érdeklődtek Annuskáról és „kedves” szüleiéről.

Az első világháború után Annuska végül az egyik hű udvarlójához, Illyés Davidhoz ment férjhez. A szerelmes képeslapokat 1980-ban bekövetkezett haláláig őrizte, 66 éven át. A képeslaphagyatékáról összességében pedig megállapítható, hogy a frontkatonák üzeneteinek szinte mindegyikében fellelhetők a boldog békeévek utáni vágyakozás és a szerelem egy-egy állapota (lásd 9., 10. és 11. kép).



(9. kép)

„Kit a szíved szeret,
Mindent utána tégy,
Szeress, akit szerethetsz,
De hűtlen sose légy.” (1918. VIII. 3.)



(10. kép)

„A tavasz hamar elsiklik,
De emléke soká él,
S nem írhatja ki szívünkéből
Szerelmünket zord szél.”



(11. kép)

„Ha őszi csend borul majd
a virágra,
És hervadás dalát sírják a fák.
S ha az életen át suhan majd
halkan.
Eszébe jut egy barna ideál.”
(1918. VII.)

■ JEGYZETEK

1. A település etnikai összetételéről Orbán Balázs feljegyezte, hogy „Kökösben egészen 1848-ig sok jobbágy volt, nagyrészt elszékelyesedett oláhok”. Orbán Balázs: A Székelyföld leírása. III. Ráth Mór Bizománya, Pest, 1868. 205.; 2. Jakab István naplója. A naplóból Veres Emese Gyöngyvér, majd József Álmós közölt részleteket. Az idézetek a Magyarosi Sándor által közlésre előkészített változat kéziratából származik; 3. Bartók Zsuzsánna fordítása; 4. Ortutay Gyula (főszerk.): *Magyar néprajzi lexikon*. V. Második, változatlan kiadás. Akadémia Kiadó, Bp., 1992. 532.; 5. Ortutay Gyula (főszerk.): *Magyar néprajzi lexikon*. I. Második, változatlan kiadás. Akadémia Kiadó, Bp., 1977. 552.; 6. Ortutay Gyula (főszerk.): *Magyar néprajzi lexikon*. IV. Második, változatlan kiadás. Akadémia Kiadó, Bp., 1987. 260. 7. Uo.; 8. Uo.; 9. Ortutay 1977. i. m. 552.; 10. Uo. 553.; 11. Ortutay 1992. i. m. 532.; 12. László Gyula: *Verses népi szerelmeslevelek*. Termés 1943. Ősz. 89–93.



NYÍRI KRISTÓF

AZ ÉRTELMEZŐ SZÖVEGLÁTVÁNY ÖSSZEOMLÁSA: A (SZERZŐ, ÉVSZÁM) HIVATKOZÁSI RENDSZER

■ Tisztelt Kollégák, kedves Barátaim, nézzétek el nekem, hogy rövid hozzászólásomat papírról olvasom fel, de szeretnék az általam megcélzott tízperces határon belül maradni, és bizony nincs meg a tehetségem ahhoz, hogy ezt az időkeretet szabad előadásban betartsam. Igyekszem követhetően és hangulatosan olvasni, fel-felnézve, ide-oda pillantva – most éppen Palló Gábor barátomra tekintve. Miért éppen őrá?

Amikor szeptember 6-i bizottsági ülésünkön javaslatot tettem jelen konferencia (szerző, évszám) vitatémájára, és amikor hetekkel később a magam előadásának címét megfogalmaztam, kizárólag saját, személyes, bő fél évszázados szerkesztői-szerzői gyakorlatom tapasztalataiból indultam ki, és bizony fogalmam sem volt arról, hogy a témának – a lábjegyzetek keletkezés- és pusztulástörténetének – jelentős szakirodalmi van. Palló Gábor ébresztett azután rá arra, mintegy kötelező tudománytörténeti minőségében, hogy ilyen szakirodalom éppenséggel létezik. Ma már valamelyest ismerem a vonatkozó munkákat, handoutomban néhány tételt fel is sorolok, lásd 1., ez az irodalom nagyszerű és felkavaró, de az érvek, amelyeket most el fogok mondani, eredeti elgondolásaimhoz képest nem változtak, nohát háttérük persze gazdagodott. Hozzászólásomat úgy mondom el, ahogyan szeptember 6-án szinte el is mondtam volna, ha Alelnök Asszony időben rám nem szól. Viszont már holnaptól szeretnék nekifogni olyan rövidebb-hosszabb *Hogyan hivatkozzunk?* beszámoló, összefoglaló és önálló *Glory and Misery*-esszé megírásához, amelyek bőszégesen tartalmaznak majd lábjegyzeteket.

Az első ilyen jegyzet minden bizonnyal Somfai Anna *Visual Thinking in Medieval Manuscripts* című, általam szerkesztett könyvfejezetére fog utalni. Somfai azt mutatja meg – vessetek egy pillantást handoutomra, 2. –, hogy a középkori kódexek oldalai a főszöveg melletti széljegyzetek oszlopa révén sajátos vizuális felépítést nyertek, amely felépítés, hasonlóan mai lábjegyzeteinkhez, könnyen átláthatóvá tette főszöveg és hozzárendelt kommentárok összefüggését. A Gutenberg-forradalommal viszont a széljegyzetek különféle bonyodalmak forrásává válhattak, a széljegyzet helyébe fokozatosan a lábjegyzet lépett. A kéziratos kéziratban – majd a 19. század végétől az általában írógéppel írt kéziratban – a jegyzetek a lap alján némi ügyeskedéssel elhelyezhetőek voltak, de a szerző akár külön lapokon is leadhatta azokat. A gondok a nyomdász nyakába szakadtak. Jőmagam még emlékszem szerzői és szerkesztői pályafutásom első éveire, a dühöngő met-törre, akinek eltérő nagyságú betűkből, a tükör belső arányait becsülgetve kellett ólomból összeraknia az egyes oldalakat. A nyomdász dühöngött, az olvasó viszont boldog volt: folyamatosan követhette főszöveg és jegyzet párbeszédét. Ám az

Elhangzott a Magyar Tudományos Akadémián 2019. november 8-án, *A (szerző, évszám) hivatkozási stílus előnye és hátrányai / The glory and misery of the (author, year) reference style* című konferencia bevezető előadásaként. A konferenciát az MTA Kommunikáció- és Médiatudományi Osztályközi Állandó Bizottsága a Magyar Tudomány Ünnepe programsorozat keretében szervezte. Az előadást változatlan formában közöljük, azaz igyekeztünk megőrizni az élő esemény eleven hangulatát.

1970-es évek körül tragikomikus fordulatot élhettünk át. A nyomdák részéről a kiadókra nehezedő pénzügyi nyomás oda hatott, hogy a lábjegyzetek szerepét végjegyzetek vették át. A fordulat tragikomikus, hiszen kis idővel később megjelentek a lábjegyzeteket automatikusan méretező-elhelyező szövegszerkesztő programok; és persze tragikus: a végjegyzetek rendszere megbontotta a főszöveg/jegyzetszöveg vizuális egységét, az olvasó olvasott, és hátralapozott, majd visszalapozott, és újra olvasni próbált. Még tragikusabb következményeket hozott az az évtizedeken át tartó amerikai folyamat, amelynek hazai jeleivel már az 1960-as évek végén – kezdő főhivatású szerkesztőként – találkozhattam, és amellyel szemben kezdettől fogva és azóta is szüntelen vesztes harcot vívok: a (szerző, évszám) hivatkozási rendszer térhódítása és mára nyilvánvaló teljes győzelme. Tragédiáról beszélek, a bölcsészettudományok tragédiájáról. Miben áll ez a tragédia?

Négy fő elemet említek. Az első az értekező próza megsemmisülése. A (szerző, évszám) hivatkozások úgy szakítják meg a tanulmány vagy könyv szövegének mondatait, hogy sajátos vagy akár csak írói stílus alkotására lehetőség sem marad. Másodszor nemigen marad lehetőség az értelmes olvasásra sem, hiszen minden (szerző, évszám) beszúrás megszakítja a reménybeli gondolatmenetre irányuló figyelmünket, akár hátralapozunk az irodalomjegyzékhez, akár nem. Harmadszor, és itt immár a bölcsészettudományok lényegéről van szó: a bölcsész-hivatkozásoknak gyakran – és jellegzetesen – részletes kiadástörténeti adatokat kell tükrözniük. Erre a (szerző, évszám) rendszer tökéletesen alkalmatlan. Hadd hozzak egy szélsőségesen kirívó példát. A *JEL-KÉP* – egészen kiválóan szerkesztett, magas minőségű folyóirat – legutóbbi számában Platón *Prótagorasz* című dialógusából – tekintetek handoutomra, 3. – így idéz: „(Platón 1984b: 192)”, az irodalomjegyzékben pedig: „Platón (1984b) *Prótagorasz*. In: *Platón összes művei. I. kötet*. Budapest, Európa. 173–266.” A *Prótagorasz*t Platón nyilván nem 1984-ben írta és nem magyarul, azaz a vonatkozó hivatkozásban elvárható volna – mondjuk – a fordító nevének említése. Az igazi gond azonban az, hogy a bölcsészettudományban bármely Platón-helyre az úgynevezett Stephanus-számokkal hivatkozunk. Jelen esetben a sztenderd, bármely nyelven és szerző kiadásban visszakereshető hivatkozás így festene: *Prótagorasz*, 310 c. Ezt a hivatkozást azonban a (szerző, évszám) rendszerben nem lehet elhelyezni. Ha a tanulmány szerzője nagyon szeretné, akkor sem. Ha a kiváló szerkesztő, Terestyéni Tamás fejre állna, akkor sem. A rendszer nem teszi lehetővé. A szintaxisba nem fér be.

Negyedszer, és ezúttal viszont már a tudományos tisztesség alapjairól kell beszéljünk: a (szerző, évszám) rendszer csalásra hív. Ebben a rendszerben ki-ki bármire hivatkozhat: amit nem is olvasott; ami irreleváns; ami az utalt álláspont ellenkezőjéről szól; amit a maga lobbiköre publikál; és persze amit a szerkesztő/kiadó óhajt. A (szerző, évszám) rendszer az impaktfaktor-manipuláció alapja.

Tisztelt Kollégák, kedves Barátaim! Hallani olyan véleményeket, miszerint felejtünk el ezt az egész hivatkozási problémát, hiszen a jelen és még inkább a jövő az online digitális publikáció jegyében áll, a jegyzetek hiperlinkek formáját öltik, az olvasó a linkekre rákattint vagy sem, beleolvas vagy sem, utalásait továbbköveti vagy sem, ennyi. Végtelenül veszélyes vélemények, mivel félreismerik az online olvasás/írás kognitív határait. A hardcopy írásról/olvasásról való lemondás kognitív veszteséggel jár. A „hogyan hivatkozunk?” kérdést meggyőződéseim szerint a jelenlegi főárammal történő szembefordulással kell megválaszolni, kinek-kinek a maga területén, akár angolul ír és/vagy szerkeszt, akár magyarul. Nyilván a lábjegyzetes hivatkozási rendszerben is vannak variációk, a városnév előtti zárójel mondjuk ízlés kérdése, de jelesül a város, kiadó, évszám hármáról a mai publikációs dzsungelben nem lehet lemondani. Angol nyelven csak a jó gyakorlathoz kell visszatérni, lásd handoutomban a 4-est és az 5-öst. A gond a magyar rendszer, abban is leginkább az „in” szó (vö. handout 3.). Ilyen magyar szó ugyanis nincs.

A magam gyakorlatában itt az „által” szóval kísérletezem, lásd handout 2., érzem a megoldás nehézkes voltát, de 50+ szerkesztői évem alatt nem találtam jobbat. És egy utolsó gondolat: persze hogy kellene hipertext online kiadások, és persze hogy lényeges, hogy a hardcopy kiadások képernyőn is kényelmesen olvashatók legyenek: kényelmesen olvashatók mondjuk kisebb tableten vagy akár okostelefonon. Ehhez a tükör és a betűnagyság méretét kell megfelelően megválasztani, ami nyilván újabb háborút jelent a kiadókkal szemben, jómagam néhány éve utóbbi háborút is vívom. Köszönöm a türelmet.

1 Lábjegyzet vagy (szerző, évszám)? Néhány kiemelkedő szakirodalmi tétel:

Charles Bazerman, „Codifying the Social Scientific Style: The APA Publication Manual as a Behaviorist Rhetoric”, a szerző *Shaping Written Knowledge: The Genre and the Activity of the Experimental Article in Science* c. kötetében, Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1988, 257–277. o.

Gertrude Himmelfarb, „Where Have All the Footnotes Gone?”, *The New York Times Book Review*, 1991. június 16. Az esszé későbbi változata megjelent a szerző *On Looking Into the Abyss* c. kötetében, New York: Knopf, 1994, 122–130. o.

Robert J. Connors, „The Rhetoric of Citation Systems”, I. rész: „The Development of Annotation Structures from the Renaissance to 1900”, *Rhetoric Review*, 17. évf., 1. sz., 1998 ősz.

Robert J. Connors, „The Rhetoric of Citation Systems”, II. rész: „Competing Epistemic Values in Citation”, *Rhetoric Review*, 17. évf., 2. sz., 1999 tavasz.

Anthony Grafton, *The Footnote: A Curious History*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999. Az eredeti angol kézirat német fordítása 1995-ben jelent meg Berlinben. A könyvet hivatkozásainak gazdagsága megkerülhetetlenné teszi, de éppen ezen gazdagság folytán válik mondhatni a téma karikatúrájává is.

Nicholas C. Burbules, „The Paradigmatic Differences Between Name/Date and Footnote Styles of Citation”, a Paul Smeyers és Marc Depaepe által szerkesztett *Educational Research: Material Culture and Its Representation* c. kötetben, Cham: Springer, 2014, 191–198. o.

Nicholas C. Burbules, „The Changing Functions of Citation: From Knowledge Networking to Academic Cash-value”, *Paedagogica Historica: International Journal of the History of Education*, 51. évf., 6. sz. (2015), 716–726. o.



2 Somfai Anna „Visual Thinking in Medieval Manuscripts” c. tanulmányának első ábrája, a Benedek András és Nyíri Kristóf által szerkesztett *Learning and Technology in Historical Perspective* c. kötetben, Budapest: BME–MTA, 2019, 82. o.

3 (JEL-KÉP 2019/2:)

orvos, de valójában nem az, nem tudja megkülönböztetni az igazi orvostól, sem más hozzáértőt a hozzá nem értőtől." (Platón 1984a: 85) Ennek ellenére Platón Szókratésze hangsúlyozza, hogy szükség van a szakértőkre, hiszen például az athéni népgyűlés mindig csak szakembereket hallgat meg szakmai kérdésekben, és ha nem szakember kíván nyilatkozni, akkor azt kinevetik és rendőrral vitetik el (Platón 1984b: 192)

Platón (1984a) Kharmidész. (In:) *Platón összes művei. I. kötet*. Budapest, Európa. 55–95.

Platón (1984b) Püthagorasz. (In:) *Platón összes művei. I. kötet*. Budapest, Európa. 173–266.

4 John Searle, *Intentionality*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

¹ For further discussion of the notion of "direction of fit" see J. R. Searle, 'A taxonomy of illocutionary acts', in *Expression and Meaning* (Cambridge: Cambridge University Press, 1979), pp. 1–27.

² In, e.g., J. M. Mohanty, 'Intentionality and noema', *Journal of Philosophy*, vol. 78, no. 11 (November 1981), p. 714.

5 András Benedek – Kristóf Nyíri (eds.), *Vision Fulfilled: The Victory of the Pictorial Turn*, Budapest: BME–MTA, 2019, p. 21.

¹¹ For a devastating description of Dewey's pathetic attempts to pretend James belonged to the liberal camp, see Richard M. Gale, "William James and John Dewey: The Odd Couple", *Midwest Studies in Philosophy* XXVIII (2004), pp. 149–167.

¹² William James, *Talks to Teachers on Psychology: and to Students on Some of Life's Ideals* (1899), New York: Henry Holt, 1916, pp. 75 f.

6 Nyíri Kristóf, „Elfelejtett képelméletek”, *Képi Tanulás Műhelye Füzetek*, 3. sz. (2016/3).

⁴⁵ Edward Bradford Titchener, *A Text-book of Psychology*, New York: Macmillan, 1910; Titchener, *A Beginner's Psychology*, New York: Macmillan, 1915.

⁴⁶ Sigmund Freud, *Die Traumdeutung* (1900). Ld. *Álomfejtés*, ford. Hollós István (megj. 1935, új kiadása Budapest: Helikon, 1985), 9. és 47. o.

⁴⁷ *Álomfejtés*, 222. sk. o. Itt Freud a középkori beszédszalagokra is utalást tesz mint kezdetleges, a képek logikai kifejezőképességének hiányát áthidalni igyekvő eszközökre. Mitchell az *Iconology* (ld. fentebb, 9-es jegyzet) 45. oldalán említi az *Álomfejtés* ezen helyét.

ZUH DEODÁTH

FÉLRECSÚSZVA

Hauser Arnold művészettelfogása a recepció tükrében

Páratlan mű

■ Ki olvas manapság Hauser Arnoldot? Az igennel válaszolók listája valószínűleg nem töltene meg pár elemis, vonalazott füzetlapot. Pedig Hauser karrierje páratlan-nak mondható a 20. századi magyar esztétika és művészetelmélet történetében. Egyrészt senki más, ebben a témában nagyot alkotó elmélész összefoglaló művét nem fordították le tizenhét nyelvre. Ez alól Lukács György kései, sokkal nehezebb és így sokkal nehezebben is olvasható esztétikája sem kivétel. Másrészt ha csak az ezzel foglalkozó híradások, recenziók vagy akár éles hangú kritikák számát nézzük (első körben eltekintve a relevanciasorrendtől), az eredmény lenyűgöző. Nyolcszáz tételnél hosszabb csak a megjelent műveit tárgyaló hírek, cikkek és rádióműsorok listája. Azt sem szabad elfelejteni, hogy ha egy szerző műve valamilyen okból sikeres, akkor a többit már csak professzionális okokból is vigyázó szemekkel figyeli a szűkebb szakma és a könyvpiaci aktorok egyaránt. Magyarán: ha valami egyszer sikeressé válik, akkor az felszórja a továbbiak hivatkozásszámát is. De tekintsük most csak *A művészet és az irodalom társadalomtörténetét* (első kiadás 1951-ben, angolul; a továbbiakban: MIT), az áttörést hozó ezeroldalas könyvet, a sikerlisták éllovasát, amelynek a recenziószámlálója háromszáz tétel körül áll meg. Ha belekalculáljuk a mai idézési kultúra és az online hozzáférés előtti mediális viszonyokat, még mindig nem triviális az eredmény. Teljesen világos, hogy a papíralapú hozzáférés töltötte be egykoron az elektronikus hozzáférés szerepét is, de mégiscsak különös, hogy egy műről ne a művészettörténet és a művészetelmélet vezető orgánumai és minden nyugatnémet régió legalább egy napilapja közöljön kritikai méltatást, hanem a bencés rend német havilapja is kötelességének érezze róla beszámolni. A *Frankfurter Allgemeine* mellett a *Weser-Kurier* és az *Elmsholmer Nachrichten* sem meglepetés (a nagy laptól nem szégyen tanulnia a kis lapnak). Az *Art Bulletin*től a *Benediktinische Monatsschrift*ig viszont igen hosszú az út. Ha az említettek művészetszemlélete nem is annyira diverz (aki járt már Szent Benedek-rendi apátságban, az tudja, hogy nem nehéz ott feltalálni az évezredes művészetpártolás jeleit), az útvonal mégsem rekonstruálható a hétköznapi logika szerint. Válaszokat mégis adhatunk.

A *legtriviálisabb* az úgynevezett témaimmanens válasz. A MIT nagyra nyitotta a kronológiai ollót: bevallott célja volt, hogy a barlangrajzok jegyétől a film jegyéig tekintse át a művészetek fejlődésének korszakait. A mű ezzel olyannyira nagyvonalú, ötezer éves művészeti fejlődést áttekintő szintézist alkotott, amelyet – nem volt mese – receptálni kellett. A MIT egyik ismertetője (bizonyos Wachtel, 1954-ben az egyik könyvkereskedelmi figyelőtől, a *Jungbuchhandeltől*) komoly dicsőretként említette, hogy annak szerzője olyannyira nagy anyagot dolgoz fel, hogy az már önmagában is „életmű”, az írók compilációs készségei pedig arra is

A Hauser Arnold hagyatékával kapcsolatos munkában nyújtott segítségért hálával tartozom – minde-nekelőtt – a tudós örököseinek, valamint kollégáimnak (névsor szerint), Demeter Tamásnak, Juhász Klaudiának, Sivadó Ákosnak és Varga Péter Andrásnak. Jelen szöveg írása során az NKFIH PD 121426 számú projektjének támogatásában részesültem.

képesítik, hogy Spenglerrel, Toynbee-vel vagy Max Weberrel hasonlítsák össze. Sőt az összehasonlítást ki is állja. Tárgyilagosan szemlélve azonban Hauser (határozó kiadói támogatással) elképesztő sikerre vitt egy olyan írásmódot, amelyet Spengler óta valóban nem lehetett ennyi példányban eladni: a kultúra egy összefüggő jelentésegész, amelyet csak úgy lehet egészében láttatni, ha objektivációit a művészet, a tudomány és a társadalom életének majd minden produktumában egyszerre és összefüggéseiben dokumentáljuk. Ráadásul Hauser marxista volt, ellenben bármiféle politikai cselekvéstől félénk eleganciával húzódott el. Ezért úgy tudott a kezdődő hidegháborús feszültségben (és az angolszász világban) egyfajta baloldali Spenglerré válni, hogy egyszerre járt el Mannheim Károly 1920-as évek elején felvázolt tudományos programjának szellemében, egyszerre teljesítette a háború utáni frankfurti értelmiség társadalomkritikai ambícióit, és mégsem kellett ehhez napi politikai küzdelmekben megégnie. Ez így, ebben a leírásban valóban páratlan, és mindenképpen reagálni kellett rá.

A másik válasz diszciplináris, és a későbbi kritikusok, óvatos méltatók és hagiográfusok is mind egyetértének benne. Amikor Hauser egy társadalmi alapon nyugvó művészet felfogását ilyen összetett módon volt képes megfogalmazni, akkor az ebben a formában addig még soha nem íródott meg: Thomas Mann – egyébként az Alfred Knopf New York-i kiadó felkérésére megfogalmazott (értsd: burkolatlan kereskedelmi célokkal íratott, de feltételezhetően nem őszintétlen) véleményében (*New York Review of Books*, 1952) – a művészeti alkotómunka elhanyagolt társadalmi háttérét megreveláló „kulturális bibliáról” beszélt; Ernst Gombrich azt írta az *Art Bulletin*-ben, hogy amit Hauser letett az asztalra, az éppenséggel a szakma deziderátuma (még ha ebben a formában kapitálisan el is lett rontva); Peter Burke az 1974-es, *A művészet szociológiáját „túlírta”* és „általánosságokban mozgó” műként angolos eleganciával odakénő recenziójában (*Times Literary Supplement*) kimondja, hogy jelen könyv nem, de a MIT bizony állandó referencia volt, mert egy fontos hiány vákuuma szívta be; Carl Dahlhaus pedig egy évvel később (*Die Zeit*) azt fejt ki, hogy szerzőnk amilyen tehetséges mesélő volt régebben, olyan vérszegénynek tűnik most elméletíróként: időközben az elvárások annyira megnövekedtek a „művészet szociológiájával” mint olyannal szemben, hogy abba belebukni igencsak könnyű. Egy bizonyos csak, hogy a MIT örökségére való tekintettel vitába kell vele szállni.

Végül pedig ott a *harmadik*, a külső, önreflexív és szociológiai szempont. Hauser sok csalódás után, közel hatvanévesen (1892-ben született) a versenyhelyzet és egy emberi szimpátia nyertesévé vált. A versenyről: nyilvánvaló kvalitásai miatt őt választotta a Routledge kiadó arra, hogy beszálljon a tudósok által írt összefüggő művészettörténeti sikerkönyvek piacára, Ernst Gombrich pedig már egyértelműen elköteleződött a Phaidon mellett, miközben Herbert Read más ambíciókkal rendelkezett (és elvbarátság okán is igyekezett segíteni Hausert). A piac pedig komoly dolog, és ahogy Hauser egy helyen mondta, az angolszász világban a könyvkiadás nem megy szerelemből. A szimpátiáról: a családi vállalkozásként működő C. H. Beck kiadó mindenkorai igazgatói kiemelt fontosságuként kezelték Hauser munkáit (fő profiljuk egyébként a jogtárak és jogi szakkönyvek kiadása volt), és ezzel is kompenzálták azt a tényt, hogy bár Hauser elsősorban németül írt (a MIT angol szövege egy a szerzővel együttműködő, a Routledge által fizetett fordító munkája), de német nyelvterületen sohasem tudott akadémiai karriert befutni. Persze a kiadó profitált is az eladásból, de Hauser Beckékkel való személyes levelezése igen csak kérdésessé teszi, hogy a hosszú távú együttműködés csak üzleti alapon működött volna, pontosabban, hogy ment volna „szerelem” nélkül.

Hauser életműve tehát mikrotörténeti és mikroszociológiai kincsesbánya. Annyira sokan és sokféleképpen mondtak róla, hogy ezek konkrét környezetét feltárni is veszélyes munka, de egyben esztétikánk adóssága is.

A sokszínű híradásokból érzésem szerint mégis hiányzik valami. Úgy gondolom, hogy a magyar eszmétörténet számára akkor tudjuk végleg leróni Hauserrel kapcsolatos adósságunkat, ha legalább megpróbálunk utánajárni ennek a hiányérzetnek.

Félrecsúszott recepció

■ Állításom szerint Hauser Arnold életművének recepciója, ha nem is minden tekintetben, de egészen biztosan félrecsúszott. Rögtön két dolog sikkad el nagyon sokszor.

(1) *Először is* Hauser úgynevezett „egyensúlyi” gondolkodó, akinek fontos meggyőződése, hogy a kultúra összefolyamatainak megértésére kell törekednünk, és ehhez mindenfajta elméleti szélsőséget el kell kerülni, miközben mindegyikből használni kell azt, amit az értelmezés céljaira használni lehet. Ez egy olyan, a történetírás filozófiai háttéréhez kapcsolódó gondolat, amely világosan kiolvasható szellemi indulásának intellektuális környezetéből, és amelyet mindvégig követni igyekezett. Minden művében rendkívüli erőfeszítést tesz arra, hogy az *aurea mediocritas* gondolatának érvényt szerezzen, az 1978-as budapesti akadémiai székfoglaló előadásának pedig expliciten ez a témája. Viszont ez a szöveg olyanira kései, hogy a kutatókon kívül másokhoz alig jutott el, és inkább tekintik egy bölcs és idős mester utolsó szavainak, mint az életművet igen pontosan értelmező tanulmánynak. Hogy pontosabb legyek, nem ennek a gondolatnak a teljes mellőzése a recepció fő baja. Hanem az, hogy az egyensúlyi gondolat teljes háttérét valóban kevesen látják, és így Hauser időskori felhívását sem tudják mindig a helyén kezelni. Persze ennek is vannak ellenpéldái. Azok, akik Hausert mint gondolkodót önnön jogán igyekeztek pozicionálni a magyar és a nemzetközi eszmétörténeti térképen (David Kettlertől Nyíri Kristófon és Lendvai Ferencen át újabban Kókai Károlyig, Axel Gelfertig és Demeter Tamásig), volt mondanivalójuk az elméleti extremitások kiegyenlítéséről, de mégsem ez vált Hauser életművének uralkodó eszméjévé. Lehet, hogy ez nem is feltétlenül baj. Van ennél viszont jelentékenyebb hiány.

(2) Fontos mulasztás, hogy mindeddig elmaradt Hauser „filmelméletének” rekonstrukciója. Röviden el kell mondanunk, hogy ez miért lényeges. Tudjuk, hogy Hausert filmforgalmazóként való működése fordította a művészet társadalomtörténete felé, és azt is tudjuk, hogy a MIT egy ebből kiinduló fejlődés és koncepcióbővítés folyamatának végére tett pontot. Hausernek a filmről mint új művészetről nagyon sok mondanivalója volt: a szinkronnal, a filmfelirattal, a dokumentumfilmmel vagy a filmtéma kiválasztásának szociológiai háttérével kapcsolatban fontos tisztáznivalói voltak. Csakhogy a megjelent és számára sikert hozó munkái ezeket a diagnózisokat részben szerepeltetik (fiatalkori kijelentéseket szó szerint helyez át az 1951-ben megjelent szövegbe), részben meg nem, és egyébként is jóval nagyobbra nyitják azt a bizonyos ollót. A MIT keletnémet kiadása a film korszakáról szóló nyolcadik fejezetet ki is vette a szövegből, mert az túl reálisan fogalmazott a film propagandafunkciójáról a nagy októberi szocialista forradalom utáni átalakulás folyamatában. És látszólag meg is tehette, mert a többi elemzés így is működött. De nem kell ehhez a sajátos ideológiai csonkoláshoz fordulnunk. Elég megnézni, hogy mit ír a Német Írószövetségek Társulásának lapja (*Der Schriftsteller*) 1953 decemberében a MIT első német kiadásáról: a szöveg leggyengébb részei ezek szerint pontosan az eleje és vége, mert az ősközösségi társadalmakról szinte semmit nem tudunk, amit pedig a „kultúrhistóriai” vagy a korai kulturális antropológiai szakirodalom révén tudhatnánk, azt a szerző nem használja; a kortárs művészetről meg mintha nem akarna állításokat tenni, és mintha annak legrecensebb irodalmát sem ismerné. Hauser már ekkor a manierizmus, a barokk, a romantika és a 19. századi regény szakértőjévé avanszált, és a kritikák rendsze-

rint hallgatnak arról, hogy milyen köze volt a filmiparhoz és a filmesztétikához, vagy pedig ezt élettörténeti ténynek és a fontosabb kérdések felé fordított ugródeszkának tekintették. Egykori bécsi kollégája, az Osztrák Filmbarátok Egyesületének társalapítója, Viktor Matejka volt az egyik, aki a hatvanas években kiemelte (*Die Presse*, 1967): Hauser filmes indulása nélkülözhetetlen munkáinak megértéséhez, hiszen életének egy döntő periódusában dolgozott azon, hogy a „filmet kulturális missziójának teljesítéséhez segítse”. Ennél a figyelemfelhívásnál azonban Matejka sem ment tovább.

Hauser filmelmélete *nem* azért fontos, mert páratlan mennyiségű filmalkotás jobb értéséhez segít hozzá. Sőt a filmművészetet mint olyat sem szeretteti meg jobban az érdeklődővel. Voltaképpen nagyon kevés 1945 utáni filmről beszél, és ezen az alacsony számon a kevés tétel relevanciája sem segít. Igaz ugyan, hogy 1974-ben, *A művészet szociológiájában* elvont, de mégis izgalmas látteletet ad Michelangelo Antonioni *Nagyításáról*: a fotó és a film hiába alkalmas a manipulációra, mégis az egyetlen igazi realista művészet: a felnagyított negatív elől nem lehet elbújni, sőt ez adja annak a lehetőségét, hogy a valóságról a látszathoz tisztább képet alkossunk. Hogy azt úgy lássuk, ahogyan azt anélkül nem láthatnánk. Ezt a (Antonionitól függetlenül is megjelenő) hauseri gondolatot méltatja *A film elméletében* (1960) Siegfried Kracauer is, de – mint mondja – a film sajátos realizmusának tézisére Hauser amilyen gyorsan és üdvözlően rátalált, olyan gyorsan terelte más irányba a szót.

A film tehát nem emiatt sarkalatos pont Hauser életművében, hanem mert ezen keresztül fejt ki egyik legfontosabb művészettörténet-elméleti tézisének. A műalkotások megszületésének története nem (csak) problémátörténet, vagyis nem az ábrázolás vagy a kifejezés problémáinak és erre következő megoldásaiknak hosszú és tekervényes története. Hanem olyan folyamat, amelyben a megoldások sokszor hamarabb jelennek meg a választ igénylő nehézségeknél. A művészetek többször egy olyan technikai-ábrázolási fogást találnak fel, amely semmilyen problémát nem tesz kezelhetővé, sőt maga vet fel kérdéseket. A film kezdeteiben ilyen formája a művészeteknek: hamarabb kínálta fel egy új technika lehetőségeit, mint hogy tudták volna, hogy ezzel mit is kell kezdeni. A fiatal művészetek esetén pedig mindig mérlegelni kell a problémamegoldó művész egyébként sokszor releváns koncepciójának elvetését. Hauser mondja egy ponton az ifjú Jean-Luc Godard szavait parafrázálva: igaz, hogy a történetnek van eleje, közepe és vége, de egyáltalán nem biztos, hogy ebben a sorrendben.

Mégis mi okozza ennek a két vezérfonalnak az explicit hangsúlytalanságát, elvesztettségét a hauseri életmű gondolati gazdagságában? Az okok sokfélék, és maga Hauser sem teljesen ártatlan a kérdésben. Hadd soroljak fel (az előző gondolatmenethez hasonlóan) a teljesség igénye nélkül hármat.

(1) *A debattórvéna hiánya*. Lehet, hogy Hauser látta, hogy nem azt hangsúlyozták a műveiből, ami abból a leglényegesebb, de – ez teljes életművének jellemzője – ő maga nem volt nagy vitázó. Sőt úgy gondolta, hogy a kritikusok véleményét úgy érdemes hagyni, ahogyan azokat megfogalmazták és publikálták. Keith Andrews névtelen, Hauser 1965-ös *Manierizmus*-könyvét szapuló recenziójára a *Times Literary Supplement*-ben adott – egyébként nem nagyon jól sikerült – válaszát is azzal vezette be, „nem szoktam vitába bocsátkozni, mert a kritikusok véleménye az ő saját véleményük”. Ezzel viszont annak esélyét is minimalizálta, hogy miközben a korszakot, a stílust, a társadalmat és az ezekben megjelenő művészi egyéniségeket elemezte, egyszersmind saját programjának forrásait és kérdéseit is elemezni tudja. Márpedig az eredeti mannheimi programnak ez is része volt. Aki a kort meghatározó világnézetet rekonstruálja, annak saját világnézetét is ugyanúgy rekonstruálnia kell. A vitában mutatott reflexivitás tehát jótékonyan hathat az önreflexivitásra, ahogyan annak elmaradása kártékonyan hathat vissza ugyanarra.

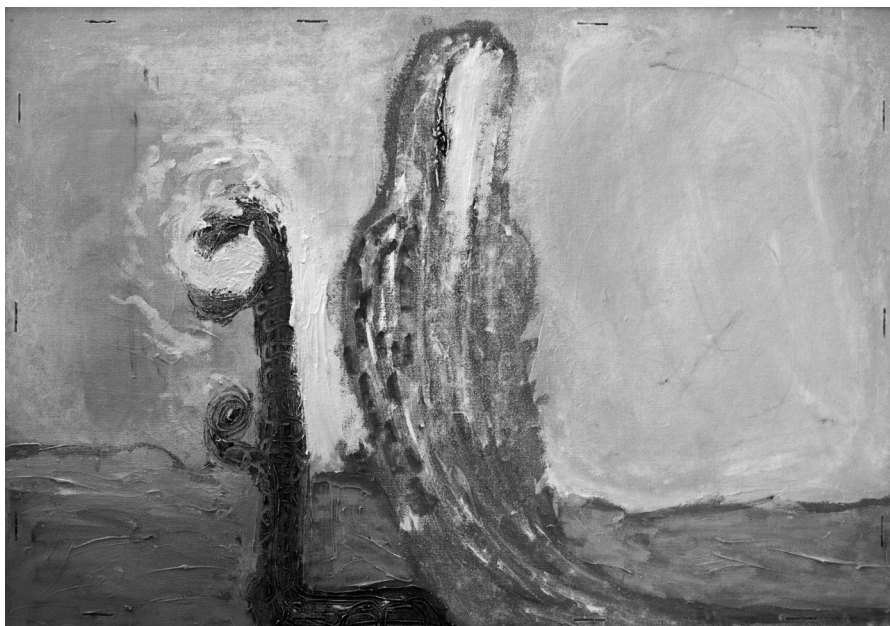
(2) *Kötelező párbeszéd a marxizmussal.* Mivel Hauser magát következetesen marxistának tekintette, nem térhetett ki az elől, hogy a marxista művészetelemzés által felvetett problémákat tárgyalja. Az egyik gondolat, amelyért rendszerint kritika érte, (idős korában saját maga által így jellemzett) „nem ortodox” marxizmusa volt. A legtöbb elemző úgy látta, hogy a marxistának lenni a művész egyéniségének a társadalmi-gazdasági (külsőleges) faktorok melletti hangsúlyozása mellett vagy erősen kérdéses, vagy pedig nem kell azt marxizmusnak nevezni. Mivel nehéz minden marxizmus egyfajta materiális determinizmusának tézisével vitatkozni, van igazság a már idézett Dahlhaus kritikájában: aki az alap és felépítmény összefüggésében kölcsönviszonyt és nem alá-, illetve fölérendeltségi viszonyt lát, az megszűnik marxistának lenni, még ha a művészet társadalmi háttérének mérlegelésében eközben élen is járhat. Bár a Dahlhaus által említett dilemma valós, mégis az az érzésünk támadhat, hogy a vita szavak és nem fogalmak körül zajlik. Hauser ugyanis, aki nem szeretett kritikusaival vitázni, művei teoretikus részeiben nem annyira a marxizmus jelzőjének kiváltságosságáról, hanem arról folytatott vitát, hogy miként értelmezzük Marx egy fontos felvetését *A politikai gazdaságtan bírálatából*: a nehézség nem abban rejlik, hogy megértsük, hogy a művészet társadalmi körülményekhez van kötve, hanem abban bizonyos formái ezekről a körülményektől függetlenül is képesek hatni: vagyis a társadalmi struktúrák változása nem okvetlenül vonja maga után a művészi produktumok változásait. Ehhez kapcsolja azután a társadalomutópia nélküli, de marxizáló felvetést, hogy lehet úgy tekinteni a történelemre (és ezáltal a művészet történetére) mint az osztályharcok történetére, amely nem foglalja magában a töretlen hitet abban, hogy a teljes folyamat célja egy osztály nélküli társadalom felépítése. Ha jól megnézzük, akkor az értelmezett marxí és a marxizáló tézisnek is központi eleme egyfajta egyensúly megteremtése (gondolat és utópia között), amelyet a marxizmusvitákba bonyolódva Hauser elmulaszt egyensúlyteremtésként jellemezni. Ennek oka részben az, hogy természetesnek tekinti: a körültekintő olvasó érti a nem militáns, hanem *értelmező* marxizmus egyensúlyteremtő szándékát. Részben pedig a keresett harmadik és már részben érintett ok:

(3) *A saját források részleges elhallgatása* (és más elemek túlhangsúlyozása) révén Hauser nemcsak az olvasót gátolja a pontosabb megértésben, hanem saját magát sem tudja mindig a legprecízebben értelmezni.

Csak egyetlen példát említek. Hauser hagyatékában több olyan inspirációként használt szöveget találunk, amelyek társadalmi fókuszú, de kiegyensúlyozott szemléletet tükröznek, miközben nem bevallottan és különösen nem determinista módon marxisták. Ennek jellegzetes esete T. S. Eliot *Notes Toward the Definition of Culture* (1948–49) című művének egy recenziója: Eliot véleménye az, hogy a társadalmi osztályok közötti viszonyok adják egy kultúra megértésének kulcsát, miközben úgy gondolja, hogy ezeknek az osztályoknak fenn is kell maradniuk a kultúra működésének fenntartásához, bármilyen problémákat is rejt magában egy *nem tökéletes* rendszer konzerválása. Sokkal érthetőbbé vált volna a MIT koncepciójának véglegesítése és *A művészet szociológiájának* elméleti bevezetője, ha rálatást kaptunk volna a kultúra fogalmának ilyen meghatározására.

Hauser recepciója tehát arról tanúskodik, hogy valami menthetetlenül félrecsúszott művei megítélésében, és ez ellen a félreecsúzás ellen ő sem akart teljes szívvel harcolni, avagy intellektuális alkata sem tette alkalmassá rá. A kérdés persze adódik: mi történt volna Hauser lenyűgöző idézettségével, ha műveit a filmművészet problémáira, illetve az ezzel kapcsolatos szűkebb elméleti felvetésekre élezi ki? Valószínűleg oly rövid és olyanynira szakszerű lett volna, hogy most nem lenne mit egy új értelmező szempont szerint rendbe tenni rajta. A nagy életművek a szerencsés véletlenek mellett sokat köszönhetnek annak, hogy tudatosan képesek a legkülönbözőbb gondolkodói trendek képviselőivel diskurzusba

elegyedni. Vagy legalábbis diskurzusképes emberek érdeklődését fenntartani. Egy-
valami legalábbis valószínű. Hauser esetében nem lett volna elegendő a filmprob-
lematika hangsúlyozása. Túl sokan foglalkoznak irodalommal vagy festészettel
ahhoz, hogy a mozgóképes narratíva egyedülként győzze meg őket arról, hogy
a művészet társadalmi háttere és sajátyszerűsége közötti összefüggés zavarbaejtően
sokféle. A társadalmi alapú, de egyensúlyi művészetelmélettel, illetve a művészet-
történet mint problémátörténet tézisének bővebb kifejtésével más lett volna a
helyzet. Hauser viszont ezeknek, legalábbis úgy tűnik, éppen erényeik ellenében
adott a kellőnél jóval kevesebb teret.



DEMÉNY PÉTER

KÍVÁNCISISÁGUNK NEM TART KI A VÉGIG

Egressy Zoltán: *Hold on*

■ Egressy Zoltán új regényében a szerelem a lényeg. Akárcsak Fürdős Zsannett (vö. *Anna örök*, Élet és Irodalom, 2019. augusztus 30.), én is úgy érzem, Anna „mindent visz”, a szerelem leírása a könyv legfontosabb szála a történet értelmében éppen úgy, mint a szépirodalomében.

A *Hold on* azonban nemcsak szépirodalom. Arról viszont Pintér Bence közölt egy elég pikírt kritikát az *Azonali.hu* oldalán, hogy vajon miért nem számít a sci-fi szépirodalomnak a magyar recenzensek körében, és miért nem igazi sci-fi Egressy műve. Bár meg sem közelítem Pintér tudományos-fantasztikus műveltségét, jómagam is gondolkodtam azon, hogy bizonyos újdonságok, amelyekkel az író felruházta a 2040-es-2050-es világot, régóta léteznek, ha másutt nem, hát a képzeletben, és ha annyira fejlett minden, akkor miért van még Wikipédia, amely egy meglehetősen primitív eszköz, ha a szupramodernitás szemszögéből nézzük.

Laád Szabolcs, a biokémikus, egy várnai konferencián ismeri meg Apáti Annát; azonnal berúg vele, a lány hazakíséri a szállodai szobájába, aztán úgy eltűnik, hogy a férfi évekig nem találja meg. Ez, hogy nem találja meg, nagyon termékeny írói eljárás. Egressy itt adagolja a legjobban a feszültséget, amely már pusztán attól szikrázik, hogy Laád kétségbeesetten keresi élete szerelmét, akiről ismét nagyon jó érzéssel nem sok mesélődik el, az olvasó nem is érti, ugyan miért zúgott bele ebbe a nőbe Szabolcs, pontosabban nem

értené, ha nem élt volna meg már hasonló helyzeteket, és soha nem hallott volna a szerelem misztériumáról.

„Nem láttam korábban soha, mégis százezer éve ismertem ezt az arcot, azonnal otthon voltam benne” (43.) – ez minden ember alapélménye, aki valaha szerelmes lett. Amitől mégsem közhelyes, az a mondat utolsó része: házra vagy lakásra szoktuk mondani, nem emberre. Az arc azonban tér is, ez egészen nyilvánvaló.

Tér és idő aztán labirintussá válik, megfejthetetlen és kiszámíthatatlan valamivé, amelyben az ember csak bolyong és bolyong. Anna katasztrófaturista, ezért Szabolcs kinézi az éppen aktuális katasztrófákat, a megfelelő helyszínekre rohan – és nem találja meg, akit keresett, bár persze van olyan, hogy úgy tűnik, megtalálta, de közelebb érven kiderül, hogy tévedett. Aztán pedig „a hiány, az üresség személyhez, tárgyhoz, jelenséghez nem kötődő érzete kerített hatalmába” (129.). A szerelem kimerül, lemerül: ahhoz, hogy ne így legyen, sokkal nagyobb élményhalmaznak kellett volna felgyűlnie Anna és Szabolcs között, vagy a csalóka remény megfoghatóbb változatainak.

„Le grand Meaulnes a nosztalgia regénye. Hőse, egy diák, bolyongás közben egy »domaine mystérieux«-re, »titokzatos birtok«-ra ért, ott részt vett egy álomszerű kerti ünnepélyen, beleszeretett egy lányba, majd szekéren hazahozták – és ettől kezdve éveken át keresi, keresi ezt az elveszített paradi-

csomot. Később megtalálja, de ez már kevésbé érdekes” – írja Szerb Antal Alain-Fournier *Az ismeretlen birtok* című könyve kapcsán. A *Hold on*-ban nem is az a probléma, hogy Szabolcs megtalálja Annát (tehát hogy megmutatkozik az, aki addig rejtve volt), sokkal inkább az, hogy aztán nincs mit kezdenie vele. Természetesen azután is történik, ami történik, ahogy azelőtt is történt valami, ám az írói problémák megnövekednek, és kezelhetetlenné válnak. Úgy éreztem, Egressy nem elég radikális sem a sci-fi ötletek kezelésében, sem a megtalált szerelem logisztikájában, ha szabad így fogalmaznom. Laád Szabolcs a Holdra költözik, de hát a ma fényében ez sem tűnik olyan hátfeszítő gondolatnak, mint ahogy az sem, hogy Anna valamiféle kém volt a földön, pontosabban Magyarországon, ahol éppen diktatúra dűl.

Mi tagadás, ettől a vonulattól is többet vártam. Nem is annyira azért, amit Pintér Bence mond, hogy ti. „NER-kritikának is egysíkú”, hanem azért, mert szerintem az ember nem egykönnyen teszi túl magát a szülei halálán, bármilyen fantasztikus korban és bármilyen diktatúrában él is. Amíg szíve, szeretete és kíváncsisága van, addig

nyomoz és nyomoz, mindegy, hogy milyen eszközökkel és mennyi konokssággal, de megteszi, mert érdekli, hogy mi lett a szüleivel és hogyan. Márpedig Szabolcs szülei hirtelen eltűnnek, és mert kétségbe vonták a hatalom döntéseit, egyértelmű, hogy ki felelős a halálukért. Egy diktatúrában persze nehéz érdeklődni, ám annyi technikai újítás között legalább ugyanilyen nehéz hermetikusan elzárni az igazságot.

Anna egy *deus ex machina*-szerű esemény végén eltűnik, és aztán előke-rülnek a lázárzsigák. Egressy a nagyváradi Szigligeti Társulat tavaly november 8-i bemutatója után szervezett beszélgetésen (Szabó Magda *Tündér Lalá*-ját ő írta színpadra) elmesélte, hogy ki az a Lázár Zsiga, és aki ott volt, annak számára világos, miért kellett ezt a nevet választani az egyre szaporodó „holdtestvéreknek”, akiket Szabolcs hoz létre. Annak számára azonban, aki nem vett részt ezen az esten, vagy részt vett ugyan, az alakot viszont mégsem ismeri, nem annyira egyértelmű. Ennél még nagyobb baj az, hogy a regény vége meglehetősen vontatottan sikerült, és az a kíváncsiság, amely az olvasót elkíséri a szerelem felbukkanásától annak eltűnéséig, nehezen tart ki tovább.



EZER ÉV MAGYAR LÁZADÓI

Romsics Ignác: *Magyar rebellisek*

■ A természettudományoktól eltérően a történetírás feladatkörébe kezdetektől fogva beletartozik az ismeretközlés szélesebb körű érdeklődők számára, és ily módon az olvasók állampolgári tisztánlátásának elősegítése, továbbá lehetőség biztosítása az igényes kulturálódásra. Ebből következően a történészek többsége – igaz, változó arányban – alapkutatásokkal, forráskiadásokkal és ismeretterjesztéssel egyaránt foglalkozik. Romsics Ignác, a magyar történetírás egyik legtekintélyesebb képviselője évtizedek óta műveli mindhárom műfajt. Az 1918–19-es forradalmak és ellenforradalmak időszakával foglalkozó fiatalkori munkái, az először 1991-ben megjelent Bethlen-biográfiája, a két világháború közötti nagyhatalmi politikáról írott tanulmányai és utoljára az 2018-ban közzétett *Erdély elvesztése* primer forrásokon alapuló monográfiák. A vonatkozó szakirodalom feldolgozása mellett megírásukat minden esetben széles körű levéltári és sajtókutatások előzték meg. Forráskiadási és szerkesztői tevékenységét mintegy nyolc-tíz kötet fémjelzi. Az első, amely a Duna–Tisza köze 1918–1919-es helyzetéről közölt korabeli dokumentumokat, 1976-ban jelent meg, az utolsó pedig, amely a nádudvari tsz-elnök – utóbb KB- és PB-tag – Szabó István interjúkon alapuló életútját tartalmazza, 2012-ben. És közben Bethlen István és Bethlen Béla memoárjai (1988, illetve 1989), a II. világháborús amerikai béke-tervek (1991), a *Magyarok kisebbségben és szórványban* (1995), a kétkötetes 20. századi *Magyar történeti szöveggyűjtemény* (2000) és persze a kiskunhalasi parasztgazda, Csonka Mihály regényként is olvasható visszaemlékezése (2009). A meglévő szakirodalom feldol-

gozásán alapuló, a szélesebb olvasóközönségnek szánt és részben tankönyvként is használt összegzések sorát az 1982-es *Ellenforradalom és konszolidáció (1919–1929)* nyitotta meg. 1998-ban ezt követte a *Magyarország története a XX. században*, amely számos egyetemen és főiskolán kötelező irodalom, majd 2017-ben a nagy sikerű *Magyarország története*, amelyben több mint ezer esztendő történetét foglalta össze. Az ilyen típusú munkák sorát a 2019 őszén megjelent *Magyar rebellisek* zárja, amely a magyar történelem 11 lázadó csoportjának – kezdve a 11. századi pogányokkal és befejezve az 1989-es rendszerváltókkal – propozográfiái jellegű elemzését tartalmazza. Fent említett munkáihoz hasonlóan ez is tartalmaz jegyzeteket, tehát állításai minden esetben ellenőrizhetők.

A 11 csoport tagjait első pillantásra nem sok minden köti össze. Valamennyien magyarok és valamennyien elégedetlenek voltak, és elégedetlenségük végül lázadóvá tette őket. Egyebekben azonban különböztek. Az 1437-es erdélyi parasztfelkelők például a 11. századi pogányoktól eltérően már nem az idő kerekét akarták visszafelé forgatni, hanem a fennálló társadalmi rend keretein belül törekedtek kedvezőbb életfeltételek elérésére, mindenekelőtt adóterheik mérséklésére és a szabad költözés jogának biztosítására. A széke-lyek ősi jogaik – autonómiájuk és adómentességük – megőrzése érdekében fogtak fegyvert a 16. században többször is. Bocskai 17. század eleji harcának elsődleges célja a protestáns vallásszabadság kivívása volt. Az 1606-os bécsi béke ugyanakkor Erdély és a Részek önállóságát is szavatolta. A Wesselényi-féle 17. századi főúri összeesküvő-

ket viszont a török kiűzése, a Habsburg-ellenesség és az ország egyesítésének szándéka mozgatta, bármiféle társadalmi reformszándék nélkül. A kurucok 18. század eleji mozgalma ennél jóval komplexebb volt. Rákóczi nemcsak a Habsburgokat detronizálta, és a szétszakított országrészeket akarta egyesíteni, hanem a seregébe álló jobbágyoknak teljes szabadságot, sőt a hajdúvárosokéhoz hasonló kiváltságokat ígért. A jakobinusok és a márciusi ifjak mozgalma átfogó társadalmi reformban, a rendiség eltörlésében és a polgári jogegyenlőség megteremtésében gondolkodott. A Habsburg-ellenesség csak később, az udvar ellenséges fellépése után vált programjuk részévé. Az 1919-es népbiztosok újabb nagy reformra, a Marx által megálmodott kommunizmus megvalósítására törekedtek, az 1956-os felkelővezérek pedig mindenekelőtt az ország szabadságának visszaszerzésére és a diktatúra megbuktatására. Több különböző mozgatórúgóról volt tehát szó: előbb a rendi és vallási, később a polgári szabadságjogokról, az ország függetlenségéről és a társadalmi haladásról. Kortól és helyzettől függően ezek együtt és külön-külön is szerepet játszhattak.

Közelebről megvizsgálva ezer év rebelliseinek a törekvéseit, mindazonáltal megállapítható, hogy még az egymástól nagyon távoli korok lázadó csoportjai között is kimutathatók eszméletörténeti kapcsolódások. Dózsa Györgyre például nem véletlenül hivatkoztak Martinovicsék, Dózsára és Martinovicsra Petőfiék és valamennyiükre Kun Béláék. Az antifeudalizmus, az emancipáció és az egalitarianizmus ugyanis mindegyik említett áramlatot, illetve csoportot jellemezte. A 16. század végétől a 19. század közepéig a lázadókat – Bocskai hajdúit, a Wesselényi-féle főúri összeesküvőket és a kurucokat – viszont elsősorban a Habsburg-ellenesség és a magyar állami függetlenség ügye kötötte össze. A középkori magyar állam három részre szakadásától 1918-ig ez többé vagy kevésbé minden lázadás visszatérő motívuma volt. A nemzeti

kommunista beállítottságú Mód Aladár 1943-as könyvében ezért nevezhette ezt az időszakot „400 év küzdelemnek” az „önálló Magyarorszáért”. Ehhez a magyar szabadságharcos hagyományhoz és ezen belül leginkább talán a kurucokhoz köthetők az 56-os felkelők is, amit persze – Romsicstól eltérően – Mód Aladár egészen másként gondolt. Az ő szemében az 56-osok negatív figurák, köztörvényes bűnözők és az idő kerekét visszaforgatni kívánó „pogányok” voltak. Romsics viszont – noha a felkelővezérek egy részének deviáns és antiszociális magatartásjegyeit maga sem hallgatja el – inkább hősokeket, de legalábbis becsülendő alakokat lát bennük.

A kétségkívül létező kapcsolódási pontokat – nagyon helyesen – Romsics mindazonáltal nem dimenzionálja túl. Ha valami, akkor a korokon átívelő és valamiféle esszenciális igazságok felmutatására törekvő nemzetkarakterológia nagyon távol áll tőle. „Mindenkít saját korának és értékrendjének normái szerint kell megítélni, függetlenül attól, hogy a jövőből visszatekintő szerző milyen ideológia alapján áll” – nyilatkozta egy alkalommal. Ezt a Leopold von Rankéig visszanyúló és egyesek szemében talán konzervatívnak, sőt avítnak tűnő módszertani alapelvet ebben a kötetében is érvényesítette.

Lényegében mind a 11 tanulmányban három alapvető kérdés megválaszolására törekedett: szociálisan kik voltak, honnan jöttek a rebellisek; miért lázadtak fel; és mit akartak, mire törekedtek? Válaszainak mélysége és bizonyítottsága különböző. Az „utolsó pogányok” és még a középkori paraszt-felkelések vezetői és résztvevői esetében is nagymértékben feltételezésekre volt utalva, ahogy ezekkel a korszakokkal foglalkozó szakkutatók is. Az 1437-es erdélyi felkelés vezetőjéről, Budai Nagy Antalról például neve (Anthonius magnus de Buda) alapján valószínűsíthető, hogy nem jobbágy, hanem kismanes volt, s nemesi előnevét a Kolozsvártól északnyugatra fekvő Buda nevű helységek egyike után kaphatta. Születésének helye, ideje és életkora azon-

ban ismeretlen. Homályba vész Székely Dózsa György 1514 előtti életútja is, akit a háromszéki Dálnok és a marosszéki Makkfalva egyaránt saját szülőfjének tart. A 20. század felé közeledve azonban egyre javulnak a forrásadottságok. Ezzel magyarázható, hogy az 1919-es népbiztosokról, az 1956-os felkelővezérekről és az 1989-es rendszerváltókról a szerző sokkal részletesebb és jóval kidolgozottabb képet tudott adni, mint a korábbi lázadókról. Ez a három tanulmány a kötet leginkább revelatív, az érdeklődők mellett a szakkeresők érdeklődésére is méltán számot tartható írása. Különösen érdekes a népbiztosok életútját és tevékenységét bemutató fejezet, amelyben a szerző igen reálisan és tényyszerűen mutatja be hőseit. Ez jellemző a rendszerváltó „rebellisekről” szóló tanulmányra is. A demokratikus ellenzék vezetőinek bemutatása mellett részletesen ír az MSZMP reformpolitikáiról. Elismeréssel szól az állampártban akkor kibontakozó reformkörü mozgalomról. Fontos lett volna, hogy mélyebben vizsgálja az MSZMP reformpolitikáit, a reformkörü mozgalom és az ellenzéki

pártok egymásra hatását. Igaz, ehhez több alapkutatásra lenne szükség.

Logikus lenne, ha a Helikon Kiadó életműsorozatának egyik következő kötetében Romsics a magyar történelem nagy reformátorairól, kiegyezőiről és rendszerépítőiről is elmondaná gondolatait. Eddigi munkáiból és nyilatkozataiból kitűnik, hogy a 17. századiak közül Bethlen Gábor, a 18. századiak közül Mária Terézia, a 20. századiak közül Bethlen István teljesítményét értékeli nagyra. Nem világos azonban, hogy mit gondol Deák Ferencről és ez ideig Kádár János több mint 30 éves „uralkodását” sem elemezte behatóan. Egy ilyen kötet kétségkívül hasznosan egészítené ki a mostanit. Szeretnénk biztatni, hogy a készülő és már beharangozott *Honmentők-honvesztők* után, amelyben a 20. század hat katonából lett európai államvezetőjének (Mannerheim, Piłsudski, Horthy, Antonescu, Franco és Pétain) kritikus helyzetekben mutatott teljesítményét teszi mérlegre, ez legyen következő könyvének a témája.

Sipos József



ARISZTOKRATA SORS KÉT VILÁGBAN

Ludvig Daniella: *Erdélyi odisszea.*

A Teleki ikrek története

■ A 21. század kezdete óta szeptember 11. a világméretűvé váló terrorizmus születésnapja. Száz évvel korábban, 1902-ben nagy örömet hozott e nap a széki gróf Teleki család paszmosi, katolikus ágába: három leánygyermek után fiú ikrek születtek. Lesz, aki örökölje a családi birtokot. Az ikrek nagyszülei nevét kapták: Andor és Ernő. Két vezető erdélyi főúri család vére találkozott bennük. Mindkettő Erdélynek kormányzókat, Magyarországnak minisztereket és miniszterelnököket adott. A Teleki-nagypapa, Andor főrendiházi tag volt. Bátyjának, Géza belügyminiszternek a fia, Teleki Pál (1879–1941) földrajztudós kétszer is viseli a miniszterelnöki tisztséget, s az ikrek útjának egyengetője lesz. Mert a korán elhunyt édesapa, Teleki Ferenc (1870–1925) országgyűlési képviselő nem sokat törődik gyermekeivel. Teleki Ferenc felesége, losonci báró Bánffy Anna (1877–1907) Bánffy Ernőnek (1850–1916) volt a lánya. Ernő bátyja, Dezső (1843–1911) Magyarország miniszterelnöki székét töltötte be a millenniumtól a századfordulóig. Ernő gróf felesége Esterházy Cecília (1857–1946) grófnő volt, s így ez a híres főúri család is szerepel az ősök közt. Kolozsvárt az Egyetem utca 8. sz. alatti Esterházy-palotában laktak, az ikrek is itt születtek. Mondhatni Erdély valamennyi fontosabb arisztokrata családjával rokonságban állottak.

A két iker alig eszmélkedik, amikor édesanyjuk meghal, úgyhogy nevelésük főleg a nagymamákra, elsősorban Cecília grófnőre hárul. A lakásukkal srégen szemben lévő piarista Római Katolikus Főgimnáziumban tanulnak, közepes eredménnyel. 1920-ban még a magyar rendszer szerint tehetnek érett-

ségit. Ekkoriban a trianoni békediktátum nagyban befolyásolja az ikrek további sorsát. Még így is Budapestre mennek 1922 táján közgazdasági stúdiumokra. Megismerik az ottani aranyifjak életvitelét. Nincs nyoma annak, hogy diplomát szereztek volna. Az édesapa korai halála 1925-ben hazahozza őket. Azzal kell szembesülniük, hogy az 1921-es román földreform következtében a birtokokból már nem lehet megélni, állás után kell nézniük. A két fiú megosztózik: a Teleki család első erdélyi birtoka a Paszmoson lévő kastéllyal Ernőnek jut. Rövidesen útjaik szétválnak: Andor Budapesten, Ernő Erdélyben akar érvényesülni. Andor banki pályára lép. Törökországban is próbálkozik. 1929-ben felveszi a magyar állampolgárságot, s ettől fogva a Magyar Külkereskedelmi Intézet munkatársa Athénban, majd 1930-tól Párizsban; 1934-ben a franciaországi kirendeltség vezetője lesz. 1937-ben a párizsi világiállítás magyar szervezőbizottságában helyettes kormánybiztos. Megkapja a francia Becsületrendet és a Magyar Érdemrend tiszti keresztjét. Sikeres üzletember, de családot nem alapít. Alkalmi kapcsolatok után a nagykövet felesége lesz az állandó szeretője.

Ernő pályafutása sokkal nehezebben alakul. Ő is a Magyar Külkereskedelmi Intézetnél kap 1933-ban beosztást: a bukaresti kirendeltség vezetője. A magyar nagykövet akkoriban Bárdossy László, a későbbi miniszterelnök. Bár Bukarestet rohadt, mocskos városnak nevezi, ott fényes lakást tart fenn, a legmagasabb körökben forgóldik. Rendszeresen ingázik a Bukarest–Kolozsvár–Budapest vonalon. Természetesen a királyi titkosszolgálat, a

Siguranța is felfigyel rá, kémét gyanít benne. Közben pár hétig a leghíresebb és legdrágább német szanatóriumban kezelési neuraszténiáját és impotenciáját. Főleg Budapesten tart híres színésznő szeretőket. Ő sem nősül meg. A budapesti Carlton Szállóban állandó lakosztály áll rendelkezésére. 1936 végén a románok olyan törvényt hoznak, hogy külföldi kirendeltséget csak az illető ország állampolgára vezethet. Így bukaresti pályafutása véget ér. Károly király kitünteti. A következő években Ernő állandó belső vívódásban él. Egyrészt Paszmost szeretné renováltatni, de erre nincs elég pénze. És szeretne valamilyen fizetéssel vezető állásba kerülni. A kisebbségi politikába is belép. Bánffy Miklós köréhez csatlakozik. Esélye van az Országos Magyar Párt elnöki székének elnyerésére is – Bethlen György gróf várható lemondása esetén. Majd a Hungaria Szövetkezet elnöki széke jön számításba. Bevallja, hogy irodai, napi kööttséggel járó munkát nem tudna végezni, vezető szeretne lenni. Továbbra is jár Budapestre és Bukarestbe. Rosszul esik neki, hogy Bethlenék 1937-ben nem biztosítanak számára egy képviselői helyet. Aztán Bánffy Miklós mellett lesz a Romániai Magyar Népközösség vezetőségi tagja, a gazdasági ügyek szakértője, közvetítője a két főváros között. Közben Paszmost renováltatja. Állandó szenvedélye – akárcsak Andornak is – a műgyűjtés. 1939 szeptemberében végre a Magyar Általános Hitelbank Rt. erdélyi képviselőjeként kerül hivatalba: a temesvári, brassói és nagyvárad-i kirendeltségeket ellenőrzi.

Az 1940. augusztusi második bécsi döntés Ernőt Bukarestben éri. Ekkortáiban mindkét testvér élete fordulatot vesz. Andor 1939-ben hazajön Párizsból, és átveszi a Weiss Manfréd Művek ügyvezető igazgatói tisztségét. Itt csak kirakatember a zsidó érdekeltségű őri-ascégnél. Nem érzi jól magát. Úgyhogy 1940. január 1-jétől – nyilván a nagybecsi támogatásával – átveszi a Külkereskedelmi Hivatal igazgatását. Áprilisban már a hivatal alelnöke, 1941–1944 között pedig ő az elnök. Ez akkoriban a

külkereskedelmi miniszteri tisztségnek felelt meg. Fontos megbízatásokkal jár Madridban és New Yorkban. Az utóbbi helyen – a kormányzó akadályoztatása esetére – egy emigráns kormány alapjait veti meg. Ernőt 1940 decemberében képviselőként behívják a magyar parlamentbe. Mindkét testvér részt vesz 1941 áprilisában a Teleki Pál öngyilkosságát követő, az egész országot megrendítő temetésen. Ernő a kolozsvári zsidó érdekeltségű Dermata Bőrgyár ügyvezető igazgatói székét nyeri el 1941-ben. Ez is kirakattisztaság. Az Erdélyi Gazdasági Tanácsnak is ő az ügyvezető alelnöke, a nagyiparért felel. Ernő ekkoriban többnyire Pesten él fényűző életet. Andor gyönyörű villát vásárol magának. Ernő 1942 februárjában lemond mandátumáról, egy év múlva a kormányzó a főrendiház örökös tagjául nevezi ki. Végre sikerül a paszmosi kastély mintaszerű rendbetételét befejezni. 1943 nyarán ő dolgozza ki az erdélyi autonómiatervet. Közben állandóan jár Bukarestbe. A sajtó is felfigyelt 1944 februárjában a Capșa étteremben adott fogadására, ahol 45 magas rangú politikust és bojár vendégt meg. Ebben az évben jó esélye volt a bukaresti nagykövetségi szék elnyerésére. 1944. november 30-tól a Nemzetközi Vöröskereszt pesti irodájának a vezetője. Zsidók ezreinek az életét sikerül megmenteni. Lakását bombatalálat éri, Andor villáját az oroszok fosztják ki. Paszmost is ők rabolják ki, ami még marad, azt a falu széthordja. Különben minden vagyonát CASBI-felügyelet alá helyezik.

Az 1944. márciusi német megszálláskor Andor lemond hivataláról, majd az Ernő biztosította Vöröskereszt-óvóhelyen éli át az ostromot. 1945-ben a két testvér útja végérvényesen szétválik. Andor egy gyógyszer-cég képviselőjeként Párizsba utazik. Onnan pedig 1948 áprilisában Dél-Amerikába, az argentin fővárosba, Buenos Airesbe hajózik át. Ott hol cégképviselő, hol ügynök. Éppen csak meg tud élni. Sokat betegeskedik.

Ernő hazatér Kolozsvárra. A Siguranța rögtön elkezd megfigyelését.

1948-ban már be is rendelik kihallgatásra. 1949-ben az Egyetem utcai házat államosítják, s őt egy város széli cigányputriba költöztetik. Negyvenhét éves fejjel ki akarja tanulni az asztalos-ságot. 1952-ben azon a címen, hogy bírálta a pénzbevéltást, a Securitate néven újjászervezett titkosrendőrség adminisztratív határozattal a Duna-csatornához, Poarta Albă hírhedt kényszermunkatelepére deportálja. Kötöttség a feladata. Egy év múlva sem engedik haza, hanem a dobrozdjai Mácin helységben jelölnek ki kényszerlakhelyet (D. O.) számára meghatározatlan időre. Itt él rettenetes nyomorban. Ilyeneket olvashatunk leveleiben: „...egyetlen gondolatom az evés”, „nem érdekel senki és semmi”, „semmim sincsen, csak az emlékeim”, „Én már azt sem bánnám, ha bármilyen hosszú ideig tartana [a D.O.], csak ismerném a rám mért idő mennyiségét”. Közben időtöltésből absztrakt, látomásos rajzokat készített. Három és fél évi megpróbáltatás után 1955 augusztusában engedik hazaköltözni Kolozsvárra. Itt haláláig minden lépését figyeli, nyomon követi a Securitate. Előbb a főtéri templom renoválásánál raktáros, majd 1963-tól a plébánián titkár. Sokizületi gyulladás miatt egyre nehezebben jár, egyre nehezebben tud ceruzát fogni. 1970. április 1-jén nyugdíjazzák. Az egyháznak köszönhetően a belvárosban, az Arany János utcai egyik Státusházban kap egyszobás emeleti lakást. Utolsó éveit két nagy élménye: 1969-ben útlevelet kap, felkeresheti Cecil nővérét Budapesten. 1974 novemberében meg Andor látogatja meg. 31 év után találkoznak, 15 napot töltenek együtt. Andor még Münchenben és Budapesten is időzik, összesen 7 hetet tölt az utazással. Hazatérte után állapota rohamosan romlik. Már csak a családfakutatás foglalkoztatja, s magával hozott családi levéltárának és relikviáinak az elosztása, biztonságba helyezése. A városban élő távoli rokona, Teleki Tibor intézi ügyeit. Gégerákban hal meg 1978. január 22-én, hamvait kívánsága szerint a Rio de la Plata folyóba szórják.

Ernő kolozsvári lakásának a foglya, az utolsó hét évben reggeltől estig karosszékben ül, már írni sem tud. Andor visz neki egy kis magnót, hogy azzal rögzítse emlékeit. A felvételek elkalódnak. Az Arany János utcai lakás azonban központtá válik. Ernőt állandóan látogatják az úri sorstársak, a „reakciós földbirtokosok és grófok” – ahogy a Securitate látta. Számos művész volt állandó barátja. Vetró Artúr, Cs. Erdős Tibor, Bernáth Aurél, Nagy Imre fordult meg otthonában. Miklóssy Gáborral telefonon tartotta a kapcsolatot. A szomszédban lakó Valovits László reggel a kiültetésnél volt segítségére. Román és zsidó értelmiségiek is jártak hozzá. S egy különleges vendég: Gáll Ernő, a „kommunista filozófus”. A párt Központi Bizottságának póttagja, a *Korunk* főszerkesztője rokon lélekre talált benne. Egy „másik világ” értékrendjét ismerte meg druszája vélekedéséből. A végén a megyei párttitkár meg is inti Gállt: mit jár egy grófhöz! Kis kimaradás után újra folytatja látogatásait.

Teleki Ernő 1980. november 27-én hal meg, a Házsongárdi temetőbe temetik. Halála után két héttel a Securitate hivatalfőnöke jóváhagyja 46 évre terjedő megfigyelési dossziéjának lezárását.

A televíziós szakember Ludvig Daniella először filmet készített Teleki Ernőről 2011-ben. Aztán annyi anyaga gyűlt össze, hogy annak maradandóbb feldolgozására gondolt, s felismerte, hogy az ikerestvér, Andor történetét is be kell vonni az összegzésbe. Így született meg ez a terjedelmes munka, amelyet leginkább dokumentumregénynek nevezhetünk. Egyik forrása Ernő és Andor levelezése volt. Andor addigi levelezését 1944-ben letétbe helyezte a Magyar Országos Levéltárba – mely csak fél század múltával vált kutathatóvá –, argentinai iratanyagát is eljuttatta Budapestre. Ernő démoni rajzai a Magyar Nemzeti Galéria tulajdonába kerültek. Ernő deportálásból írott leveleit a volt barátnő őrizte meg, s adta át a szerzőnek. Ernő néhány évig vezetett öregkori naplója is megmaradt. Mindezeket szinte összefogta a Securitate

irattárában lappangó, a Siguranța-anya-got is tartalmazó dossziésor. Nem kevesebb, mint 83 személy besúgóí jelentése található benne. Köztük volt sorstársak, rokonok, művészek, „készséges” segítők. Magát Ernő grófot minden igyekezet, fenyegetés ellenére sem tudták kolaborálásra bírni. Még a homoszexualitás vádjával is próbálkoztak. Évente ki-elemeztek a jelentéseket. Néha behívták, és figyelmeztetésben részesítették. Jóformán minden napjáról szól híradás. Többször is elhatározták, hogy lehallgatókészülékkel szerelnék a lakásába, de mindig éppen nem volt szabad készülék. Végül 1976-ban sikerült a teljes „bepoloskázás”, s attól fogva óráról órára tudták követni az életét.

A szerző tulajdonképpen a sok dokumentumot időrendbe kellett hogy helyezze, s már meg is kapta könyve vázát. Persze néhol csak szemelgetett a jelentésekből, levelekből. S megírta az igen lényegre törő összekötő szöveget. Mivel nem számíthatott arra, hogy az olvasó ismeri a történelmi hátteret, ezt mindig felvázolja. Jóformán minden előforduló névhez életrajzi jegyzetet kapcsol. Alaposan tájékoztat a genealógiai, rokoni vonatkozásokról. A könyv tulajdonképpen a 20. század európai, különösen erdélyi történetévé bővül, amelybe még amerikai események is bekapcsolódnak.

E sorok írója személyesen is ismerte Teleki Ernőt az 1960-as évektől. Édesapja és Gaal Péter nagybátyja (felesége Teleki lány volt) a baráti körhöz tartozott, mint a kötetből is kiderül. Abban a „kiváltságban” részesült, hogy a Securitate éppen e célcsoport megfi-

gyelésére akarta rávenni. Nem nehéz megállapítani: Teleki Ernő neve – bizonyos körökben – évtizedekig fogalom volt Kolozsvárt. Az eltűnő régi világnak az a tépelődő, alkotó, értékes alakja, akit nem lehetett megtörni. A rokonság révén tegyünk egy kiegészítést is: 1964 márciusában Teleki Ernő panaszkodik, hogy nem kap kiutazási engedélyt. Megjegyzi, hogy még Majthényi is megkapta, „igaz, miután öngyilkos lett”. A jegyzetelő szerint „kiléte ismeretlen”. Nos, berencsi és kesseleökeői Majthényi István báró (1910–1964) nagybátyám volt. Mezőszilvási földbirtokos. Bécsben végezte tanulmányait, s egykori osztálytársai rendezték ausztriai befogadását. Évekig hiába várta a kitelepedési vízumot, miközben rakodómunkásként kereste kenyerét. Március 22-én a Főtér sarokházának legfelső emeleti udvari függőfolyosójáról a mélybe vetette magát. Két napra rá kézbesítették az értesítést, hogy feleségével és fiával együtt megkapta a kitelepedési vízumot. Fia most is Ausztriában él. A család máig sem tudja, hogy az öngyilkosság volt-e a feltétele a vízumnak.

A kötetet Szücs György budapesti művészettörténésznek a Teleki Ernő művészetéről írt méltatása zárja. Igen gazdag bibliográfia, az öt titkosszolgálati dosszié jelzete, a jelentő ügynökök fedőnév-sora és persze névmutató egészíti ki. A képmellékletek 51 tétele a gyermekkortól az 1950-es évekig szemlélteti a két gróf élettereit, arcváltozását. Ezekhez Teleki Ernő nyolc szürrealis rajzának a reprodukciója társul.

Gaal György

VÁROS, MOZDONY, PROPELLER

Kalocsai Péter: *Közlekedés- és várostörténeti tanulmányok (19–20. század)*

■ A korszerű infrastruktúra, a legújabb technikai vívmányok és a városok közötti összefüggések vizsgálata már a 20. század első felétől kezdődően felkeltette a nyugati társadalomtudósok érdeklődését, különösen nagy hangsúlyt fektetve a közlekedés és a városi térszerkezet változásainak és viszonyrendszerének vizsgálatára, ugyanakkor ezek a kutatások többnyire csak egy városra vagy egy adott technológia analizálására fókuszáltak. Ez hosszú évtizedekig így is maradt, mígnem az 1970-es évektől egyre többen hívták fel a figyelmet arra, hogy olyan kutatásokra lenne szükség, amelyek összességében magyarázzák a városépítés folyamatát, az infrastrukturális rendszerek és a társadalom közötti korrelációt. A helyzet az 1980-as évektől lényegesen megváltozott, és számos várostörténész érdeklődése az infrastruktúra és a város kapcsolatának komplex vizsgálatára irányult.

Mindez nem mondható el a magyarországi várostörténeti kutatásokról, hiszen annak ellenére, hogy az elmúlt néhány évtized során rengeteg kiváló várostörténeti témájú könyv és publikáció látott napvilágot, ezek közül csak nagyon kevés foglalkozik a város és az infrastruktúra összefüggéseinek elemzésével. A magyar várostörténeti kutatásokban az infrastruktúra hosszú ideig csak mint mellékszereplő jelent meg, ez azonban mára már kezd megváltozni. Erre utal az ELTE Savaria Egyetemi Központ docense, Kalocsai Péter 2018-ban megjelent tanulmánykötete is, melynek címe *Közlekedés- és várostörténeti tanulmányok (19–20. század)*. A kötetben a szerző által – az elmúlt évtized során – publikált tanul-

mányok kaptak helyet, és egy kivétellel mind a tömegközlekedés tematikájával foglalkoznak, a vasúttól egészen a polgári repülésig. A kötetben közreadott tanulmányok, a közlekedés fejlődésének szakaszait nemcsak helyi, hanem országos szinten is tárgyalják.

Kalocsai Péter az első fejezetben (*A városi vasutak és a történetírás Magyarországon a kezdetektől napjainkig*) a városi közlekedés historiográfiáját, a primer forrásokat és a gyakori módszertani hibákat mutatja be. Mindezek mellett hangsúlyozza, hogy az eddig született közlekedéstörténeti publikációkat többnyire műszaki végzettségű szakemberek írták, leíró, technikátörténeti megközelítést alkalmazva, éppen ezért továbbra is hiányoznak a komplex kutatások, melyek a közlekedés társadalomra, gazdaságra gyakorolt hatásait elemeznék.

A városi közlekedés modernizációja Magyarországon című fejezetben a városi közlekedés technikatörténeti fejlődését, valamint a közlekedési eszközök és a technológia korszerűsödését ismerteti, majd pedig a városi tömegközlekedés kialakulásáról és annak különböző stációiról értekezik. Kalocsai ebben a fejezetben a városi tömegközlekedés modernizációját illetően országos szintű megállapításokat fogalmaz meg. A közlekedés fejlődése három párhuzamos területen ment végbe: a közlekedési infrastruktúra kialakítása, a közlekedés szabályozása, és a járműforgalom megjelenése területén.

A harmadik fejezetben (*A vidéki városi villamosvasutak településfejlesztő hatása a dualizmus kori Magyarországon*) a városi villamosvasutak városfejlesztési hatásait veszi górcső alá. A feje-

zetrészben sorra veszi a városokat, és megvizsgálja, hol, mikor és milyen formában alakultak villamosvasutak, ezek pedig hogyan befolyásolták a települések fejlődését. Kiemeli, hogy sok város esetében a villamos létesítésének feltétele a korszerű infrastruktúra volt, ezért a városoknak a villamos kiépítése előtt először az infrastruktúra fejlesztését kellett megoldaniuk. A továbbiakban a szerző rávilágít a villamosvasutaknak a turizmusra és a városi életmódra gyakorolt pozitív hatásaira, mindemellett pedig azt is hangsúlyozza, hogy a villamosvasutak jelentős szerepet játszottak a lakosság foglalkoztatásában is, ami értelemszerűen élénkítette a város közgazdasági viszonyait. Kalocsai szerint a villamosvasúti közlekedés elsősorban a kedvező urbanizációs mutatókkal rendelkező vidéki városokban indult be. A szerző azt is megfigyelte, hogy a villamosvasút létesítése a vidéki városokat egyfajta nagyvárosi jelleggel ruházta fel, továbbá elősegítette a polgárosodást, valamint felgyorsította az újabb városrészek kiépülését.

A tanulmánykötet legvaskosabb fejezetében az ikervári vízi erőműnek a nyugat-dunántúli városok fejlődésére gyakorolt hatásait mutatja be. Kalocsai a fejezetben részletesen kitér a vízi erőmű kezdeményezőire, alapítóira, majd a Vas vármegyei Elektromos Művek megalapításának történetét, valamint a vízi erőmű kiépítésének technikai hátterét ismerteti. Ezt követően a szerző sorra veszi a nyugat-dunántúli városokat, amely során azt igyekszik megvizsgálni, hogy ezekben a településekben a vízi erőmű milyen gazdasági és társadalmi változásokat eredményezett. Kalocsai kutatásai alapján az látható, hogy az ikervári vízi erőmű főképp Sopron és Szombathely város fejlődésében játszott meghatározó szerepet, ugyanakkor a szerző azt is hozzáteszi, hogy a beruházás hosszú távon az egész térség fejlődésére kedvező hatással volt.

A tanulmánykötet következő részében Kalocsai egy nagyot ugrik az időben, és Szombathely 1945 és 1968 közötti közlekedés szempontú térhasználatá-

nak jellegzetességeire helyezi a hangsúlyt. Ebben a fejezetben a kerékpártól a taxin keresztül egészen a villamosig és az autóbuszig mindegyik közlekedési eszköz társadalmi hatásait részletesen áttekinti. A szerző megállapításai szerint Szombathely 1945 utáni közlekedési infrastruktúrája szinte egyáltalán nem fejlődött, ezért a városi közlekedést a gyalogosok és a kerékpárosok dominálták, a városi térhasználatban a gépjárművek gyakorlatilag semmilyen lényeges szerepet nem játszottak.

A földfelszíni közlekedési eszközök vizsgálata után Kalocsai a szombathelyi polgári repülés 20. századi történetének bemutatására fókuszál, különös figyelmet szentelve a légi közlekedés a városra és annak lakosságára kifejtett hatásaira. A szerző a fejezetben bemutatja, miként jött létre a szombathelyi légi közlekedés és reptér, a kezdetekben ez milyen elsődleges célokat szolgált, valamint ez hogyan alakult a későbbi évtizedek során. Kalocsai szerint a szombathelyi reptér és a menetrend szerinti járatok csak kis mértékben tudták befolyásolni a helyiek közlekedési szokásait, ugyanis ezt egy átlagos közember nem tudta megengedni magának. A reptér nyújtotta lehetőségeket elsősorban befolyásos személyek, hírességek, vagyonosabb polgárok tudták kihasználni. Az utasszállítás mellett külön ismerteti a légiposta fontosságát, mely a gyorsabb információáramlás végett volt jelentős.

Összeségében a tanulmánykötet egy teljesen újszerű megközelítésben mutatja be a 19-20. századi tömegközlekedés fejlődését és jelentőségét, továbbá a közlekedés modernizációja kapcsán nemcsak helyi, hanem országos szintű megállapításokat tartalmaz. A kötet jól megvilágítja, hogy az infrastruktúra (nemcsak a közlekedés) mennyire fontos részét képezi a városfejlődésnek és a modern városi életforma kialakulásának. Remélhetőleg a közeljövőben egyre több ilyen jellegű várostörténeti publikáció készül el.

TAVASZ LESZ, CORINA... VAGY INKÁBB TÉL?

Fischer Botond: *Tavaszi lesz, Corina*

■ „Ez a könyv nem fog elkényeztetni, nem lesz a barátod, nem lesz tőle jobb kedved, viszont lehet, hogy tud úgy működni, mint egy izgalmas zenei album [...] ami levisz a mélybe, de zeneileg úgy van megcsinálva, hogy bár nem kellemes, de sokat tud nyújtani” – mondja a szerző egy a *Transindex* számára készült interjúban. Fischer Botond kötete százoldalnyi, olvasóját nem kímélő valóságábrázolás, amelynek húsz rövidprózája különböző sorokat, élethelyzeteket, személyiségeket mutat be, igyekezve minél pontosabban ábrázolni azok környezetét. A történetek függetlenek egymástól, a könyvbeli sorrendjüktől eltekintve is olvashatjuk őket, csak néhány közös pont fedezhető fel bennük: a helyszínek, Nagykároly nagyon sokszor megjelenik, és vannak szereplők, akik több történetben is előfordulnak. Az idő és környezet, valamint az emberek hitelesebb ábrázolásáért Fischer Botond a nyelvre alapoz, amelynek identitásképző szerepe van a kötetben: megjelenik a svábok és magyarok ellentétének kifejezőeszközeként, valamint azokban a történetekben is hangsúlyos, ahol a szerző ún. tájszólásban beszéltet egyes szereplőket. A rövidprózák mind egyes szám, első személyben vannak írva, ezáltal a történetek szubjektívebbnek tűnnek, és talán nagyobb érzelmi hatásuk van az olvasóra.

A kötet két fő részre, két nagy fejezetre tagolódik: *Any a zsebben* és *Black Hole Sun*. Az első rész tizenkét történetet foglal magába, a második rész nyolcat. Az *Any a zsebben* nyitó-története egy elzárt kis faluban játszódik, szereplői tájszólásban beszélnek,

és életük szerves részét képezik a *zódasszonyok*, akik miatt mindenki néha ember, néha pedig gyönyörű szájharmonika. Ebben a részben történelmi pillanatok villannak fel Nagykároly és környéke életéből, a svábok és a magyarok kapcsolatáról. Családok tűnnek fel, alkoholista apák, naiv gyerekek, idősök, fiatalok, szerelmek. Minden novella megrendítő és kicsit mellbevágó, hiszen olvasásuk után egyfajta szálnalmat érzünk a saját világunk iránt, de ugyanakkor minden történet valamilyen módon megindít. Egy olyan világot tárnak eléünk, amely a peremet mutatja be, egy elzárt világot, amelynek megvannak a saját mítoszai (zódasszonyok), hagyományai (generációról generációra szálló húslevesrecept) és személyiségei a maguk furcsa szokásaival és tárgyaival. A második rész teljesen más jellegű, olyan érzésünk lehet, mintha egy más könyvet kezdenénk el olvasni. Dzsesszről, rockról, drogokról ír, és rengeteg erotikát fűz bele történeteibe. Kendőzetlenül és páratlan precizitással ír le érzéseket, viszonyokat, erotikus jeleneteket. Emberek furcsaságai, rögeszméi vannak megjelenítve, amelyek előtt sokszor értetlenül állhatunk. A kötet zárótörténete, a *Hat Július* alcímmel ellátott kisebb történeteket tartalmaz – egy olyan embert mutat be, aki különleges módon viszonyul a dolgokhoz, azt is átgondolja, hogyan eszi a tojást, és csak azért eszik lágy tojást, mert tetszik neki a tányérszett. A két kötet között mintha egy híd lenne, múlt és jelen között, az első rész a történelmi pillanatokra emlékeztet, a második rész pedig olyan, mintha a saját jelenünkbe repítene, és

egy helyen találánánk magunkat a megtált hallgató, betépett alakokkal, akiknek már csak tizenöt évesen járt az eszükben a szerelem, azóta csak a szeretkezésre gondolnak. A könyv zárótörténete tulajdonképpen kivetíthető az egész kötetre, amelynek novellái életünk ugyanezen érthetetlen és nem mindennapi dolgait dolgozzák fel, a felesleges idegeskedéseket (fiának papírsárkányt készítő apa), a buta félelmeket (a férfi, aki nem eszik más rántottájából), a haszontalan vágvyakat, meg nem valósult álmokat, a kudarcba fulladt terveket, elképzeléseket és mindent, amit csak bele lehet sűríteni egy százoldalas könyvbe a hétköznapi emberek életéből.

A novelláskötet első olvasásra összevisszának tűnhet, de ha jobban átgondoljuk, a történetek által valójában ugyanazt járjuk végig, de mégis másho-

va érkezünk. Végigjárunk zárt, elszigetelt tereket, beleláthatunk az itt élő emberek életébe, és láthatjuk, hogy az ilyen terek hogyan befolyásolják a gondolkodásukat. Elgondolkodhatunk rajta, hogy ha elmúlt napjainkat háromszoros sebességen, gyorsított felvételen pörgetnénk le, hány másodpercnyi pillanat lenne, amire azt mondanánk, azt megérte megélni? Hiszen órákat töltünk olyan dolgokkal, amik visszanézve annyira értelmetlenek. Másokat bántunk, buta dolgoktól félünk, nem következetes döntéseket hozunk, vagy mások döntései miatt rágódunk, közben pedig elfelejtjük a legfontosabbat. Mert teljesen mindegy, hogy nyolcvan vagy tizennyolc évet éltünk, hol éltünk, milyen nyelven beszéltünk, ha közben elfelejtettünk embernek maradni.

Rabocskai Zsófia



ABSTRACTS

Csilla Csákány

■ ***The Opera Today: Dialectics of the Stylistic and Genre History***

Keywords: *opera, contemporary opera, musical experience, vocal expression*

Of all musical genres, the opera brings the most excitement and passion. It has always been the most extraordinary, stimulating, and most faithfully depicted virtual world of its time, built on the simple idea that music can deepen, amplify or even purify the meaning of words. Browsing throughout historical ages, aesthetic categories, and musical examples drawn from masterpieces, this essay is based on personal experiences and generated by the calling of the unbroken love for the genre. After perceiving the expressive power of the musical experience, the emotional stimulation of the music and the symbolic nature of the characters in an opera, the author offers a brief historical survey of the development of vocal expression regarding this genre. This is followed by a presentation of creative adventures from contemporary creations with an outlook on coeval Hungarian works under the protection of the genius loci.

Zoltán Cseh

■ ***Give Us This Day Our Daily Belcanto: Ideas, Memos and Notes about Old-New Operas, 2017-2019***

Keywords: *opera, fandom and obsession, cognitive trap, camp sensibility*

This passionate, extravagant and provocative essay is dealing with the mysteries, status and poetical analysis of concrete opera performances and recordings. The main focus is on the eccentricities, ambivalence and the survival strategies of the genre, on the cognitive trap of the special sensibility and obsession. There is a cornucopia of precise observations, esprit, bon mots and mélanges of homage and irony at once. The author uses the genre as the source of self-recognition and life-saving, supportive hedonism, and pro-

vides a special kind of personal meditation and exuberant art-diary.

Emese Egyed

■ ***Soul Portal: Bluebeard's Castle in Cluj/Kolozsvár, Autumn 2006***

Keywords: *Béla Bartók, Bluebeard's Castle, Cluj/Kolozsvár, György Selmeczi, Hungarian Opera of Cluj*

Béla Bartók was inspired by the text of Béla Balázs when writing his opera titled *Bluebeard's Castle*, which had its premiere in 1918 in Budapest. The Hungarian Opera of Cluj presented his work in Autumn 2006, under the direction of György Selmeczi. The opera orchestra and the soloists (János Szilágyi – Bluebeard, Mária Molnár – Judit, Zsolt Bogdán – the minstrel) have given outstanding performances, and the originality of the direction was enhanced by the images of memory – the wonderful women, who seem insignificant in everyday life – and the representations of the psychological depths. After this modern rendition of the opera, Miklós Bánffy's 1918 Budapest version of *Bluebeard's Castle* has also been reconstructed in Cluj, with the singers and the orchestra of the 2016 version. This essay analyses the 2006 production in a dramatopoetic context, based on the reminiscences of the involved artists and of the author.

Bálint Horváth

■ ***"This Is Our Endgame": Kurtág György's Beckett Opera***

Keywords: *Beckett, fragments, monody, Monteverdi, La Scala of Milan, apocalypse*

György Kurtág, who was born in the Banat region of Romania, is one of the most important living composers worldwide, one of the last great survivors of the avant-garde generation of the 20s. In 2010 news got out that the 84 year old master has started to write his first opera. It took him no less than eight years to finish this work, the opera version of Samuel Beckett's *Endgame*. Both the wider public and the international media had great expectations before the premiere, held on 15 November 2018, at

the Scala, and the event can be regarded as a great moment in the history of music. This essay summarizes the circumstances of its creation and offers some perspectives for the musical analysis of the opera.

József Zs. Katona

■ ***The Metamorphosis of Tosca: Birth and Transformation of a Dramatic Story***

Keywords: *Tosca*, opera, Sarah Bernhardt, drama, music, music history

The present study tracks the evolution of a dramatic story in different artistic branches – drama, opera, film, and other adaptations –, which have used a real historical event as their pretext. First, it presents the actress Sarah Bernhardt, whose fascinating and charismatic personality enchanted men and inspired the playwright Victorien Sardou to model it as the character of Tosca. With this short biography, the reader gains insight into the life and career of Sarah Bernhardt and a better understanding of Tosca's character. The essay also tracks the transformation of the dramatic text into the opera libretto with several changes and compressions, highlighting the similarities and differences between the drama and the opera score. There are also arguments suggesting a real historical adherence as an important dramatic element. Finally, the author presents the advantage of the film adaptation over the theatre piece and the opera, mentioning some important productions with famous singers, conductors, directors and opera companies.

László Kolozsi

■ ***The Feeling of Ecstasy: The Sensual Aspect of Wagner's Music***

Keywords: *Richard Wagner*, *Joseph Campbell*, myth, weird artist

The starting point for this study is Joseph Campbell's opinion: the modern man basically lives in an age devoid of myths – and is looking for it in literature, as well as in music. The superhero movies of the younger age group are something quite similar to Wagner's

Ring for the older ones. Wagner's is still one of the most important works for anyone who wants to understand his own story through myths. According to the author, Wagner's weird, strange personality is inseparable from his works.

Pál Koudela

■ ***Emil Rombauer, the First Director of the Girl's High School from Braşov/Brassó***

Keywords: *Emil Rombauer*, *Braşov*, high school, director, modern outlook

The Rombauer family came from Lőcse (Levoča), where for centuries they lived their secluded, hard-working burger lives until, by the end of the 18th century and then into the 19th century, the family gradually moved away from the Saxon community of the former Upper Hungary. Among other family members, there was a well-known painter in St. Petersburg, and many came to the United States or Brazil, where they were coping well with difficult situations. However, perhaps a lesser-known family member, Emil Rombauer, was taken to Braşov, where, as the first principal of the newly founded High School, he not only had to compete with Romanian higher education, but was not welcomed by the Saxon and Hungarian communities either, being considered a stranger. Emil Rombauer did not only build a new school, but also represented a modern set of values, a pluralistic approach, and neutrality. Through his perfectionism and unyielding workmanship, he recruited a teaching staff of outstanding quality, and supported the latest teaching methods, the local press, painters, a local vocal ensemble, and many other areas of culture, often from his own resources.

Gyula Szép

■ ***Thoughts on the Hungarian Opera of Cluj/Kolozsvár***

Keywords: opera, Hungarian minority, Cluj

Gyula Szép is the director of the Hungarian Opera of Cluj and one of the

people with the deepest knowledge on the topic of Hungarian musical life in Romania. His account of the opera production of the Hungarian minority of Romania first presents the prestigious past of this genre in Transylvania, which obliges the artists working today to do their best. Then he also discusses in detail the problems of the present. The opera director considers it especially important that the best contemporary opera works are present in their repertoire. Szép looks forward to the future of the institution, seen as an era marked by a growing number of quality performances.

Máté Szilvay

■ ***The Opera of Freedom: Philip Glass – Robert Wilson: Einstein on the Beach***

Keywords: *opera, variation, landscape, technology, relativity*

Einstein on the Beach is one of the iconic operas of the 20th century that shaped our ideas about what an opera can be. This paper is an analysis of the visual, musical and textual structure of the work, arguing that the creators chose variation as the key method in every single layer of the theatrical experience in order to create a meditation-like experience about our age seen as the age of technology.

Rita Szűts-Novák

■ ***Educational Efforts of Jenő Vass in Berettyóújfalu in the Period of Dualism (1870-1883) in the Light of the Contemporary Press***

Keywords: *Jenő Vass, Dualism, Berettyóújfalu, history of education, culture, micro-history*

From today's perspective, it can be stated that the political changes that took place in Hungary in the second half of the 19th century had an overall positive impact on the cultural and educational

sector. The basis this micro-historical study was the discovery of how successfully Jenő Vass, the polymath (a pharmacist, a journalist, and a newspaper editor) has served in the field of education in the first decades of Dualism in Berettyóújfalu. After describing the educational situation of the Dualism era of Bihar, the author examines the way in which Vass followed his role model Ferenc Kölcsey in his work intended to "impress and create" for the sake of public education. The biography compiled for this paper gives an insight into local educational issues, the press of the era, including the functioning of the "Bihar County Bulletin", and provides a holistic view of Dualism in Bihar.

Hajnal Tóthfalusi – Gábor Tompa

■ ***"I Would Like to Direct an Opera in Each Season"***

Keywords: *public, complexity, cultural consumption, opera, theatre*

Gábor Tompa, the world renowned theatre director, is one the iconic personalities of Transylvanian Hungarian theatre. In his conversation with the theatrologist Hajnal Tóthfalusi, he reflects on the relationship between opera and the theatre, as well as on the characteristics and the importance of contemporary opera productions. Tompa emphasizes that the opera still has an authoritative role in the consumption of culture, although our school curriculum could not be thought of as especially friendly or open toward the opera. Although the public is often not sufficiently educated and motivated, the great theatre directors are increasingly turning to the opera, discovering in it the unusual aesthetic complexity of expression. Thus, Gábor Tompa himself is planning to direct new opera productions throughout the world.

Pártoló tagok

András Sándor – író, költő, Nemesvita
Bencsik János – képzőművész, Budapest
gróf Degenfeld-Schonburg Sándor – közgazdász, München
Dr. Filep Antal – néprajzkutató, Budapest
Gálfalvi Zsolt – irodalomkritikus, szerkesztő, Marosvásárhely
Kelemen Hunor – író, politikus, az RMDSZ elnöke
Dr. Kende Péter – szociológus, Párizs
Dr. Kovalszky Péter – orvos, az AMBK elnöke, Detroit
Lauer Edith – politikus, az AMBK volt elnöke, Cleveland
Markó Béla – költő, politikus, Marosvásárhely
Nagy Péter – nyomdaigazgató, Kolozsvár
Dr. Romsics Ignác – történész, akadémikus, Göd
Dr. Úry Előd – fogorvos, az Erdélyi Kör elnöke, Sopron
Dr. Varga István – ügyvéd, Orosháza

Támogató tagok

Ágh István – költő, Budapest
Árkossy István – képzőművész, Budapest
Dr. Avornicului Mihály – egyetemi adjunktus, Kolozsvár
Barabási Albert László – fizikus, akadémikus, Budapest
Dr. Benkő Samu – történész, akadémikus, Kolozsvár
Dr. Bitay Enikő – akadémikus, Kolozsvár
Dr. Buchwald Péter – vegyész, Kolozsvár
ifj. Dr. Buchwald Péter és Dr. Buchwald Amy – tudományos kutatók, Miami
Dr. Csapody Miklós – irodalomtörténész, Budapest
Dr. Cseh Áron – jogász, diplomata, Budapest
Csöregi Csege – rendezvényszervező, Budapest
Péter Deák – statikus mérnök, Zürich
Dr. Derék Pál – irodalomtörténész, Bécs
Dr. Egyed Ákos – történész, akadémikus, Kolozsvár
Ferencz Éva – levéltáros, Marosvásárhely
Dr. Amedeo Di Francesco – egyetemi tanár, Nápoly
Füzi László – irodalomtörténész, főszerkesztő, Kecskemét
Gálfalvi György és Zsigmond Irma – szerkesztő, író, Marosvásárhely
Dr. Geréb Zsolt – teológiai professzor, Kolozsvár
Judik Zoltán – építészmérnök, Budapest
Dr. Hermann Róbert – történész, igazgató, Budapest
Dr. Kántor István – orvos, Budapest
Kántor László – rendező, producer, Budapest
Kerekes György – szerkesztő, Kolozsvár
Dr. Kiss András – orvos, Pócsmegyer
Kiss Károly – ny. agronómus, Élesd
Kónya-Hamar Sándor – költő, közíró, Kolozsvár
Korniss Péter – fotóművész, Budapest
Dr. Kovács András – művészettörténész, akadémikus, Kolozsvár
Dr. Kovács Zoltán – egyetemi docens, Kolozsvár

Könczey Elemér – grafikus, Kolozsvár
Márton László – vállalkozó-igazgató, Gyergyószentmiklós
Molnár Judit – szerkesztő, Nagyvárad
Nagy Éva – ny. tanár, Calgary
Dr. Nagy Mihály Zoltán – főlevéltáros, Nagyvárad
Dr. Pomogáts Béla – irodalomtörténész, Budapest
Dr. Singer Júlia – biostatistikus, Budapest
Dr. Sipos Dávid – idegenvezető, Kolozsvár
Dr. Szász István Tas – orvos, Leányfalu
Dr. Szász Zoltán – történész, tudományos tanácsadó, Budapest
Dr. Tamás Ernő és Sedlmayer Ella – Sopron
Dr. Tankó Attila – orvos, Budapest
Dr. Tibori Szabó Zoltán – szerkesztő, Kolozsvár



SZÁMUNK SZERZŐI

A lapszámot szerkesztette:

Rigán Lóránd – Tóthfalusi Hajnal
(vendégszerkesztő)

Csákány Csilla (1981) – muzikológus, PhD, egyetemi adjunktus, Partiumi Keresztény Egyetem, Nagyvárad
Csehy Zoltán (1973) – költő, műfordító, irodalomtörténész, egyetemi docens, Comenius Egyetem, Pozsony

Demény Péter (1972) – író, szerkesztő, Látó, Marosvásárhely

Egyed Emese (1957) – irodalom- és színház-történész, egyetemi tanár, Babeş-Bolyai Tudományegyetem, Kolozsvár

Fazakas László (1989) – doktorandusz, Eszterházy Károly Egyetem, Eger, főszerkesztő, Erdélyi Krónika

Gaal György (1948) – irodalom- és művelődéstörténész, PhD, Kolozsvár

Horváth Bálint (1986) – zeneszerző, DLA, tanár, Budapest-Nagyvárad

Katona Zs. József (1962) – opera- és színház-rendező, PhD, egyetemi adjunktus, BBTE, Kolozsvár

Kolozsi László (1970) – író, kritikus, forgatókönyvíró, egyetemi oktató, MOME, Budapest

Koudela Pál (1971) – főiskolai tanár, PhD, tanszékvezető, Kodolányi János Egyetem, Budapest

Láng Zsolt (1958) – író, szerkesztő, Látó, Marosvásárhely

Lőrincz Gyula (1967) – képzőművész, Kolozsvár

Lőrinczi Dénes (1990) – könyvtáros, Bod Péter Megyei Könyvtár, Sepsiszentgyörgy

Nyíri Kristóf (1944) – filozófiatörténész, az MTA rendes tagja, Dunabogdány

Orcsik Roland (1975) – költő, író, műfordító, szerkesztő, Tiszatáj, egyetemi adjunktus, Szegedi Tudományegyetem

Rabocska Zsófia (1998) – egyetemi hallgató, BBTE, Kolozsvár

Sipos József (1949) – egyetemi docens, Szegedi Tudományegyetem

Szép Gyula (1952) – főigazgató, Kolozsvári Magyar Opera

Szilvay Máté (1990) – énekes, egyetemi hallgató, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem

Szűts-Novák Rita (1982) – szaktájékoztató könyvtáros, Országos Széchényi Könyvtár, Budapest

Tompa Gábor (1957) – vezérigazgató, főrendező, Kolozsvári Állami Magyar Színház

Tóthfalusi Hajnal (1981) – teatrológus, marketing irodavezető, Kolozsvári Magyar Opera, Kolozsvár

Zuh Deodáth (1982) – kutató, PhD, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Filozófiai Intézet, az MMA ösztöndíjasa, Budapest

TÁMOGATÓK



nka
Nemzeti Kulturális Alap



„...az opera az a totális műfaj, amely a zene vezérletével viszi előre a képzőművészetet, a színpadi látványtervezést, a színházi dramaturgiát, a műfaj egyéb összetevőit. A zenei térbe beviszi a többi színházművészetet, és kitágítva a dimenziókat, transzformálja őket, a szükséges deformáció után.”

(Láng Zsolt)

ISSN 1222 8338



9 771222 128330 4 2 0001 5 LEJ 500 FT

OPERA