

Gyárfás Orsolya

*SZOKNYÁS AKHILLEUSZ, FÉRFIRUHÁS SZEMIRÁMISZ:
A TRAVESTIMENTO ESZKÖZE METASTASIO LIBRETTÓIBAN*

Absztrakt

A tanulmány fókuszpontjában Pietro Metastasio (1698–1782) életműve áll, mely a XVIII. század operaművészetének kiemelt műfaja, az opera seria meghatározó szövegtörzset adta. A tanulmány célja az itáliai barokk opera egy közkedvelt színpadi eszköze, a travestimento (azaz az ellentétes nem álcájának felöltése) használatának vizsgálata Metastasio műveiben. A travestimento a korai barokk operában bevett színpadi eszköz volt, mely a nemi határok átlépésével rendszeresen homoerotikus epizódok színpadra vitelét tette lehetővé. A XVIII. század fordulóján az Accademia dell'Arcadia köréből meginduló operai „reformmozgalom” az ehhez hasonló, erkölcsstelennek tekintett cselekményelemek eltörlését, az opera morális és esztétikai „megtisztítását” célozta. A tanulmány e reformmozgalom kontextusában, és a kora barokk operairodalomból származó korábbi művekkel összehasonlítva elemzi Metastasio két nagy „travestimento”-szüzsét feldolgozó librettóját (*Semiramide riconosciuta*, *Achille in Sciro*). A tanulmány a szövegek elemzésén keresztül Metastasio a travestimento transzgresszív potenciálját célzatosan semlegesítő stratégiáit emeli ki: az álca sosem felszabadító, hanem kényszerű, lealacsonyító élményként való értelmezését, a homoerotikus epizódok következetes ellehetetlenítését, a nemi és szexuális identitás ambivalens megjelenítésének alapvető hanyagolását. A kutatás arra mutat rá, hogy az Arcadia-féle operareform és Metastasio páratlan életműve hogyan „tisztította meg” az itáliai opera színpadát a velencei opera karneváli kicsapongásaitól, megteremtve az udvari környezetben elvárt illemhez szigorúan illeszkedő opera seria műfaját.

Kulcsszavak: opera seria; Metastasio; travestimento

Bevezetés

„Prima donna-cirkusz, élénk transzszexuális látványosságok körítésével” – jellemezte Richard Taruskin (2005) sommásan a korai barokk operát az Oxford History of Western Music lapjain. A Taruskin által festett kép nyersen, de hatásosan ragadja meg a XVII. századi itáliai opera egy jellegzetes, népszerű aspektusát: a nemi kategóriák határainak fészegetését és rendszeres átlépését. A korai barokk operának ezek a transzgresszív gesztusai többféle módon valósulhattak meg: részben a szereposztás gyakorlatában, az olyan szerepkörök esetében, melyek szándékosan ütköztették a szerep és az előadó nemét (ilyen a *nutrice*, azaz a dajka szerepköre, melyet jellemzően tenorok énekeltek), részben pedig az operák cselekményében, a travestimento eszközének használatával. A travestimento,¹ azaz az ellentétes nem álcájának felöltése bevett cselekményelem volt: a korabeli

¹ Szó szerint és általános használatában értelmében egyszerűen 'álruha', a fogalom az olasz opera kontextusában azonban elsősorban a cross-dressing jelenségét fedti (a nadrágszerep „en travesti”). Mivel a „travesti/travestire” szavak magyar megfelelői (travesztia,

operajátszás központjának számító velencei operaházak színpadán a szexuális kicsapongások és a nemi ambiguitással való játék egyik legkedveltebb eszközeként szolgált, amely a század végére heves kritika tárgyává is tette az opera reformerei körében (Heller, 1998, p. 68). Tanulmányomban ennek az ellenreakciónak a XVIII. századi itáliai nagyoperára, az opera seriára gyakorolt hatását vizsgálom, a műfaj egy meghatározó alkotója, Pietro Metastasio (1698–1782) munkásságán keresztül mutatva be azt, hogy e dramaturgiai eszközök hogyan semlegesíti az udvari etikettet és jó ízlést a színpadon is megkövetelő seria műfaja.

A travestimento hagyománya az itáliai színjátzásban

A travestimento használata az olasz színháztörténetben a reneszánsz *commedia dell'arte* és a *commedia erudita* műfajaiig visszanyúló tradíció része. A *commedia erudita* esetében jellemzően (bár nem kizárólag) a női szereplők öltöttek magukra férfi álruhát, a travestimento lehetőségét szigorú korlátok közt gyakorolva: a másik nem álcája „egy konkrét cél elérésére használt eszköz” volt, „egy unortodox, abnormálisnak tekintett identitásváltás, mely olyan zavart jelzett, amit a színmű végkifejletének helyre kell hoznia.” (Günsberg, 1997, p. 53) Az itáliai reneszánsz színház nemi reprezentációit vizsgáló Maggie Günsberg (uo.) rámutat, hogy a travestimento a *commedia erudita*-ban egyszerre szolgált a nemi kategóriák kereteinek pillanatnyi megkérdőjelezését, majd a status quo visszaállításával ugyanazon kategóriák megerősítését. A travestimento a *commedia*-ban és a kora barokk itáliai (elsősorban: velencei) operában egyaránt olyan eszközként működött, mely az ellentétes nem zárt vagy ellenőrzött szférájához engedett hozzáférést, és ennek következményeként rendszeresen homoerotikus epizódok színrevitelének szolgált apropójául. A *commedia erudita*-val szemben a velencei opera színpadán sokszor nem a női, hanem a férfi szereplők öltötték fel az ellentétes nem álcáját. A korszak ünnepezt zeneszerzője, Francesco Cavalli (1602–1676) operái közül így például a *La Calisto*-ban Giove Diana istennőnek álcázza magát, hogy az istennőt kísérő nimfát elcsábíthassa, az *Elena*-ban Menelao amazonnak öltözik, hogy Elena bizalmába férkőzzön, az *Alcina* pedig olyan sikeres, hogy az „amazonnak” magának is udvarlója akad. A nemi és szexuális identitásoknak ez az „átjárhatósága”, szabados kezelése, a bevett rend szisztematikus felforgatása egyértelműen kapcsolható (Rostand, 1991; Heller 2003) az operajátszás kijelölt időszakához: a karnevál „teljes kéjnek, kicsapongásnak, és testiségnek [szentelt] periódusához.” (Heller, 2003, p. 7)

A XVIII. század fordulóján meginduló „operareform” szellemi–művészeti bölcsője, a római *Accademia dell’Arcadia*, mely igyekezett felszámolni „a hagyományos operaköltészetnek a seicento rossz ízlését mutató (...) valószínűtlenségeit és erkölcstelenségeit” (Strohm, 1997, p. 122), a velencei operának a fentiekhez hasonló, erotikus helyzetkomikumra építő drámai szituációit egyértelműen ezen „erkölcstelenségek” közé sorolta. Az *Arcadia*-féle reform széleskörű, elsősorban a szövegre vonatkozó változásokat követelt az

transzvesztitizmus) alapvetően más fogalmakat fednek, a tanulmányban az elemzett színházi jelenség leírására a travestimento fogalmát használom, ezen szűkebb, az ellentétes nem álcáját jelölő értelemben.

esztétikai és morális szempontból is elégtelennek tekintett opera műfajában: az arisztotelészi tragédiaelmélet elveinek következetes alkalmazását (így a tragikum és komikum szétválasztását, valamint a tér, idő, és cselekmény egységének megtartását), az itáliai értelmiség által ismert és tisztelt francia klasszicista drámák által felmutatott jó ízlés, illendőség és dramaturgiai valószínűség követelményeinek szem előtt tartását, valamint egy finom, emelkedett költői stílus megteremtését (Cotticelli & Maione, 2009). A cél olyan operalibrettók megalkotása volt, melyek önmagukban is irodalmi értékkel bírtak, és megzenésítés nélkül is megállhatták a helyüket a színpadon. Ez utóbbi kitétel maradéktalanul a reformirányzat és a XVIII. századi operajátszás meghatározó alkotója, Pietro Metastasio esetében valósult meg – ahogy azt Metastasio műveinek a magyar iskolai színjátszásban való népszerűsége is mutatja (Bagossi, 2011; Pintér, 2019).

A travestimento használata nem szűnt meg a XVIII. század operaszínpadán: a velencei opera tradícióját folytatta Vivaldi Domenico Lalli librettójára komponált *Arsildája* (lásd Strohm, 2016), illetve ugyanezen hagyomány örökségének tekinthetőek Händel a londoni színpadokra komponált operái, mint az *Alcina* vagy a *Partenope*. A „komoly opera” és „vígopera” műfaji kategóriáinak elkülönülésével megszülető nápolyi *commedia per musica* a *commedia erudita*hoz hasonlóan előszeretettel alkalmazta a női travestimento eszközt (Treadwell, 1998). Az „operareform” fő alkotóinak munkásságában azonban jelentősen háttérbe szorult a travestimento eszköze; kezelése és dramaturgiai szerepe pedig látványos változásokon ment át, melynek érzékletes példáját adja Metastasio munkássága. A Metastasio-librettók értelmezéséhez elengedhetetlen egyben az életrajzi kontextus ismerete: Metastasio 1730-tól haláláig a bécsi udvar koszorús császári költője volt, műveinek legtöbbjét VI. Károly és Mária Terézia szolgálatában, a császári udvar ünnepeire (az uralkodói család tagjainak névnapjára, esküvőkre) szerezte. Az az elvárás, hogy librettói a jó ízlést és az udvari etikettet kövessék, és morálisan kifogástalan történeteket vigyenek színre, Metastasio számára egyrészt természetesen az Arcadia követendő színházesztétikai ideálját testesítették meg, melynek hatása már a bécsi korszak előtt megszülető *Semiramidében* is jól érezhető. Ugyanez az elvárás azonban egyben a Habsburg-udvarban való művészeti tevékenység elengedhetetlen követelményét is jelentette. Charles Burney Metastasio-életrajza csaknem önkéntelenül, de érzékletesen világít rá az alkotói intenciók és a befogadói közeg elvárásai tekintetében tapasztalható egybeesésre: „VI. Károly Metastasióban olyan emberre lelt, aki a császár erkölcs, dekorum és illendőség iránti szeretetét megerősítette és buzdította.” (Burney, 1971, p. 298)

A huszonhat librettót számláló Metastasio-korpusz legfontosabb alkotásai közül mindössze három műben fordul elő travestimento: kettő a korai korszak operáiban, az 1726-os, Velencében bemutatott *Siroéban*, illetve az 1729-es, a római karneválra szerzett *Semiramidében*, míg a harmadik az 1736-os, Mária Terézia és Lotaringiai Ferenc esküvői ünnepeire írt *Achille in Sciróban*.² Az elemzés szempontjából elsősorban a *Semiramide* és az *Achille* érdekes: a két operával Metastasio ugyanis olyan jelentős művészettörténeti

² A barokk operairodalom egy közkedvelt szűzségét, a Lodovico Ariosto *Őrjöngő Lórántjából* merítő Ruggiero és Bradamante történetét dolgozza fel az 1771-es *Il Ruggiero*, melyben a harcos hölgy, Bradamante – Ariosto történetének megfelelően – férfi ruhában, lovagi fegyverzetben jelenik meg. A mű Metastasio életművében és a korszak operatörténetében egyaránt marginális jelentőségű, ezért itt nem elemzem.

tradícióval bíró szüzséket dolgoz fel, amelyek témája épp a travestimento aktusa, a nemi ambiguitással és a nemi prezentációval való játék. A Semiramide Szemirámisz babiloni királynő mítoszt dolgozza fel, aki férfiruhát öltve saját fiának adja ki magát, hogy magához ragadhassa a birodalom irányítását, míg az Achille a trójai háborút megelőző azon epizódot jeleníti meg, melynek során Tétisz fiát Szkírosz szigetén, Pyrrha néven (az operában: Pirra) lánynak álcázva rejt el, hogy megakadályozza a háborúban való részvételét. Metastasio librettóiban nyomon követhetőek a nemek ábrázolásának alapvetően megváltozó normái: ezeket az alábbiakban Wendy Heller kutatásaira támaszkodva mutatom be.

Szemirámisz az operaszínpadon

Szemirámisz babiloni királynő mitikus alakja meghatározó volt a XVII. századi itáliai értelmiségnek a nők szerepét tárgyaló diskurzusában. Szemirámisz a nőgyűlölő és a nőket támogató szerzők munkásságában egyaránt jelentős szerepet játszott: az adott értelmezőtől függően testesítette meg a saját nemének korlátait meghaladó nő legpozitívabb és legnegatívabb személyiségjegyeit. Szemirámisz egyszerre lehetett a rátermett, bátor uralkodó és győztes hadvezér mintaképe, és a hataloméhes, kéjsóvár, vérengző, s még vérfertőzésre is vetemedő nő elrettentő példája (Heller, 2003). Ez utóbbi esetben egy nő számára „illetlen” ambíciója, a férfiak által végezhető tevékenységek kisajátítása, illetve azok iránti affinitása tette Szemirámisz alakját fenyegetővé. Saját neme korlátainak feloldása, áthágása nem csak a természetes rend felforgatása miatt volt problematikus, hanem azért is, mert a transzgresszív aktus egyértelműen negatív hatással volt a környezetében lévő férfiakra is: „A szexuális agressziót és transzvesztitizmust hangsúlyozó diskurzus elmélyítette a női hatalom veszélyét [...] [Semiramide] haditettei szexuális hódításokkal fűződnek össze, melyek együttesen vezetnek az őt körülvevő férfiak nőiessé válásához és megsemmisüléséhez. A mítosz legsötétebb változataiban mindig csaknem ugyanaz a folyamat megy végbe: [nőként] a hagyományosan férfi tevékenységekben való jártasság androgunitást és transzvesztitizmust eredményez, ezek a transzgressziók pedig elkerülhetetlenül vonják maguk után a csábítás, kasztráció, vérfertőzés, gyilkosság és anarchia rémét.” (Heller, 2003, pp. 222–23)

A Wendy Heller által elemzett 1670-es velencei *La Semiramide*³ a Szemirámisz-mítosz cselekményelemeinek csaknem teljes katalógusát felvonultatja: Semiramide kisajátítja fia identitását (az ifjút magát női álca felvételére kényszeríti), magához ragadja a hatalmat, hadsereget vezet, és a velencei opera divatjához méltóan a cselekmény egy pontján elcsábítja fia kedvesét is. Az opera végére Nino természetesen visszanyeri mind férfi identitását, mind királyi hatalmát – de csak azután, hogy Semiramide a „férfias” nő létlehetőségeinek minden szélsőségét kiélvezheti.

Metastasio Semiramidéje ennek az ellentmondásos, problematikus, és rendkívül markáns személyiségnek csak pusztá vázát tartja meg. A *Semiramide riconosciuta* alapvetően kerül minden szélsőséges jellemábrázolást: megtartja ugyan a cselekmény kiindulópontjaként azt, hogy Semiramide szerepet és identitást cserél fiával, az opera fókuszpontjába

³ A mű Antonio Cesti 1667-es, Andreas Moniglia *La Semirami* című librettóját megzenésítő operájának átdolgozott változata volt, Giovanni Marco Antonio Ziani komponista és Matteo Noris librettista közös munkája.

ugyanakkor nem Semiramide haditettei, uralkodói rátermettsége, vagy lehetséges szexuális transzgressziói kerülnek, hanem egy, a Semiramide férfi álcája által csak alig bonyolított szerelmi háromszög. Giovanni Moniglia és Matteo Noris librettójával szemben Semiramide álcája kevéssé bizonyul meggyőzőnek: mindkét korábbi udvarlója, Scaltice és Sibari is első látásra felismerik, míg az opera női mellékszereplője, Tamiri nem érdeklődik iránta. Metastasio tudatosan lehetetlenít el minden homoerotikus tónusú interakciót: Semiramide ugyan férfi öltözetben lép fel a mű során, azonban minden, a közte és korábbi udvarlói közt zajló interakció során a férfiak egyértelműen nőként kezelik őt, alapvetően elejét véve bármilyen, a nemi identitás ambiguitásával való játéknak. Amikor Scaltice vonzalmat érez a még álcázott Semiramide iránt, Metastasio (1729/2018) művében már nem egy komikus, homoerotikát sejtető (vagy Noris librettójához hasonlóan expliciten megjelenítő) epizód alapjául szolgál, hanem a férfi számára épp Semiramide kilétét bizonyítja, mely egyben megerősíti saját heteroszexualitását is:

“SCALTICE

E così cieco Sibari sei, non la ravvisi in Nino?

[...]

A me la scopre assai

il girar de' suoi sguardi

placidi al moto, il favellar, la voce,

la fronte, il labro e l'una e l'altra gota

facile ad arrossir. Ma più d'ogn'altro

il cor che al noto aspetto

subito torna a palpitarmi in petto.”⁴ (I. 8, 324–32)

Az egyetlen olyan, Semiramidével korábban kapcsolatban álló férfi, aki előtt a nő kiléte az opera legvégéig titok marad, az fivére, Mirteo lesz – azaz az egyetlen férfi szereplő, akihez nem romantikus kapcsolat fűzi, így sem az álcázás, sem a felismerés nem idézhet elő problematikus helyzetet. Metastasio igen hatásosan elejét veszi annak is, hogy a férfinek álcázott Semiramide és Tamiri közt bármilyen „illetlen” kapcsolat jöhessen létre: túl azon, hogy Tamiri semmilyen vonzalmat nem érez az ál-Nino iránt, további biztosítékként szolgál a művön belül az, hogy Semiramide mintegy pót-apaként funkcionál, aki Tamiri halott apjának helyét betöltve gondoskodik a hercegnő kiházásításáról.

Ahogy a travestimento alapvetően transzgresszív potenciáljától megfosztott eszközzé válik az operában, úgy fosztja meg Metastasio egyben Semiramidét azoktól a maskulin tulajdonságoktól és tettektől, melyek a királynő alakját kivételessé és veszélyessé tették a XVII. századi közönség szemében. Metastasio Semiramidéja Noriséval ellentétben nem vergődik „Vénusz és Mars” között: két rövid utaláson kívül uralkodói tettei, hadvezéri sikerei nem kerülnek szóba, a cselekményének fókusza és egyben a szereplő motivációja

⁴ Ily vak lennél, Sibari, hogy nem ismered [Semiramidét] fel Ninóban? [...] Előttem leleplezi őt nyugodt tekintetének mozgása, beszéde, hangja, homloka, szája és könnyen piruló orcái. De minden másnál inkább a szívem, mely ez ismert arc láttán rögtön ismét dobog a keblemben. (A szerző saját fordítása)

kizárólag korábbi kedvesének visszahódítása. (Az, hogy Semiramide az opera során elsősorban intrikusként lép fel, szintén inkább női voltát hangsúlyozza, mintsem bármilyen, a nemének bevett kereteit átlépő jellemet.) A férfi szféra kisajátítása, ami a velencei operában a hatalomgyakorlás és a hadviselés aktusában testesült meg (Heller, 2003), Metastasiónál az államérdek/kötelesség és az érzelmek közti konfliktusban lelhetne párhuzamot, mely a metastasiói hősök (Artaserse, Tito, Alessandro...) számára oly meghatározó cselekményelem – ez azonban fel sem merül Semiramide és Scaltice viszonyának kezelésében. Semiramide az opera fináléjában, nyilvános lelepleződésekor mondott nagymonológja, mely uralkodói nagyságát és rátermettségét hivatott bizonyítani, olyan tettekre hivatkozik, melyeket az opera egyáltalán nem mutat be – meglétük mintegy biztosítékként szolgál annak, hogy Semiramide végül valóban királynőként léphessen fel és szerelmi történetét a viszony illendő kezelése érdekében elvárható házassággal zárja le.

A Semiramide cselekményét tükrözi a Siroében feltűnő travestimento-cselekményszál is: Emira hercegnő azért álcázza magát férfinak, hogy bejuthasson Cosroe király udvarába, és bosszút állhasson az uralkodón apja haláláért. A férfi identitás felvétele Emira számára is csak kényszerülte megoldás, elsősorban a nagyobb mozgástér–cselekvőképesség érdekében történik, céljaik elérésével pedig mindkét nő visszatér a normálisnak tekintett nemi prezentációhoz (és pozícióhoz). Érdeemes kiemelni, hogy a travestimento aktusát – például a *commedia* eruditával szemben (lásd Günsberg, 1997, p. 81)⁵ – nem követi semmilyen explicit reflexió vagy panasz a női létlehetőség korlátozottságáról. A nemi szerepek rendszere Metastasio librettóiban éppolyan magától értetődő és megváltozhatatlan, mint általában a metastasiói opera seriák által propagált – Martha Feldman (2007) szavaival: „természetesen, szükségszerűen, és mindörökké” létező (p. 24) – abszolutista társadalmi rend.

A szoknyás Akhilleusz

Az Achille in Sciro mintapéldája lehet a nemi szerepek metastasiói ábrázolásának, és egyben annak is, hogy milyen markánsan eltérő a travestimento megítélése attól függően, hogy az álcát felöltő szereplő a nemi hierarchiában adott pozíciójából „felfelé” vagy „lefelé” mozdul el. Míg a nők férfi-álcája, mely egy magasabb pozícióba lépést jelentett, mintegy tűrhető volt, amíg ezt az álcát végül le is vetették, addig a férfiak által öltött női álca, mint egy szükségszerűen alantas létmód felvétele eleve problematikus volt. Jean E. Howard az angol reneszánsz színházban megfigyelhető *cross-dressing* prezentációi kapcsán tett kijelentése nyugodtan kiterjeszthető a metastasiói seriára is: „Egy férfi számára a női öltözék felvétele a felsőbbrendű nem által lényegéből fakadóan birtokolt tekintély aláadását jelentette, mely egyben egy szégyenteljes helyzetbe is juttatta.” (Howard, 1993, p. 23)

A szégyen élménye meghatározó a női álca viselésére kényszerülő Achille esetében is. A travestimento mindenekfelett szégyenteljes azért, mert egy alsóbbrendű, alantas nemi

⁵ Megjegyzendő, hogy a *commedia* adott szereplői számára sem társadalomkritikai az ilyen panasz, hanem a nemi hierarchiát megerősítve az adott női szereplők épp annak a vágyuknak adnak hangot, hogy mennyivel jobb lenne férfinak lenniük.

állapotba kényszeríti, mely természetének alapvetően ellentmond: „Ma il cambiar di natura è impresa troppo dura.”⁶ (Metastasio, 1736/2018, I. 8, 239–40) A színleléssel el nem rejthető természet lesz a rejtőzködő Achillét lépre csalni készülő Ulisse legnyomósabb érve is amellet, hogy miért sikerül majd az ifjú hőst egy színlelt harccal öltözete leveté- sére készíteni: „Io so d'Achille l'indole bellicosa [...] e so che invano si preme un violento genio natio che diventò costume”.⁷ (Metastasio, 1736/2018, II. 1, 438–42). Szégyenteljes a női álca azért is, mert Achillét egy hipermaszkulin, a férfiasságát minden másnál jobban bizonyító tevékenységtől, a háborúzástól tartja távol. A szerelem itt – Metastasiónál ritka módon válik – a hőst nőiessé tevő, férfi identitásának kiteljesedésében megakadályozó dramaturgiai elemként jelenik meg: Achillét a szerelem a szégyenletes álruhához, a gyenge, megvetendő életmódhoz köti, mely az áhított hősi lét megélését, a hadi dicsőség és a hírnév szerzését teszi lehetetlenné. Nem véletlen, hogy Achille számára az álca elve- tése előtt az utolsó csepp Ulisse (nagyon célzatos) beszéde: „Chi d'onore sente stimoli in sen, chi sa che sia desio di gloria or non rimane. A pena restano e quasi a forza le vergini, le spose; e alcun che dura necessità trattien col ciel s'adira, come tutti gli dei l'abbiano in ira.”⁸ (Metastasio, 1736/2018, II. 7, 676–82)

A női álca viselése azonban Achille túlaradó maszkulinitásának még intenzívebb meg- nyilvánulásait is lehetővé teszi, paradox módon így férfi identitását erősíti meg. Metas- tasio librettója rendkívül érzékletesen állítja egymással szembe az Achille által megvetett női álcát és kívánt férfiúi létet: Achille, aki egyébként is rosszul túri a női álcát és egyre hiteltelenebbül játssza a fiatal lány szerepét, mindig akkor töri meg leginkább a nőiség illúzióját, amikor valamilyen, az általa idealizált maszkulinitást reprezentáló dologgal – fegyverrel, harcosokkal, legendás hősök példájával⁹ – találkozik. Így panaszkodik például nevelőjének, Nearcónak, mikor meglátja Ulisse hadihajóit, hogy elege van már magát min- dig a „gyáva szoknyában” („questa gonna imbelle”, Metastasio, 1736/2018, I. 3, 101) lát- nia, és így hánytorgatja fel Nearco és Deidamia egyaránt Achillének a szerepjátszásra való képtelenségét. Az alábbi két részlet azért is érdekes, mert gyors egymásutánban történik az I. felvonás során, újra és újra nyomatékosan megerősítve Achille maszkulinitását és a női álca iránti megvetését:

„NEARCO
È ver che amore
lo tiene a fren; ma se una tromba ascolta,
se rimira un guerrier, s'agita, avvampa,
sdegna l'abito imbelle.”¹⁰ (Metastasio, 1736/2018, I. 4, 124–27)

⁶ A természetet túl nehéz megváltoztatni. (A szerző saját fordítása)

⁷ Ismerem Achille harcias természetét [...] és tudom, hogy a veleszületett heves szellemet hiába próbálná bárki arra bírni, hogy változ- tassa meg szokásait. (A szerző saját fordítása)

⁸ Akit szíve becsületre ösztönöz, aki dicsőségre vágyik, nem marad most otthon. A szüzek, feleségek fájdalommal és mintegy erőszakkal maradnak csak, s az, akinek kemény szükségből kell hátramaradnia, dühös az égre, ahogy az istenek mind haragosak rá. (A szerző saját fordítása)

⁹ Ilyen lesz Héraklész: a II. felvonás 2. jelenetében Ulisse a hős szobrát nézve dicsőíti tetteit, tudva, hogy a közelben álló Achille figyel- mesen hallgatja, míg Achille magában tépelődik a halhatatlan hős dicsősége és saját helyzete közti éles ellentétet érezve.

¹⁰ A szerelem igaz, visszatartja ugyan, de ha trombitaszót hall, ha meglát egy harcost, izgalomba jön, fellángol, megveti a gyáva öltözé- ket. (A szerző saját fordítása)

“DEIDAMIA

Che val [la gonna], se la smentisce
 ogni tuo sguardo, ogni tuo moto. I passi
 troppo liberi son; troppo è sicuro
 quel tuo girar di ciglio. Ogni cagione
 basta a farti sdegnar; né feminili
 son poi gli sdegni tuoi. Che più? Se vedi
 un elmo, un'asta o se parlar ne senti,
 già feroce diventi,
 escon dagli occhi tuoi lampi e faville,
 Pirra si perde e comparisce Achille.”¹¹ (Metastasio, 1736/2018, I. 8, 229–238)

Deidamia recitativója egyszerre fogalmazza meg az ideális női viselkedésmódot, mely gyakorlatilag a szemérmes fiatal lányka képében testesül meg, és Achille teljes képtelenségét arra, hogy ahhoz igazodjon. Achillének a női álcán átütő maszkulinitása leplezi őt egyértelműen le a következő jelenetben Ulisse előtt, aki ezt a nyilvánvaló identitászavart használja majd fel arra is, hogy Achille kilétéről megbizonyosodjon, majd az ifjú önleplezését kiprovokálja. A II. felvonás – és egyben az opera – drámai csúcspontját adó epizód az európai képzőművészetben rendkívül népszerű, Akhilleusz életének a XVI. és XIX. század közt legtöbbször ábrázolt jelenetét adó téma volt (Heller, 1998). Ulisse kettős csapdát állít: a Licomede királynak szánt ajándékok közé egy pompás fegyverzetet is csempész, tudva, hogy Achille figyelmét az ragadja meg, majd egy ál-csatát indít meg a hajói körül. A csel beválik; a kitörő pánik során Achille egy szenvedélyes monológban veti el kezéből az addig a vendégek szórakoztatására felvett lantot, és ragadja meg a fegyvereket: a karddal a kezében fogja csak kijelenteni, hogy immár kezd önmagára ismerni (Metastasio, 1736/2018, II. 8, 768–69). Az opera utolsó felvonásában ezután már „feléledve, végre felélegezve” (Metastasio, 1736/2018, III. 1, 888–9), a „férfiatlan és lány” (Metastasio, 1736/2018, II. 5, 582) külsőtől megszabadulva küzdhet azért, hogy szerelmét is megtarthassa és remélt hősi hírnevéről se kelljen az otthon maradással lemondania. A vélt gordiuszi csomót pedig Licomede vágja át azzal, hogy Deidamiát hozzáadja Achilléhez, ugyanakkor kötelezi lányát, hogy engedje a hőst hadba vonulni a menyegző után: a lieto fine így nem csak a dicsőség és a szerelem megbékéltetéséről gondoskodik, hanem arról is, hogy Achille hősi maszkulinitása egészében helyreállhasson és kiteljesedhessen majd.

Ahogy a Semiramide kapcsán, úgy az Achille esetében is fontos, hogy Metastasio librettójának eszmeisége szöges ellentétben áll a XVII. századi operai tradícióval. Achille fenti ábrázolása, a női álcájával szembeni ellenérzése markáns eltérést jelent a témát feldolgozó két korábbi opera, a rendkívül népszerű, 1642-es *La finta pazzában* (Francesco Saccati, Giulio Strozzi) és az 1664-es *Achille in Sciróban* (Giovanni Legrenzi, Ippolito Bentivoglio) mutatott Achille-képétől. A két operában a női álca felvétele egyáltalán nem vezet a nemi identitás kríziséhez, sőt: Achille kifejezetten élvezni nemi ambiguitásának lehetőségét, nem küzd az álca ellen, és Ulissét különösebb lelkesedés nélkül követi majd a

¹¹ Mit számít [a szoknya], ha minden pillantásod, minden mozdulatod megcáfolja azt. A lépteid túlzottan szabadok, túl magabiztos a tekinteted. Minden okot ad megvetésedre, és megvetésed sem nőies. S mi még? Ha egy sisakot vagy dárdát látsz, vagy csak hallasz róla, máris hevessé válsz, szikrázik a szemed, Pirra elveszik és megjelenik helyette Achille. (A szerző saját fordítása)

trójai háborúba (Heller, 1998). A XVII. századi tradícióval fordul szembe az Achille és Deidamia közti viszony ábrázolása is: az 1664-es Achille testi viszonyt ábrázol a két fiatal közt és egyben szinte magától értetődően, tudatosan használja ki a homoerotikus viszony sejtetésének lehetőségét. Metastasiónál ilyen természetesen fel sem merülhet: az álcázott Achille és Deidamia kapcsolatának ábrázolása mintapéldája lehetne annak az attitűdnek, melyet Judith C. Brown (1986) úgy írt le, mint „majdhogynem eltökélt hajlandóság a [leszbikusság] tagadására.” (p. 75) Brown érvelése szerint a nők közti szexuális viszony lehetőségét a jogi, teológiai, és orvostudományi szakirodalom sokkal kevésbé volt hajlandó figyelembe venni, vagy egyáltalán elképzelhető szituációként kezelni, mint a férfiak közti nemi érintkezéseket. Metastasiónál a testiség természetesen általában háttérbe szorul: az Achillében azonban explicite megnyilvánul az a kettős mérce, mely az azonos és ellentétes nemű párok közti érintkezések szemléletét illeti. Deidamia az I. felvonás során kijelenti, hogy míg Achille női álcát visel, addig kettejük szoros kapcsolata ártatlan és megengedhető, de nyomban elfogadhatatlanná válna, ha kiderülne, hogy Pirra álcája alatt Achille rejtőzik: „E che direbbe il genitor deluso? Una donzella sai che ti crede e si compiace e ride del nostro amor; ma che sarà, se mai, solo in pensarlo io moro, se mai scuopre che in Pirra Achille adoro.”¹² (Metastasio, 1736/2018, I. 1, 53–58). Licomede ebben a szellemben mutatja be úgy az álruhást Achillét Deidamia vőlegényének, hogy „È il tuo rivale”¹³ (Metastasio, 1736/2018, I. 13, 345), melyhez Deidamia magában hozzáteszi: „Ei parlava da scherzo e disse il vero.”¹⁴ (Metastasio, 1736/2018, I. 13, 349) A király kedélyes tréfálokzása, amely a „lányok” szerelmét ártatlan és problémamentes viszonyként tekinti, csak a III. felvonásban, Achille lelepleződése után fordul majd át neheztelésbe, s Teagene és Achille együttes kérése kell ahhoz, hogy Licomede végül engedélyezze Achille és Deidamia házasságát.

Érdekes – és Metastasio műveit tekintve némileg zavarba ejtő – azonban, hogy „Pirra” és Deidamia viszonyának semlegesítése ellenére mégis bekerül egy homoerotikus epizód a librettóba: Teagene herceg, Deidamia kérője beleszeret a vele szemben igen hevesen fellépő, még női álcáját viselő Achillébe. Az epizód az opera során lezárt, egyszeri cselekményelem marad, Teagene első találkozásuk után nem környékezi meg újra „Pirrát” s vonzalmának is csak magában ad hangot, mikor Achille már távozott a színről, a vasszigorral fenntartott illem így itt sem sérül. A jelenet dramaturgiai jelentősége így elsősorban annak megmutatásában merül ki, hogy Teagene nem különösebben elkötelezett Deidamia mellett, és egyben előrevetíti az opera zárlatát, melyben a herceg visszalép a házasságtól Achille javára. Az, hogy Teagene vonzalma sem engedheti meg a herceg bármilyen fizikai közeledését „Pirra” felé, és hogy nem merülhet fel az, hogy Achille akár tettetve, akár ténylegesen viszonozza az ifjú érdeklődését, érzékletesen mutatja, hogy a metastasiói esztétika alapvetően tér el a velencei operáétól. A travestimento transzgresszív jellegének a lehető legszigorúbb korlátok közé kell szorulnia: sem a „helyes” szexualitástól való (permanens) eltérést, sem a „helyes” érintkezési módok áthágását nem teheti többé lehetővé.

¹² S mit mondana a csalódott apa? Tudod, hogy leánynak hisz téged, szerelmünk kedvére való és nevetted, de mi lenne, ha, s már a gondolat is megöl, felfedezné, hogy Pirrában Achillét imádom? (A szerző saját fordítása)

¹³ Vetélytársad ő. (A szerző saját fordítása)

¹⁴ Tréfálkozva beszél s az igazat mondja. (A szerző saját fordítása)

Konklúzió

A fejére állított karneváli világtól a kimért udvari illendőségig: címszavakban így lehetne összefoglalni a travestimento használatának változását a velencei opera XVII. századi hagyományától a metastasiói opera seria műfajáig. A szövegkönyv tartalma magában természetesen korántsem fedi le az operai előadás egészét. A XVII–XVIII. században az itáliai operaélet legnépszerűbb előadói, a *castratók* dominanciája, illetve a kor e sztárkorszakokkal egybefonódó szopránhang-mániája továbbra is lehetővé tettek egy bizonyos fokú nemi „felcserélhetőséget”: mivel mind a férfi, mind a női főszerepeket szoprán/alt hangra komponálták, elvben bármilyen nemű énekes megszólaltathatta őket. Ha a szöveg szintjén nem (vagy legfeljebb nagyon ritkán) fordulhatott elő cross-dressing, a színpadon így ettől függetlenül megjelenhetett nő férfiszerepben, és (ritkábban) férfi nőszerepben (elsősorban a pápai államok területén, ahol nők nem léphettek fel a színházakban). Érdeemes megjegyezni ugyanakkor, ahogyan a közelmúltban Saskia Maria Woyke (2012) és Kordula Knaus (2011) kutatásai rámutattak: teljes nemi felcserélhetőségről korántsem lehet beszélni az opera seria előadói kultúrája kapcsán: a szereposztások a főszerepekben jellemzően továbbra is az előadó és a szerep nemének egyezését részesítették előnyben.

A rögzített szöveg és az előadói gyakorlatok lehetséges ütközéseinek és eltéréseinek tudatában is kijelenthető azonban, hogy a Metastasio-librettók vizsgálata láthatóvá tesz egy, a nemi és szexuális identitások megengedhető ábrázolásmódjait egyre szigorúbb mércékkel mérő rendszert, mely igyekezett ellehetetleníteni a nemi prezentációt és a szereplők egymás közti érintkezését illető minden cselekményelemet, mely az erkölcsnemesítő, hősi udvari opera színpadán illetlennek találtathatott.

Felhasznált források

- Bagossi, E. (2011). *Pietro Metastasio színpadi művei Magyarországon*. Debreceni Egyetemi Kiadó.
- Brown, J. C. (1986). *Immodest Acts. The Life of a Lesbian Nun in Renaissance Italy*. Oxford University Press.
- Burney, C. (1971). *Memoirs of the Life and Writings of the Abate Metastasio, Vol. 3*: Da Capo Press. (Eredeti kiadás: London, 1796)
- Cotticelli, F. & Maione, P. (2009). Metastasio: the dramaturgy of eighteenth-century heroic opera. In Del-donna, A. R. & Polzonetti, P. (Eds.), *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera* (pp. 66–84). Cambridge University Press.
- Feldman, M. (2007). *Opera and Sovereignty. Transforming Myths in Eighteenth-Century Italy*. University of Chicago Press.
- Günsberg, M. (1997). *Gender and the Italian Stage*. Cambridge University Press.
- Heller, W. (1998). Reforming Achilles: Gender, »opera seria« and the Rhetoric of the Enlightened Hero. *Early Music* 26(8), 562–582. DOI: <https://doi.org/10.1093/earlyj/XXVI.4.562>
- Heller, W. (2003). *Emblems of Eloquence. Opera and Women's Voices in Seventeenth-Century Venice*. University of California Press.
- Howard, J. E. (1993). Crossdressing, The Theatre, and Gender Struggle in Early Modern England. In Ferris, L. (Ed.), *Crossing the Stage. Controversies on Cross-Dressing* (pp. 19–50). Routledge.
- Knaus, K. (2011). *Männer als Ammen – Frauen als Liebhaber. Cross-gender casting in der Oper 1600 bis 1800*. Franz Steiner Verlag.
- Metastasio, P. (July 3, 2018). *Semiramide riconosciuta, Roma, Zempel e de Mey, 1729*. Università degli Studi di Padova. <https://www.progettometastasio.it/public/testo/testo/codice/SEMIRAMI%7CP1%7C000> (Original work published 1729)

- Metastasio, P. (July 3, 2018). *Achille in Sciro, Vienna, van Ghelen, 1736*. Università degli Studi di Padova. <https://www.progettometastasio.it/public/testo/testo/codice/ACHILLE%7CP%7C000> (Original work published 1736)
- Pintér, M. Zs. (2019). *A történelmi dráma alakzatai a 16–18. századi magyar irodalomban*. L'Harmattan.
- Rostand, E. (1991). *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*. University of California Press.
- Strohm, R. (1997). *Dramma Per Musica: Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*. Yale University Press.
- Strohm, R. (2016). Le Roi Caché: Incognito in the Dramma per Musica. *Il Saggiatore musicale* 23(2), 163–188.
- Taruskin, R. (2005). Music In The Seventeenth And Eighteenth Centuries. *Oxford History of Music*. <https://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume2/actrade-9780195384826-div1-04004.xml> Letöltés dátuma: 2023. február 28.
- Treadwell, N. (1998). Female Operatic Cross-Dressing: Bernardo Saddumene's Libretto for Leonardo Vinci's „Li zite 'n galera” (1722). *Cambridge Opera Journal*, 10(2), 131–156.
- Woyke, S. M. (2012). Zur so genannten gegengeschlechtlichen Besetzungspraxis. *ACT – Zeitschrift für Musik & Performance* 3. https://www.act.uni-bayreuth.de/de/archiv/201203/06_Woyke_Knaus_et_al/index.html