

PÉTERI LÓRÁNT

Két egyfelvonós

■ ALEXANDER ZEMLINSKY: A TÖRPE; ARNOLD SCHÖNBERG: VÁRAKOZÁS ■

Lehet érvelni amellett, hogy a régi századelő femme fatale- avagy femme tentaculaire-történetei a nemek társadalmilag szabályozott viszonyának átalakulását (a nőemancipáció történelmi tapasztalatát) modellezték – de érdemes megfontolni azt a lehetőséget is, hogy e narrációkban a fenyegető női princípium a védtelen Ént elnyelő, az individuumot kikezdő nem Én megjelenítését szolgálta („a nő képében a világ”). E felfogások persze nem zárják ki egymást, s éppenséggel össze is függhetnek. De a túlságosan is magától értődő szociológiai párhuzam megvonását, az újfajta női viselkedésformák szépirodalmi beazonosítását már csak azért sem kell elhamarkodnunk, mert sejthető, hogy a kezdeményező, behatoló nőfigurák némelyike talán nem is igazán nő. A századelő szerzői, bár éppenséggel nem tartózkodtak az azonos neműek iránti vonzalom közvetlen tematizálásától sem, azért számos alkalommal kendőzték el az ihlető érzések eredeti irányultságát. Amire Otto Weininger persze azt mondaná: a homoerotika, a fiús nők kultusza, a férfiak elnőiesedése s egyáltalán a nemek hasonulása végső soron mind ugyanannak a jelenségnek a tünetei. Akárhogy is, az érdeklődés homlokterébe a kettő került, ahogy azt Rilke a Malte Laurids Briggében plasztikusan és programszerűen kifejtette. A hagyományos drámai szerkezet harmadikjáról, az intrikusról, a házibarátról kiderült, hogy nincs rá szükség. Az igazi konfliktus a birtoklás és a meg nem értés, a megsemmisülés és a megsemmisítés tragédiája ugyanis éppen akkor kezdődik, amikor már csak ketten maradnak. Ketten, vagyis egyedül. Mint Salome Jochanaan levágott fejével Richard Straussnál vagy a Nő a férfi holttestével Schönberg Várakozásában; Judit a hét nyitott ajtóval a Kékszakálluban és az infánsnő a tükörbe révülő törpével Zemlinsky egyfelvonásosában.



Wierdl Eszter (Infánsnő) és Csák József (a Törpe) Zemlinsky operájában

Vannak egész és vannak csupán fél estét betöltő egyfelvonásosok. Az utóbbiakat régóta igyekszik összepárosítani az operai gyakorlat, közmondásos sikertelenséggel. Az évad budapesti tapasztalatai alapján úgy tűnik, hogy lehet ezt nagyon rosszul, de lehet nagyon jól is csinálni. Míg Nagy Viktor és Halász Péter rendezésének (Puccini: *A köpeny*; Fekete Gyula: *A megmentett város*) egymás mellé sorolása valószínűleg évtizedes összehasonlításban is mély-

pontnak bizonyult, addig Schönberg és Zemlinsky darabjának egyazon rendezői koncepcióban való színrevitelét bizvást tekinthetjük optimális megoldásnak. Schönberg monodramája és Zemlinsky „tragikus meséje zenével” épp annyira rokon, mint amennyire idegen. Így a hallgató tudatában e művek anélkül folytathatnak párbeszédet, hogy egymás zenei és drámai tartalmait mechanikusan ismételnék vagy kioltanák.

1909-ben, amikor Schönberg a *Várakozást* komponálta, mutaták be Strauss *Elektráját*. A zenedramai szerkezet „feminizálódása”, a férfi szereplők marginalizálódása, függeléké degradálódása a korábbi Strauss-műhöz, a *Salomé*hoz képest is szembevetendő. Mégis, Oresztésznek legalább van arra lehetősége, hogy autonóm létezésének megszűntét maga jelenthesse be, mielőtt nővére gyilkos akaratát beteljesítené. A verbális önmegjelenítés ilyesfajta kiváltságaival Schönberg *Várakozásának* férfinem rendelkezik: ő már akkor halott – a szó legszorosabb értelmében –, amikor a darab elkezdődik. A főlórás monodráma szövege (Marie Pappenheim) és zenéje kizárólag a nő tudatfolyamatát jeleníti meg, amely a szeretett férfi holttestének felfedezése után egy reménytelenül egyoldalú „párbeszéd” medrébe terelődik. A holttesttel folytatott dialógusban az átszellemítésre tett kísérlet és a konkrét borzalommal való szembesülés, a birtoklás illúziója és a veszteség egyedüli realitásának felismerése keveredik össze reménytelenül, némileg a *Salomé* zárójelenetéhez hasonlóan. Hasonlóan, de radikálisabban: személyiségének felbomlása közben a *Várakozás* nőjének nem adatnak meg a fantazmagorikus boldogság elnyújtott pillanatai sem. Ehhez ugyanis nincsenek megfelelő szavai: Marie Pappenheim elliptikus mondattöredékei és Schönberg következetes atonalitása, illetve „atematikussága” nem teszi lehetővé, hogy a nő önmaga számára stilizálja helyzetét.

Schönberg mestere, Zemlinsky a tizes évek végén, a húszas évek elején dolgozott *A törpén*, amelyet 1922-ben mutattak be: műve, akárcsak a *Turandot*, kései hozzájárulás a századelő *femme fatale*-diskurzusához. Stílusának is van némi köze az utolsó Puccini-operához. „Kínai” és „mór” egzotikum, ha a telített utóromantikus tonalitás jegyében találkozunk, lám, nem is esik olyan messze egymástól.

A Zemlinsky-opera librettója osztozik abban az elviselhetetlen kegyetlenségben, amely a törpékről és gnómokról szóló történetek jó részének sajátja. E szerencsétlen lényeket leginkább arra használjuk, hogy általuk tegyük láthatóvá a bennünk és ellenünk dolgozó „énkét” – vagyis azon szorongásainkat, amelyek kisserűségünkkel, nevetségességünkkel és az életre való képtelenségünkkel kapcsolatosak. Az énke, ha imigyen eltávolítottuk magunktól, s ilyen esendő testbe gyömöszöltük, külső ellenséggé válik, akit könnyen legyőzhetünk – ám éppen e túlságosan is könnyű győzelem learatása az, ami újra az énkéhez tesz bennünket hasonlatossá.

A *Siegfried* első felvonásának zárójelenetében a címszereplő kardot kovácsol, Mime, a nevelője pedig mérget kotyvaszt: a két tenor hang dallamai eközben veszedelmesen egymásba olvadnak. Kérdéses, hogy sikerül-e Siegfriednek kitörnie ebből a nem is nagyon rejtett azonosságból akkor, amikor egy újabb felvonás elteltével lefejezi a nibelungot. A gyilkosságra persze alapos oka van, hiszen Mime éppen az ő életére törne. A bökkenő csak az, hogy ez az alapos ok túl jól jön Siegfriednek (s még inkább mitográfusának): a lényeg mintha mégis a törpével való leszámolás lenne.

A törpe a *fin de siècle* idejére énkéből közvetlen identifikációs figurává, énné változott. (Ennek a nyugtalanító lépésnek a megtétele tudat alatt talán már Wagnert is kísértette, aki a *Siegfried* ősfogalmazványában voltaképpen a saját testi adottságait kölcsönözte Mimének, legalábbis Adorno nem túl szeretetteljes, de meggyőző interpretációja szerint.) A figura a *femme fatale*-históriákban feltűnve egyike lesz a megrendült férfiidentitás megtestesítőinek. A törpe éppúgy a megcsonkított és kiszolgáltatott férfilét jelképe, mint az erotikus játék tárgyává váló levágott fej. És létezésének elégtelenségén immár nem kerekedik felül semmiféle heroikus „én”.

Friedemann úr, a törpe természetesen alkalmatlan arra, hogy kulcsot találjon az emancipált szépasszony, Gerda von Rillingen lényéhez. Hiába teremt köztük közösséget a magányra való kiválasztottság tudata, a melankólia és a zeneszeretet, Friedemann úr

azért a nő szemében csak törpe marad. A férfi csalfa reményei természetesen rövidesen totális katasztrófához, önmegsemmisítéshez vezetnek. Ám éppígy nem ismerheti a Gerdához vezető utat annak férje, a magas, széles vállú, jovialis katonatiszt sem, akit felesége általában szánakozó hangsúllyal „kedves barátjának” szólít. A nő megoldhatatlan talány, szfinxszerű lény – s ez egyszerre jelenti a körülötte lévő férfiak bukását és az ő megváltatlanságát.

Thomas Mann 1897-es novellája voltaképpen adekvátabb alapanyagként szolgálhatott volna *A törpe* szöveggönyvírója számára, mint az általa kiválasztott Wilde-mese (*Az infánsnő születésnapja*). Ez utóbbit ugyanis csak jelentős változtatásokkal sikerült a weingeri inspirációnak megfelelően átformálni. Ennek során Georg C. Klaren először is ivarérett életkort kölcsönzött szereplőinek (az infánsnő Wilde-nál csak tizenkét éves, Klarennél tizennyolc). A női főszereplőt mintegy megkettőzte: az infánsnő részvételen kíváncsiságával szemben bizalmas cselédje, Ghita az empátia és a reménytelen emberi sors iránti érzékenység megtestesítője. Klaren átalakította az infánsnő, Donna Clara tágabb környezetét is. Gondosan kigyomláta onnan a főlös számban lábatlankodó férfiakat – így például a bánatos királyi atyát –, s közülük csupán az udvarmestert hagyta meg, aki afféle eunuchként igyekszik rendet tartani az udvarhölgyek és szolgálólányok soraiban. Mondani sem kell, hogy tevékenysége nem jár sok sikerrel. A bimbózó lányok labdajátékkal és az infánsnő szépségének dicséretével mulatják az időt. Eme magába zártan tökéletes, légiesen lesboszi falanxszal áll szemben tenor hősünk, a Törpe. Aki nem holmi szénégető fia, nem az erdő gyermeke, mint Wilde-nál, hanem a messizi Keletről érkező, állítólag nemesi származású dalnok, a szultán születésnapjára ajándéka. Testi hibájáról mit sem tud, mivel még sosem nézett tükörbe. (Fájdalmas kifordítása ez némely gnóm – a kis Zaches vagy Cipolla – hipnotikus képességének, amellyel manipulálni tudja környezetét róla szerzett tapasztalatait. Zemlinsky Törpéje önmagát manipulálja.) A Törpe beleszeret az infánsnőbe, aki játszani kezd vele, s érdeklődésével reményt ébreszt benne. Amikor pedig a törpe már biztos abban, hogy érzelmeit viszonzó, Donna Clara megbizta Ghitát, hogy tartson tükröt a kis lovag elé. A Törpe szembesül rútságával, s miután az infánsnő sem oldja fel szavaival a borzalmat, belehal a fájdalomba.

A törpe II. Fülöp udvarában, a *Várakozás* éjszakai erdőben játszódik. Zsótér Sándor rendezése mind a két darabot a budapesti Párizsi udvarban helyezi el. Méghozzá a mai Párizsi udvarban: az üzletek neonfényeivel, biztonsági rácsokkal, a hátsó traktus lepusztultságával és a főlépcsőház liftjével. A díszlettervező Ambrus Mária fifikás érvelése szerint „*Az Erwartunggal* egvidős, romantikus-eklektikus épület *A törpe* eredeti helyszínére jellemző, mór alapokon született spanyol építészeti ornamentikát emeli át Közép-Európába, a vasbeton vázas bérházra, öntöttvasból és kerámiából”. A Párizsi udvar *A törpében* mindenestre jól szolgálja Zsótér stratégiáját, amely önmaguk ellen fordítja a darab Wilde-tól örökölt szecessziós, dekoratív elemeit. Az infánsnő kertben játszó pajtásai például a szöveggönyv és a zene sugallata szerint is a *Parsifal* viráglányainak leszármazottai, finom, kecses, ornamentikává oldódó lények. A színrevitel hallgat e sugallatra, s az udvarbéli lényekat ennek megfelelően a hatvanas évek stílusát idéző zöld konfektós kosztümbe öltözteti, kezükre pedig lila kesztyűt húz (jelmez: Benedek Mari). Először talán műtősnőnek néznénk őket, de amikor másodjára úgy bukkannak elő a sülyesztőből, mint fű és virág a földből, már minden világossá válik.

Zsótér a Törpe megérkezését (illetve a produkció szerint: kicsomagolását) megelőző húsz perc ilyen-olyan történéseit kissé blőd pszeudocselekménynek tekinti. A lányok labdajátéka például úgy zajlik, hogy a zöld ruhás nők sorfala előtt begurítanak két focilabdát a színpadra, majd kiviszik azokat. Látványosan nem történik semmi akkor, amikor Donna Clara és pajtásai megkísérlik, hogy még az ünnepség előtt megszerezzék az ajándékokat az udvarmes-

tertől és az előkészületekben részt vevő cselédlányoktól. Ajándékok pedig – Wilde drágakövekkel és drága kelmékkel tűzdelt mániákus iparművészeti enumerációja ellenére – nincsenek. Egy ormótlan csomag van csak, amelyik a Törpét rejt.

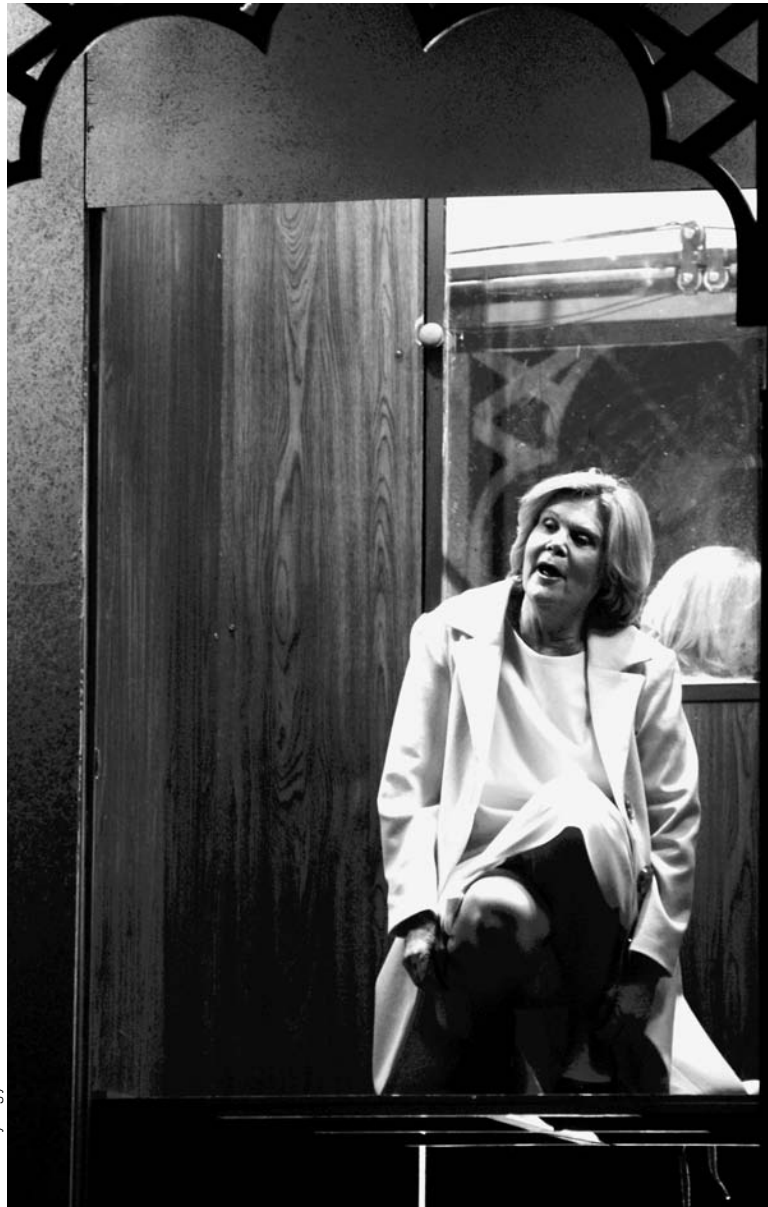
Eközben a néző – legalábbis amelyik én vagyok – gutírozza a fanyar humort, és elfogadja az esztétizáló hedonizmustól való gunyoros távolságtartást is. Olykor berzenkedik: nem lelkes attól, ha függöny, rács vagy bármilyen hasonló alkalmazosság ereszkedik az énekesek elé. Pláne, ha ennek láthatóan nincs önmagán túlmutatató jelentése. A sülylesztő is többször dübörög fel annál, semmint hogy ez ne tűnne fel az embernek. De a néző legfőképpen vár: úgy reméli, a csavar majd fordul egyet, és a bizarr antropológiai akváriumban egyszer még felkorbácsolódnak a hullámok. S ekkor a színpadon kicsomagolják a Törpét.

A Törpe úgy törpe, hogy vörös haja van és szoknyája (Csák József). Ez utóbbi a Velázquez-képekről ismerős széles abroncsszoknya, amelyhez a többiek ruhájával harmonizáló konfekciózakó és nyakkendő társul. A törpe tartása egyenes, mozgása kimért, kezei a szoknyán nyugszanak. Homlokzat nélküli, végtelenül sebezhető személyiség – az én, aki nem tud róla, hogy énkéje közszemlére van téve. Hogy méltóságteljességének érvénye deréktől lefelé már nem terjed.

Aztán az infánsnővel kettesben liftbe szállnak s félrevonulnak – és megkezdődik a nagy fokozás, amely a páratlan csúcsponthoz vezet. Donna Clara otthagya a reményekkel eltelt törpét az emeleten álló liftkabinban. Ám valamivel később feltűnik egy másik, mondhatni, imaginárius liftkabin is: ebben az infánsnő áll, aki mintha a Törpe hasonmásává vált volna – ugyanolyan abroncsszoknyát visel, mint ő. Működésbe lép a sülylesztő, és a két szint egymásba csúszik: a Törpe még mindig magában álmodozik, miközben az infánsnő felkínálkozó pozitúrában fekszik vele szemben. Aztán amikor kibontja ruháját, s elötűnnek a keblei, bekövetkezik a katasztrófa: a Törpe a nagyszerű nőiség tükrében felismeri saját törpeségét. Kétségbeesését Donna Clara nem enyhítheti, magányát halála előtt sem oldhatja fel. De a halál bekövetkezése után az infánsnő fátyolként teríti magára a csomagolóanyagot, amely annak idején a Törpét borította, s most ő merevedik azzá az ajándéktárggyá, ami a kezdet kezdetén a Törpe volt. Mert bár a szenvedés közölhetetlen marad, s így részvétet sem várhatunk, azért a sors mégis közös: eldologiasodunk.

A Törpe kissé bizarr, nyugtalanítóan magas fekvésű tenor szólámát Csák József lényegében illúziókeltően szólaltatta meg, bár hangja olykor fontos pontokon elhalványodott. Nem biztos viszont, hogy az ő rovására kell írunk, ha a lift mélyén énekelve nem tudta túlszárnyalni a zenekari tuttitkat. Wierdl Eszter (az infánsnő) hangja a szélesebb ívű, magasban járó melodikus passzázatokban szépen kinyílik; de még jobb lenne, ha a több részletezést és árnyalást igénylő, beszédyszerűbb szakaszokat is gondosan bevilágítaná, s ott is kibomolhatnának a választékos megszólalás virágai. Bár elegánsan maffiózós külseje felkelti az érdeklődésünket, Bátki Fazekas Zoltán udvarmestere nem válik önálló színpadi jelenségé: a hangban nincs elég átütőerő ahhoz, hogy határozott karaktert rajzoljon meg. Herczenik Anna Ghitája magától értődő viselkedésformaként és sugárzó, igényes vokálításban hordozza a humánomot és a részvételtjes odafigyelést.

A *Várakozásban* a konkrétsága ellenére is absztrakt tér és a fals módon megvalósított realiztikus részletek továbbra is ironikusan kijátszatnak egymás ellen. Marie Pappenheim szövege egyfelől nyilvánvalóvá teszi: a nő nincs abban a helyzetben, hogy lelke és a külvilág fenyegető árnyait meg tudná különböztetni egymástól. Mindazonáltal részletes színpadi utasításokban írja elő az éjszakai erdő jelenetről jelenetre változó képét – Schönberg zenéje ezek jó részére ábrázoló, hangfestő effektusokkal reagál. Nem, vagy kevéssé reagál viszont a kihalt Párizsi udvar – a megtett út odabent zajlik, a nőben, no meg a szorongások klasszikus helyszínén, a lift-



Kallus György felvételei

Anja Silja a *Várakozásban*

ben. A színpadképhez azonban hozzátartozik egy óriási tücsök és egy óra – s a holttest is feltűnik a maga realitásában, egy, a liftaknából nyíló hátsó fülkében. Képek és jelképek – törmelékei egy hajdani tudatnak, amely többé nem képes a túléléshez elengedhetetlen bűvészmutatványra: arra, hogy a nihilt integer világgá rendezze be. A létezés egyetlen bizonyossága, önmaga észlelésének egyetlen tájékozódási pontja a szorongás marad.

A *Várakozás* nőjét a fantasztikus Anja Silja játszotta, aki évtizedek óta valósággal együtt él ezzel a szereppel. Lenyűgöző, hogy a hatvanhárom éves énekesnő fényes, tartalmas szopránja most is ugyanolyan magától értődően állt a szerep szolgálatába, mint negyedszázaddal ezelőtti lemezfelvételén. Schönberg nagy hangközlépésekben mozgó, expresszionista vokális stílusát Silja saját nyelveként beszéli: különlegesen árnyalt színpadi és zenei gesztusai belülről jövő természetességgel hatnak. Interpretációjában a nő nem időn és társadalmon kívüli őshisztéria – alakítását éppen az teszi nyugtalanítóvá, hogy benne egy polgárraszony gondos munkával felépített egóját látjuk összeomlani.

Hasonlóan nyugtalanító, de legalábbis szomorkás megtapasztalni, hogy a premierekén gyakran kimondottan imponálóan megszólaló operazenekar a repertoár-előadások során fokozatosan

leépíti egyszer már megszerzett tudását, s dekonstruálja a darabok orkesztrális személyiségét. E folyamat előrehaladott állapotával jelen produkció esetében nem szembesülhettem, de amikor a bemutató után másodszor is megnéztem az előadást, hallható volt a csavarok meglazulása. Szerencsére volt miből kiereszteni; Kovács János a premiért megelőző próbákon nyilvánvalóan nagyon alapos felkészítőmunkát végzett. A bemutatón Zemlinsky sűrű szövésű, de gyakran kamarazenei szálakra bomló szimfonizmus differenciáltan, plasztikus ritmikus profilokkal bontakozott ki. A Schönberg-műben pedig a biztonságos alapozás, az állandó alakváltásban leledző zenei struktúrák aprólékos felépítése megfelelő alapot kínált e zeneiség megannyi eufonikus pillanatának felmutatására is.

Összefoglalva: egy igényes és érdekes mű magyarországi bemutatója (*A törpe*) és egy paradigmatisz muszika hazai színpadi premierje (*Várakozás*) figyelemre méltó és nagy pillanataiban reveláció erejével ható rendezés; erejük legjavát adó hazai muzikusok és méltán ünnepelt vendégének; különösen gondos és informatív kísérő-

fűzet (Mesterházi Máté), valamint valóban figyelemfelhívó plakát. És fél házzakkal játszott előadások. Remélem, nem fog ebből senki rossz következtetést levonni. Az ilyesfajta produkciók potenciális közönségét leszoktatták az operába járásról – alkalmasint itt az ideje ezen változtatni.

**ALEXANDER ZEMLINSKY: A TÖRPE;
ARNOLD SCHÖNBERG: VÁRAKOZÁS**
(Magyar Állami Operaház)

A német nyelvű előadások szövegírója Georg C. Klaren, illetve Marie Pappenheim. A magyar nyelvű feliratokat Romhányi Ágnes készítette. **DÍSZLET:** Ambrus Mária. **JELMEZ:** Benedek Mari. **KOREOGRÁFUS:** Vati Tamás. **A KÓRUST BETANÍTOTTA:** Drucker Péter. **KARMESTER:** Kovács János. **RENDEZTE:** Zsótér Sándor.

SZEREPLŐK: Wierdl Eszter, Herczenik Anna, Bátki Fazekas Zoltán, Csák József, Mitilineou Cleo, Simon Krisztina, Szolnoki Apollónia, Murár Györgyi, Baukó Gabriella (*A törpe*). Anja Silja (*Várakozás*).

C S O N T A N D R Á S

Pokoli torony

■ DOHNÁNYI ERNŐ: A VAJDA TORNYA ■

Az a lidércnyomásszerű este, melyet Dohnányi operájának április 16-i bemutatóján éltem át, több tényező harmonikus összejátekának köszönhető. Első helyen áll a tény, hogy a Szinetár-féle új vezetés első évadában a Győri-ványi-féle régi vezetés műsortervét valósítja meg – részben önként, részben kényszerűségből, hiszen megkötött szerződéseket kinek lenne kedve felbontani, és aztán belebonyolódni eleven elveszettek látszó munkajogi perekbe. (Ebből is kitűnik, mennyire abszurd, hogy egy újonnan kinevezett igazgató azonnal munkába áll, nem úgy, mint, teszem azt, Nyugaton, ahol egy-két évbe telik, míg sikerrel pályázata után valóban elfoglalhatja helyét.) A másik a régebbi vezetés mélyen ideologikus művészi szemlélete. Jó okkal feltételezhető, hogy az előző kormány rendszert kívánt kiépíteni, és ehhez szüksége volt néhány általa jelesnek kinevezett szerzőre. Az irodalom világában a rettenetes Wass Albertre esett a választás, a filozófiában Lukácsot a szerencsétlen Hamvas Bélával kívánták ellentételezni (és mi sem természetesebb, hogy a mostani műsorfüzetben hosszú idézet található tőle, mely kifejtett formában mutatja bölcséleti dilettantizmusát), míg a zenében Dohnányi Ernőt szemelték ki erre a szerepre. (Ennek jegyében alapították meg a Dohnányi Archívumot, mely, mint hírlík, semmiféle tudományos jelentőséget nem képviselhet, mivel szinte kizárólag fénymásolatokat őriz.) A kísérlet azonban kudarcot vallott, mivel az előző kormány nem kapott további bizalmat a szavazóktól. A vajda tornya című opera bemutatója tehát egyfajta utóvédharcnak tekinthető, de olyan háború ez, melyet fapuskákkal, csúszlival vívnak.

Nem hisz ugyanis senki ennek a darabnak az életképességében, és ez lesír az előadásról. Tragikusnak nevezhető, hogy a vitatható, de rendkívül faszcináló és komoly eredményeket hozó, az Operaház békalencsés állóvizét erősen megfodrozó Zsótér-féle Zemlinsky–Schönberg-rendezés után ezt kell bámulniuk a nézőknek. Mintha megállt volna az idő. Vagy dehogyan: bár csupán

megállt volna, de nem: inkább visszatekeredett vén fonala. Viszsa, egészen a húszas–harmincas évekbe, a mű bemutatásának idejébe. (És ha belegondolunk, hogy Dohnányi dalműve már akkor sem volt kortársa a Bartók–Sztravinszkij–Schönberg hatása alatt álló időszaknak, még messzebbre helyezhetjük a darab szellemi korát.) Mindamelllett az 1925-ben a Rózsavölgyinél kiadott zongorakivonat búvárlása után kiderült: nem az 1922-ben bemutatott verziót vették elő, hanem egy későbbit, azt, amelyet 1937-ben játszottak az Operaházban. Az első változat pianóban és poetikus C-dúrban ér véget, Nemere, a Bércek Szelleme („Der Berggeist”) énekével, aki bejelenti, hogy a székelység megváltott, a korábban befalazott Iva könnyei életadó vízzé desztillálódnak, és ez megmenti a szomjhálaltól a székelyeket. Hogy a felmentő magyar hadsereg is megérkezik, ez csak amolyan bónusz öröm volt közvetlenül Trianon után, a lényeg az erősen a *Parsifal* végére emlékeztető megváltás motívuma. Az Erkel Színházban most előadott verzióban viszont a székel és magyar had egyesülésére kerül a hangsúly, a kórus kivont karddal hörgi a két nép ősi rokonságának harci dalát – 1937-ben ez nyilván riadóként hathatott (és talán nem véletlen, hogy az 1937-es előadás színpadképe kísértetiesen emlékeztet a 2003-as, Csikós Attila által tervezett díszletre). És amikor két éve, még a Fidesz-kormányzat alatt beiktatták a műsortervbe az operát, ez az erősen jobboldali, nyereg alatt puhított ideológia értelmesnek látszhatott. Mára viszont még nevelésesebbé vált, és külön ironiája a sorsnak, hogy a premier napja egybeesett az athéni ceremóniával, amikor a magyar miniszterelnök aláírta azt az okmányt, mely jogilag is az Európai Unióhoz kapcsolja Magyarországot.

Dohnányi operája eredetileg német szövegre készült, melyet a rémregényíró Hanns Heinz Ewers és a francia Marc Henry ütött össze, akik albán miliőbe helyezték a sztorit (*Der Turm von Kroja*);