

Klasszikus és kortárs párbeszéde: kettős operabemutató a Csokonai Színházban

Csató Péter

irodalomtörténész, egyetemi adjunktus, Debreceni Egyetem

Absztrakt:A Csokonai Nemzeti Színház tavaly novemberben kettős operabemutató keretében vitte színre Mátyássy Szabolcs *Scaevola* (2016) című egyfelvonásosát Giacomo Puccini *Gianni Schicchi*-jével párosítva. A bemutató során érdekes párbeszéd alakult ki a két opera között: a rendezői koncepció, a szcenírozás és a 20. és kora 21. századi zene történetének esetlegességeiből fakadó affinitások révén a zeneileg és dramaturgiailag látszólag távoli világok olyannyira közel kerültek egymáshoz, hogy a „klasszikus-kortárs” szembeállítás szinte érvényét veszítette. A két darab egymásra találása ezen kívül köszönhető a kortárs zenekultúra öröndetes sokszínűségének, és nem utolsósorban az előadói repertoárok folyamatos bővülésének, amelyek nagy szerepet játszanak abban, hogy ma már a kortárs és a klasszikus közeledése szinte magától értetődő módon valósulhat meg.

Kulcsszavak: opera, zenetörténet, kortárs zene, kettős bemutató

A Csokonai Nemzeti Színház tavaly novemberben kettős operabemutató keretében vitte színre Mátyássy Szabolcs 2016-ban komponált *Scaevola* című egyfelvonásosát Giacomo Puccini *Gianni Schicchi*-jével párosítva, mindkettőt Szabó Máté rendezésében. Az előbbi „A jövő kulcsa 2016” címmel megrendezett operairó verseny győztes alkotása volt, melynek ősbemutatójára 2017 júniusában került sor a miskolci Bartók Plusz Operafesztiválon, közel száz évvel az utóbbi 1918-as New York-i premierje után.

A kortárs/klasszikus párosítás nem ritka a színházak és zenei együttesek műsorszerkesztési gyakorlatában. Egyfajta biztonsági játék ez, amin úgy tűnik, mindenki csak nyerhet: a kortárs szerző szélesebb közönségre talál, az előadók pedig lehetőséget kapnak repertoárjuk bővítésére, miközben a népszerűbb klasszikusok szavatolják a produkció nemcsak művészi, de anyagi sikerét is. Ez azonban nem jelenti azt, hogy egy ilyen vállalkozás teljesen veszélytelen lenne. Az esetleges kockázatokat azonban mindig a kortárs alkotó viseli, hiszen óhatatlanul meg kell mérkőznie a klasszikusokkal, a mérkőzés kimenetele pedig számára feltétlenül bizonytalan. Ideális esetben a darabok dialógusba lépnek egymás kulturális horizontjával, és e sajátos kölcsönhatás révén feltárulhat a kortárs a klasszikusban és a klasszikus a kortársban. Ez a verseny azonban csak pozitív összegű játsz-

maként képzelhető el: vagy mindkét fél győz, vagy egyik sem. Ha ugyanis a párbeszéd elmarad, a kortárs elkerülhetetlenül alulmarad a klasszikussal szemben, amely eleve behozhatatlan előnnyel indul. Ebben az esetben viszont a klasszikus sem arat valódi győzelmet, hiszen számára nem volt szükség a bizonyításra.

Joggal merülhet fel a kérdés az olvasóban, hogy vajon milyen végkimenetellel zárult Scaevola és Gianni Schicchi (vagy Mátyássy és Puccini) mérkőzése a Csokonai színpadán. Ahhoz azonban, hogy eredményt hirdethessek, az ítéshoz kellene magamra öltenem, amitől erőteljesen vonakodom. Nem érzem tisztességesnek, hogy megítéljem Mátyássy operájának esztétikai értékeit vagy a művészi megvalósításban közreműködők teljesítményét. Nem fogok ítélni azon túl, hogy kifejezem a zeneszerző, az énekesek, az énekkar, a zenekar, a karmesterek (Sándor Szabolcs, Kollár Imre, Somogyi-Tóth Dániel) és a színházi stáb minden tagja iránti őszinte elismerésem és nagyrabecsülésem. A két mű megtekintése tehát nem hagyományos értelemben vett kritika írására ösztönzött, hanem arra, hogy megfogalmazzam a közös színrevitel révén létrejövő kölcsönhatás által kiváltott gondolataimat. A párbeszéd – legalábbis az én értelmezésemben – valóban létrejött a két opera között. Talán nem a fent vázolt ideális formában, de mindenképpen oly módon, hogy a rendezői koncepció, a scenírozás és nem utolsósorban a 20. és 21. századi zene történetének esetlegességeiből fakadó affinitások révén a zeneileg és dramaturgiailag látszólag távoli világok meglepően közel kerültek egymáshoz – olyannyira, hogy a „klasszikus-kortárs” szembeállítás szinte érvényét veszítette.

Mátyássy operája a Titus Livius feljegyzéseiből ismert Mucius Scaevola történetét dolgozza fel – a római hőst, aki hűségének, hazaszeretetének és állhatatosságának jeléül tűzbe tartotta jobb kezét. A mű ezt a legendát egy az ezredfordulón zajló, fiktív, mégis oly valóságosnak és közelinek ható kelet-közép-európai háború kontextusába helyezi át. A darab főhőse a fiatal papnövendék, Plamen (kettős szereposztásban Körmendy Flórián és Beer Benjamin szólaltatta meg), aki Muciushoz hasonlóan arra vállalkozik, hogy a várost körülzáró ellenséges katonák táborába beosonva meggyilkolja a főparancsnokot, Boryát (Gábor Géza), az etruszk király, Lars Porsenna modern inkarnációját. Ezt megelőzően, a bevezető jelenetben tanúi lehetünk, ahogy a város parancsnoka, Slava (Molnár Levente/Donkó Imre), próbálja rávenni a papnevelőt irányító szerzetest, Fratert (Cseh Antal), hogy engedje harcba küldeni a növendékeit. Az opera-adaptáció egyik új eleme az eredeti verzióhoz képest az a szerelmi háromszög, amely a darab női főszereplője, Mirela (Horti Lilla/Faluvégi Fanni), Slava lánya, valamint Plamen és bátyja, Baldo (Kulcsár Boldizsár) között alakul ki. Korábban mindkét fivér udvarolt Mirelának, ám végül Plamen, sztoikus hőstettét mintegy előrevetítve, lemond a lányról Baldo javára, aki feleségül is veszi őt. Baldo azonban katonának áll, a történet jelenében Mirela rég nem hallott felőle, és e fölött érzett bánatát egy szenvedélyes hangvételű duettben énekli meg Plamennek, aki még

mindig szereti őt. Ahogyan az eredeti történetben Mucius merénylet-kísérletének tévedésből Porsenna írnoka esik áldozatul, Plamen is Borya hűséges csatlósával kerül összetűzésbe, akit egy dulakodásuk közben véletlenül elsülő fegyver sebez halálra. Míg azonban Titus Livius narratívájában az írnok halála dramaturgiai szükségszerűség, itt a csatlós halála a drámai cselekmény egyik legfőbb katalizátora: kiderül ugyanis, hogy Borya jobbkeze nem más, mint az elveszettnek hitt fivér, Baldo. Az árulás gyanújával és a mélyben fortyogó szerelemfáltás indulatával terhelt testvérdráma vezet aztán a darab végső tragédiájához, a bánattól megzavarodó Mirela öngyilkosságához. Az eredeti történetet követve Plamen sztoikus állhatatosságának hősies megnyilvánulása visszavonulásra készteti Boryát, és a város felszabadul, amit a scenírozás tavaszi kikeletként ábrázol. Az opera lírai hangvételű, felemelő zárókórusában a város polgárai nemcsak a felszabadulás és remény hangjait intonálják, hanem halottaikat is elsírják. Nem a szabadságát önfeledten ünneplő tömeg énekel itt, hanem a háború borzalmait által megtört emberek, akik talán még mindig nem képesek elhinni, hogy megszűnt az őket szorongató gyilkos veszély. Ennek következményeként Mirela tragédiájának ábrázolása dramaturgiailag és zeneileg is tökéletesen illeszkedik a katartikus zárójelenetbe.

Mátyássy súlyos hangvételű, tragikus végkifejletbe torkolló, érzelmi kifejezőerejében a verista elődöket idéző operájának világa látszólag nagyon távol esik Puccini sebes sodrású, a *commedia dell'arte* hagyományait felelevenítő vígoperájának sziporkázó helyzetkomikumaitól. Gianni Schicchi alakja azonban korántsem vígjátéki közegben fogant: Dante *Isteni színjátékában* a pokol nyolcadik körében, a csalók között találkozunk vele, ahogy magából kikelve, szó szerint esztét vesztve űzi és kínozza infernális sorstársait. „E bolond itt Schicchi Gianni” – mondja Dante pokolbéli kalauza – „és társait kínozni űzni kedve . . . [M]agára vette, hogy szert tegyen a ménes csillagára, a meghalt Buoso Donati alakját, hogy testamentumát ő megcsinálja” (98). Dante tehát súlyos erkölcsi ítéletet mond a csalók felett, különösen, ha a csaló „másnak vette formáját magára”, mint a szintén a nyolcadik körben tévelygő, saját apját álruhában elcsábító „bűnös Mirra” vagy épp maga Gianni Schicchi. Puccini 20. századi feldolgozása viszont már közel sem ilyen szigorúan ítéli meg a főhőst (akit a produkcióban Molnár Levente és Haja Zsolt alakít), és sokkal inkább a kapzsi arisztokratákat rászédő furfangos csínytevőként, a „józan paraszti ész” letéteményeseként ábrázolja a címszereplőt. Az örökségük elvesztésétől rettegő Donati-rokonok maguk kéri fel őt, hogy csalással segítsen nekik meghamisítani Buoso végrendeletét, így az opera azt sugallja, hogy a csalók megcsalásával az éles eszű parasztember valójában nem követ el főbenjáró bűnt. Ehelyett sokkal inkább móresre tanítja a harácsolókat, és igazságot szolgáltat. Ez az értelmezés motiválhatta azt a dramaturgiai fordulatot, hogy a lóvá tett rokonokat a darab végén a főszereplő nem egyszerűen elzavarja, hanem – a dantei változatot mintegy visszajára fordítva – egyenesen a pokolba

számúzi: szó szerint süllyesztőbe kerülnek, miközben vörös fény világítja meg őket. Gianni Schicchi tehát erkölcsi győzelmet arat, és már azelőtt elnyeri a közönség rokonszenvét, mielőtt a darab végén egy rövid monológ erejéig, kiszólva a történetből, saját maga kérne tőlük megbocsátást. Talán soha nem jutna eszünkbe az ő diadalát összevetni Plamen/Scaevola önfeláldozó heroizmusával, ha nem egy színpadon játszódna előttünk ez a két történet. Így viszont elgondolkodhatunk azon, hogy eltérő történelmi helyzetekben és egymástól távol eső társadalmi miliókban mennyire különböző morális kódok lehetnek érvényben, amelyek egészen másféle hőstípusok felemelkedését teszik lehetővé.

Ez az összevetés már csak azért is helytállónak tűnik, mert a rendezői koncepció a Puccini mű cselekményét a 13. századból a 21. századba ülteti át, így tulajdonképpen (még ha implicit módon is) egy idősíkbba helyezi azt a *Scaevola*-ban dúló háborúval. Így válhat Gianni Schicchi, Rinuccio (Kovács Gábor/Balczó Péter Dániel) és a Donati család Plamen, Baldo, Borya, és Slava kortársává. Mi-rela tragikus sorsának árnyékában pedig új mélységek tárulhatnak fel Loretta (Kovács Csilla/Nagy Kíra) híres áriájában, („O mio babbino caro...”), mely szinte potenciális sorstársakként láttatja a két szerelmes fiatal nő alakját. A folytonosság és „kortárság” érzetének megőrzését szem előtt tartva érthetőnek tűnik az a (feltehetően rendezői) döntés, hogy a Puccini-opera magyar nyelven szólaljon meg, még ha manapság ez szokatlan is.

Az Almási-Tóth András által rendezett 2017-es ősbemutatóról készült képeken feltűnik, hogy az akkori előadás szcenírozása térben és időben nem lokalizálja a cselekményt olyan egyértelműen, mint ahogyan azt Szabó Máté rendezésében láthatjuk. Úgy tűnik, Almási-Tóth – némileg ellentmondva a szerzői utasításoknak és az opera narratív leírásának – egyszerre kívánta hangsúlyozni az alap-történet ókori római gyökereit (az ostromlott városban rekedt emberek tógát viselnek) és absztrakt időtlenségét (a szikár díszletelemek nem utalnak semmilyen konkrét kultúrára, az ellenséges katonák pedig rangjelzések nélküli fekete bőr egyenruhát hordanak). Ezzel szemben Szabó rendezése szemernyi kétséget sem hagy a nézőben afelől, hogy a cselekmény a mi világunkban és feltehetőleg a mi időnkben játszódik: erre utalnak a manapság népszerű „steppelt” mellények, a kórházi vaságyak, a modern kézfegyverek, és nem utolsósorban Borya valamely kelet-európai hadsereg tiszt egyenruhájáról mintázott uniformisa. Így az is könnyebben hihető a néző számára, hogy miközben valahol Európában bombák és rakéták hullanak az égből, és eszelős parancsnokok pusztá kedvtelésből saját katonáik életét kockára téve orosz rulettet játszanak, egy kapzsiságtól fűtött siserahad a világnak egy pillanatnyilag szerencsésebb sorsú pontján szövi a cselt, hogy halott rokonuk busás vagyonából (inkább vélt, mint valós) érdemeiknek megfelelően részesüljenek. Ez a történet éppúgy játszódhatna Bécsben, Párizsban, Londonban vagy New Yorkban, mint a cselekmény háttérül szolgáló Firenzében (a

városra a díszletben egy Dávid-szobor másolata utal, feltehetően szándékos anakronizmusként). Aligha tudnánk viszont ezt a történetet Bakhmutban, Aleppóban, vagy Gázavárosban elképzelni, pedig ezek a városok is a mi világunkban és a mi idősíkjukban léteznek.

Ha tehát párhuzamos történetekként, nem pedig két külön ontológiai síkon létező, zárt műalkotásként gondoljuk el a *Scaevolát* és a *Gianni Schicchit*, akkor a két opera közös színrevitele – Reinhart Koselleck terminológiájával élve – az „egyidejű egyidejűtlenségek” dramatizálásaként is olvasható. Ezt a fogalmat Koselleck az egyidejűleg zajló, mégis jelentősen eltérő módon kibontakozó történelmi folyamatok leírására használja. A német történész szerint illuzórikus az a feltételezés, miszerint az egy időben – akár egyazon kultúrában vagy országban – de eltérő szociokulturális és politikai térben zajló események problémamentesen egyesíthetők egy nagy történelmi elbeszélés (metanarratíva) keretein belül. Egyazon korszakon belül sokféle történelem zajlódhat egymással párhuzamosan, így lehetetlen univerzális történelmi tapasztalatot feltételezni. Ez még akkor is így van, ha rohamosan fejlődő információs társadalmunkban szinte valós időben követhetjük a világ különböző pontjain zajló történeteket az amerikai elnökválasztástól a dél-kaliforniai tűzvészeken át az ukrainai vagy gázai háborús eseményekig. A *Scaevola* nyitójelenetében és a színváltás alatt háborús tudósítások kivetített képsorait láthatjuk, káoszt, kétségbeesést, földönfutóvá vált embereket. Olyan képek ezek, amelyeket naponta láthatunk az életünket uraló kisebb-nagyobb képernyőink valamelyikén (talán ebből a szempontból nem véletlen a *Gianni Schicchi*ben olykor megvillanó okostelefon sem). A vígopera egyik zűrzavaros pillanatában szintén látunk kivetített képsorokat, ezek viszont inkább a blőd, magamutogató Tik-Tok videók felszínes hangulatát idézik, így reprezentálva a Donati-rokonság elvakult pénzéhségét. A két opera világa tehát a mediatizált valóság motívumán keresztül is fúzióra lép. Közvetlen megélés hiányában az állandósult virtuális inputok sokkal inkább normalizálják a háború borzalmaait, mintsem történelmi tapasztalatként átélhetőbbé tennék azokat, a valóságérzékelésünket egyre inkább alakító szociális média algoritmusai számára pedig legfeljebb a felhasználói elérés és interakció szempontjából van különbség a háborús áldozatok és a Tik-Tok influenszerek között.

Mátyássy és Puccini operája azonban elsődlegesen és szükségszerűen zenéjük vonatkozásában kel versenyre egymással. A zenében talán még inkább sorsdöntő jelentőségűnek érezzük a klasszikus/kortárs megkülönböztetést, mint más művészeti ágak esetében; elég csak arra gondolnunk, hogy a szélesebb közönség számára a „kortárs zene” hosszú évtizedeken át egyet jelentett a „hallgathatatlan”. Ezt a sztereotípiát időnként maguk a zeneszerzők is táplálták, például Milton Babbitt amerikai komponista, aki úgy vélekedett, hogy a kortárs zeneművek „befogadhatatlansága” nem valamiféle anomália, hanem éppen a zene fejlődéstörté-

netének szükségszerű velejárója. Érvelését az eredetileg 1958-ban megjelent, sokatmondó „Who Cares if You Listen?” (Kit érdekel, hogy hallgatod-e a zenémet?) című cikkében fejtette ki, amely későbbi esszégyűjteményében már egy kevésbé provokatív, ám ugyanilyen beszédes címmel – „The Composer as Specialist” (A zeneszerző mint szakember) – jelent meg. A Babbitt által tételezett szükségszerűség elgondolására azonban rácsfol korunk zenei felhozatalának példátlan eklekticizmusa. Manapság kiválóan megférnek egymással olyan heterogén stílusok, mint a neoklasszicizmus, a dodekafónia és az abból kifejlődő totális szerializmus, a minimalizmus, vagy a spektralizmus,¹ miközben a populáris és alkalmazott zenék széles palettája is párhuzamosan jelen van. Úgy tűnik, Babbitt zeneszerzői maximája „rosszul öregedett,” és ezt Mátyássy befogadható, döntő részben tonális alapokra épülő kompozíciója is alátámasztja. A nyilvánvaló stilisztikai, formai, és szerkesztésbeli különbségek ellenére a *Scaevola* zenei nyelve nem üt el élesen az öt szűk évszázaddal megelőző vígoperáétól. Zárt számai – mint például Mirela és Plamen kettőse, Slava imája, és talán leginkább a megbékélést szimbolizáló Sofija (Rendes Ágnes) áriája – akár önállóan is megállhatják a helyüket a koncertpódiumokon. Ahhoz, hogy érzékeljük, mit jelentett ez a nagyjából száz évnyi különbség a 18-19. század viszonylatában, elég csak összevetni Wagner *Walkürjét* (1856) Gluck *Titus kegyelme* (1752) című operájával: szinte fényévek választják el egymástól a két zenei univerzumot. Ezzel szemben a *Gianni Schicchi* energikus nyitó taktusaiba és az utána felhangzó szinkópás alapmotívumba gond nélkül belehallhatjuk egy modern metropolisz nyüzsgését, lüktetését és így talán nem is túlzás azt gondolni, hogy csak néhány órányi repülőútra lehetünk a *Scaevolában* megjelenített, ostrom alatt álló várostól.

A késő 20. és kora 21. század zenéje tehát rácsfol a célelvű történelem-szemléletre, és zárójelbe teszi az időbeli távolságokat. Koselleck a mindent átfogó történelmi narratíva lehetőségének megkérdőjelezésével azt a felfogást is bírálja, mely szerint a történelem lineáris progresszióként zajlik, és ez a tézis a zene 20. századi történetének tanulmányozása nyomán is kiválóan igazolható. A század legjelentősebb zenei újítója, Arnold Schönberg nagyon is hitt abban, hogy a tonalitás keretein való túllépés elkerülhetetlen következménye a zenei kifejezőmód evolúciójának. Ebben a szellemben saját magára és követőire a történelmi fejlődés hordozóiként tekintett, míg az olyan kortársakat, mint Jean Sibelius, Szergej Rachmaninov, vagy Ottorino Respighi, akik – még ha nem is mindig hagyományos módon – a tonalitás keretein belül alkottak, a szükségszerű fejlődéssel szembehelyezkedő maradiság megtestesítőinek tartotta. A leegyszerűsítő „haladó/konzervatív” szembeállításon azonban túllépett a történelem, így a párhuzamosan ki-

¹ A spektralizmus a hang természetes felhangsorát (spektrális összetevőit) és akusztikai jellegzetességeit alapul vevő kompozíciós metódus, amelyet a hangszínek, frekvenciák és dinamikák folyamatos változása jellemez.

bontakozó zenei stílusokat ma már célszerűbb az egyidejű egyidejűtlenségek példaként értelmezni, mintsem a forradalmi újító szándék megléte vagy hiánya alapján rangsorolni őket. A teleologikus szükségszerűség hipotézise csak akkor lehetne igazolható, ha be lehetne bizonyítani, hogy a zenei paradigmaváltások egy meghatározható cél felé haladó, organikus fejlődési folyamat mentén valósulnak meg. Ha viszont ez az elv valóban érvényesülne, akkor ma már csak a Második Bécsi Iskola (Schönberg és követői) zenéjéből kifejlődött stílusoknak lenne helyük a nap alatt. Mára azonban hosszú utat tettünk meg a dodekafónia fénykorának számító ötvenes évekhez képest, amikor Babbitt még erényt igyekezett kovácsolni a közönség és a kortárs zene távolodásának tényéből. Ha neki lett volna igaza, akkor ma nem létezhetne Arvo Pärt, Philip Glass, John Adams, David Lang, Orbán György, Vajda János, Gyöngyösi Levente, vagy éppen Mátyássy Szabolcs zenéje – abban pedig talán sokan egyetértünk, hogy ennek a pluralitásnak az elvesztésével jóval sivárabb lenne a nemzetközi és hazai zene tájképe.

A kortárs zenekultúra öröndetes sokszínűségének és nem utolsósorban az előadói repertoárok folyamatos bővülésének köszönhetően ma már a kortárs és a klasszikus közeledése szinte magától értetődő módon valósul meg. Éppen ezért nem az a jó kérdés, hogy vajon elérheti-e a *Scaevola* valaha is a *Gianni Schicchi* időtálló népszerűségét és klasszikus státuszát, hanem sokkal inkább az: egymásra talált-e a két mű a kettős bemutató során? A magam részéről erre a kérdésre igenel válaszolhatok: míg a rendezői koncepció tekintetében egyidejű egyidejűtlenségek ábrázolását láthatjuk, addig zenetörténeti szempontból inkább „egyidejűtlen egyidejűségek” összefonódásaként élhetjük meg a két darab közös színrevitelét. Más módon ugyan, de mindkettő reflektál a jelen kor kihívásaira, miközben párbeszédet folytat egymással és a közönséggel, amely az előadás idejére talán maga is megfelelkezhet a „kortárs” és „klasszikus” között húzott mesterséges határvonalról.

Felhasznált irodalom

- Alighieri, Dante (2003). *Isteni színjáték*. Ford. Babits, Mihály. Budapest: Akkord Kiadó Kft.
- Babbitt, Milton (2003). „The Composer as Specialist”. In: Peles, Stephen et al. szerk. *The Collected Essays of Milton Babbitt*. Princeton: Princeton University Press, 48-54.
- Csák Balázs (2017). „Scaevola a Balkánon”. *Operaportál* (letöltés: 2025. feb. 09.)
- Koselleck, Reinhart (2003). *Elmúlt jövő: a történeti idők szemantikája*. Ford. Hidas Zoltán és Szabó Márton. Budapest: Atlantisz Könyvkiadó.