

Szabó Ferenc János

MAGYAR OPERAI HŐSNŐK EGYIPTOMTÓL NORVÉGIÁIG

*A Magyar Királyi Operaház 1913–1914-es librettópályázata**

„Az eredeti magyar opera boldogulásának és sikerének egyik legnagyobb akadály a hatásos és szinzerű szöveggönyvekből való hiány.”¹ Gróf Bánffy Miklós, a Magyar Királyi Operaház kormánybiztosa e mondatra hivatkozva hirdette meg operalibrettó-pályázatát 1913 augusztusában. A pályázat rendben le is zajlott, 1914 tavaszán hozták nyilvánosságra az eredményét, azonban a nyertes pályamű megzenésítését és színpadra állítását jelentősen késleltette az első világháború. A díjnyertes szövegre készült opera, a *Farsangi lakodalom* végül 1924-ben került a Magyar Királyi Operaház színpadára,² s lett a két világháború közötti évek legnagyobb magyar operasikere. A *Farsangi lakodalmon* kívül még egy opera született a szöveggönyvpályázat nyomán: Szabados Béla *Fannija*.³

Az alábbi tanulmányban e librettópályázat történetét tekintem át, s a fennmaradt pályaműveket elemzem zenedramaturgiai és szerepkarakterológiai szempontok szerint, az analízist elsősorban a női főszerepekre koncentrálok. Azt, hogy a női főszerepek vizsgálatán túl egy tágabb körű elemzést, a szöveggönyvek hatástörténeti vizsgálatát is elvégzem, a forráscsoport kompakt jellege indokolja. Megzenésítetlen librettókkal elsősorban jelentős zeneszerzők – csak néhány példát említve: Haydn,⁴

* E tanulmány első változata az MTA BTK Zenetudományi Intézet tudományos fórumán hangzott el 2015. május 21-én. Itt mondok köszönetet mindazoknak, akik a kutatás során segítettek, valamint hozzászólásaikkal hozzájárultak a téma minél alaposabb kifejtéséhez: Karczag Márton és Wellmann Nóra (Magyar Állami Operaház Emléktára), Mikusi Balázs (OSZK Zeneműtár), Both Magdolna (OSZK Színháztörténeti Tár), Dalos Anna, Kusz Veronika, Ránki András és Ignác Ádám (MTA BTK ZTI), Peternák Anna (Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont) és Peternák Miklós (Magyar Képzőművészeti Egyetem). Az idézetekben megtartottam az eredeti helyesírást.

A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet munkatársa; a témához kapcsolódó kutatás idején az MTA posztdoktori ösztöndíjasa volt, s a kutatás témája összhangban állt a 2016. évi Kodály Zoltán zenei alkotói ösztöndíjas programjával is.

1 N. N.: „Az Operaház munkaterve”, *Egyetértés* 1913. augusztus 24.

2 Ösbemutató: 1924. február 16.

3 Ösbemutató: 1927. február 16.

4 Mikusi Balázs: „A Teremtés ellenpárja”. Joseph Haydn Az utolsó ítéletének szöveggönyve”, *Magyar Zene* LII/3. (2014. augusztus), 242–268.

Bartók⁵ vagy Kodály⁶ – életműve kapcsán foglalkozik a zenetudomány, azonban az itt tárgyalt forráscsoport nem köthető egy adott zeneszerzőhöz, a kohéziót más teremti meg. E librettók, amellettt hogy egyazon alkalomból keletkeztek – vagy legalábbis ugyanarra a pályázatra adták be őket –, egy konkrét *terminus ante quem*hez is köthetők, ilyen módon rendkívül egységes forráscsoportot alkotnak.⁷ Nem csak korábban egyáltalán nem vizsgált, de tömörségében a századforduló magyar operajátszását, operai előadói gyakorlatát is tükröző dokumentumegyüttesről van tehát szó (1. táblázat a 160. oldalon).

1. Források, az analízis akadályai

A Magyar Állami Operaház Emléktárának gyűjteményi jegyzékében nyolc librettónál találhatunk az 1913-as librettópályázatra vonatkozó utalást. A gyűjtemény tüzetesebb átnézése során további két szöveggönyv (*Átkozott ifjúság, Bánfi és Béli*) esetében sikerült megállapítani, hogy egykor ugyanerre a pályázatra érkeztek be az Operaházba. A korabeli napi sajtó alapján további három pályamű címét sikerült megtudni, ezekhez társul a két később megzenésített librettó – ezeknek eredeti, pályaműként benyújtott példánya nem maradt fenn az operaházi gyűjteményben –, így jelenleg 15 egykori pályaműről van tudomásunk. A korabeli sajtóból tudható, hogy több mint félszáz librettó érkezett be a pályázatra, azonban az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárában és az Operaház Emléktárának egyéb anyagai közt folytatott keresés eredménytelennek bizonyult. Nem maradt fenn, vagy legalábbis lappang az Operaház egykori érkeztetési naplója és 1920-as leltárkönyve is, pedig a pályaműveken szerepel mind az érkeztetés, mind pedig a leltárkönyvi bejegyzés dátuma (lásd az 1. táblázatot), ezekből a forrásokból feltételezhetően kiderülne a további beérkezett pályaműveknek legalább a címe, illetve az, hogy 1920-ban még az Operaház tulajdonában voltak, vagy addigra már visszakerültek a szerzőkhöz, esetleg elkallódtak. A sajtóból ismert továbbá a bírálóbizottság hivatalos állásfoglalása is, ez sem tartalmaz további adatokat a jelenleg ismeretlen pályaművekre vonatkozóan.⁸

Az újonnan előkerült szöveggönyveket, amelyek az Operaház Emléktárának gyűjteményi jegyzékében eddig nem voltak a Bánffy-féle librettópályázathoz kapcsolva, a korábban ismert pályaművek külső sajátosságainak figyelembevételével sikerült azonosítani. A fennmaradt pályaművek külső borítójának bal felső sarkában található Vidor Dezsőnek, az Operaház titkárának érkeztetési bejegyzése (sorszám és dátum), sötét tintával írva. Rendszerint közvetlenül alatta olvasható Her-

5 Somfai László: „Nichtvertonte Libretti und andere Bühnenpläne Bartóks”. In: Denijs Dille (szerk.): *Documenta Bartókiana*, 2. Budapest, Mainz: Akadémiai Kiadó, Schott, 1965, 28–52.

6 Breuer János: „Kodály és a színpad”. In: uő: *Kodály és kora*. Kecskemét: Kodály Intézet, 2002, 65–85.

7 E forráscsoporttal MTA posztdoktori ösztöndíjas kutatásaim során találkoztam, amikor készülő PhD-disszertációmhoz az adott korszak magyar operáit vizsgálva Wellmann Nóra és Karczag Márton javaslatára elkezdtem átnézni a Magyar Állami Operaház Emléktárában fennmaradt megzenésítetlen librettókat.

8 Kern Aurél: „Jelentés az operaszövegpályázatról”, *A Zene* VI/4. (1914. április), 65–67.

Cím	Szerző	Jellege	Érkezti. sorszám	Érkeztetés dátuma	Kék szám	Piros szám	Forrás
<i>A hajnalkövű gyűrű</i>		Dunántúl	32	1914. január 13.	6	622	MÁO Emléktár
<i>A költő lánya</i>		[nincs adat]					Sajtó
<i>A világ vége</i>		„Minden virágzásnak Hervadás a vége, Minden szenvedésnek Halál, azaz béke.”	31	1914. január 13.	1	610	MÁO Emléktár
<i>Az árnykirály</i>	Fejér Ferencz	„Rex Hungarice”	52	1914. január 15.	–	605	MÁO Emléktár
<i>Az elrabolt Theodora</i>		[nincs adat]					Sajtó
<i>Az utolsó Toldi</i>		Siker	5	1913. november 28.	5	643	MÁO Emléktár
<i>Átkozott ifjúság</i>		Belcanto	46	1914. január 15.	7	646	MÁO Emléktár
<i>Bánfi és Béli, vagy Erdély oszlopai</i>		Ma is úgy van mint volt régen!	13	1914. január 6.	13	650	MÁO Emléktár
<i>Éjszaki fény</i>		Stella polaris	42	1914. január 14.	21	617	MÁO Emléktár
<i>Fanni</i>	Mohácsi Jenő	[nincs adat]					OSZK kotta
<i>Farsangi lakodalom</i>	Vájda Ernő	[nincs adat]					Nyomatott szövegkönyv
<i>Forgách Zsuzsanna</i>		Excelsior	9	1914. január 5.	9	–	MÁO Emléktár
<i>Gileád gyöngye</i>	Zoltán Vilmos	[nincs adat]					Sajtó
<i>Judea virága</i>		Babylon	–	[nincs meg a borító]	10 [19?]	635	MÁO Emléktár
<i>Zandirhám</i>		„...Száll az ének szájáról szájra...”	10	1914. január 5.	8	648	MÁO Emléktár

czegh Sándor főkönyvtárosnak az 1920. márciusi leltárba vételre vonatkozó grafitceruzás megjegyzése. A borítók jobb felső sarkában lévő piros filccel írott, a gerincre ragasztott jelzettel megegyező számok későbbi, ismeretlen időszakból származó állományi jelzetek.⁹ Egy további, valószínűleg a pályázat korából származó, kék ceruzával írott szám található még a pályaműveken, lehetséges, hogy ez a rangsorolást jelző adat. Ezek a külső jellemzők esetleges utólagos újrakötések, restaurálások eredményeképpen természetesen eltérhetnek. Maguk a pályaművek kéz-, illetve gépiratok, méretük különböző.

A szövegek tudományos vizsgálata során számos problémát figyelembe kell vennünk. Mivel a pályaműveket név nélkül, jeligével s idegen kéz által leírva kellett beküldeni, a legtöbbnek a szerzője ismeretlen. A később megzenésített két szövegkönyv mellett mindössze egy dicséretet kapott (*Gileád gyöngye*) és egy helytelenül beküldött (*Az árnykirály*) pályaműről tudjuk, ki írta, utóbbiról éppen azért, mert a jelige mellett saját nevét is rajta felejtette a beküldött példányon. E négy szerzőn kívül tehát nem lehetne a szövegeket egy írói vagy szövegkönyvírói életmű részeként értelmezni.¹⁰

További nehézséget okoz, hogy két kivétellel megzenésítetlen librettókról van szó. Ezért a librettókkal általában foglalkozó szakirodalom¹¹ személyhez kötött elemzési szempontjaitól – operaszerzői életmű, a librettista és a zeneszerző viszonya,¹² többszerzős librettók esetén a szöveg szerzőinek együttműködése – kénytelenek vagyunk eltekinteni. Ráadásul a két megzenésített szöveg, a *Farsangi lakodalom* és a *Fanni* eredeti, 1913-as, a bírálók által ismert szövegkönyvét sajnos lehetetlen rekonstruálni. A beküldött példányok nem maradtak fenn, feltehetőleg a zeneszerzőkhöz kerültek a megzenésítés előtt. A *Farsangi lakodalomból* – sikere folytán – fennmaradt a bemutató után négy évvel kiadott szövegkönyv,¹³ de a *Fanniból* nem találtam ilyen példányt; az 1986-ban publikált Mohácsi Jenő-bibliográfia összeállítói kéziratként hivatkoznak rá, azonban a lelőhely megadása nélkül.¹⁴ Az, hogy a bibliográfia időrendjében 1927-nél, a *Fanni* operaházi bemutatójának événél szerepel a szövegkönyv, arra enged következtetni, hogy a librettót csak az opera alapján

9 Karczag Márton operaházi állománylistájának adatai alapján.

10 A négy ismert szerző közül eddigi ismereteim szerint csak Mohácsi Jenő írt később is librettókat zenés színpadi művekhez. Zoltán Vilmos tudtommal a pályaművén kívül csak két Verdi-opera szövegkönyvének fordítójaként járult hozzá a librettisztikához.

11 A szövegkönyvekkel foglalkozó szakirodalomról bő áttekintést nyújt az MGG idevonatkozó szócikkének bibliográfiája, ld.: Dieter Borchmeyer [et al.]: „Libretto”. In: Ludwig Finscher (hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel, Stuttgart: Bärenreiter, Metzler, 2003, Sachteil 5, col. 1116–1259. A kutatás során elsősorban a következő, a kutatás tárgyához időben közelebb eső szakirodalmi forrásokból indultam ki: Edgar Istel: *Das Libretto. Wesen, Aufbau und Wirkung des Opernbuchs*. Berlin: Schuster und Loeffler, 1914; Molnár Antal: „Libretto”. In: Szabolcsi Bence–Tóth Aladár (szerk.): *Zenei Lexikon*. Második, pótlással bőv. kiad. Budapest: Győző Andor, 1935, 2., 31–33.; Patrick J. Smith: *The Tenth Muse. A Historical Study of the Opera Libretto*. London: Victor Gollancz LTD, 1971.

12 Smith: *The Tenth Muse*, 244–245.

13 [Vajda Ernő:] *Farsangi lakodalom. Vígopera 3 felvonásban. Szövegét írta: Vajda Ernő. Zenéjét szerezte: Poldini Ede*. Debrecen–Budapest: Csáthy Ferenc egyetemi könyvkereskedés és irodalmi vállalat rt., 1928.

14 Kotvász Mária–Somoskövi Istvánné (összeáll.): *Mohácsi Jenő. 1886–1944. Bibliográfia*. Mohács: Mohácsi Jenő Városi Könyvtár, 1986, 18. (22. tételszám).

datálták, valószínűleg nem maradt fenn az eredeti példány.¹⁵ Szabados Béla operájának kottája nem lett kinyomtatva, a kézírásos partitúrák, rendezői- és sűgópéldányok, valamint a teljes zenekari és énekkari anyag részben az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában, részben az Operaház Emléktárában található.¹⁶ A *Fanni* szövegekötvetét csak ezekből a forrásokból tudtam tanulmányozni.

Ugyanakkor nem tudjuk, hogy miként viszonyulnak e megzenésített szövegek az eredeti pályaművekhez. Mindkét librettó legkésőbb 1913-ban kellett, hogy keletkezzen, de az első, a *Farsangi lakodalom* elkészültéről szóló hírek 1917-ből származnak, s a *Fanni* kottaanyagán található legkorábbi dátumbejegyzés 1924. szeptember 31.¹⁷ Ráadásul a bírálóbizottság mindkét szövegen néhány javítást is szükségesnek látott javasolni. A *Fanni* esetében „erős átdolgozásra szorul az I. és IV. kép, a II. és III. nagyon sikerült és érdekes, de szerkezete ennek is laza”.¹⁸ A *Farsangi lakodalom* javasolt változtatásairól pedig a következőket tudhatjuk meg:

A darab [...] versei pattogóak, ügyesek, csak a metrumot kell helyenkint változatosabbá tenni. A párbeszédék tónusa is néha kissé parlagi, burleszk, ezen is könnyű segíteni. Az I. felvonás cselekményben tulgazdag s a II. nem hozza meg a várt emelkedést. Itt erősebb drámai feszültségre volna szükség.¹⁹

Valamelyest segítségünkre lehet az eredményhirdetésekor közzétett részletesebb tartalomleírás, amelyben a második felvonásból hiányzik Kálmán diáknak az operában már szereplő, feszültséget okozó levele, melyet a Nagyasszony kikap a kezéből. Lehetséges, hogy ezt az elemet utólag illesztették be a szerzők a bírálók által is javasolt erősebb drámai feszültség érdekében.

Végül be kell ismernünk, hogy a rendelkezésre álló korpusz csak töredék, az egykori pályaműveknek mindössze egy harmada. Jogos lehet a kérdés: vajon vonatkoztathatók-e a hozzáférhető librettók alapján tett megállapítások a száz évvel ezelőtti pályázat egészére? Vonhatunk-e le érvényes következtetéseket például a zsűri esztétikai elveire, az Operaház vezetésének ízlésére vonatkozólag mindössze a fennmaradt példányok alapján?

A töredékesség problematikája ráadásul nemcsak a teljes dokumentumegyüttes, de az egyes librettók esetében is felmerül. Bár a pályaművek – a korabeli operaházi bírálóbizottsághoz hasonlóan a mai olvasó számára is – önmagukban is releváns egészeknek, műalkotásnak tekinthetők, zenetudományi kontextusba helyezve még-

15 A feltételezést Kotvász Mária és Somoskői Istvánné 2015. májusi közlése is megerősíti.

16 Az OSZK-ban található a teljes zenekari anyag, továbbá partitúra és több zongorakivonat, mind kéziratban (OSZK Zeneműtár, ZB 170/a-g). Egy szintén kézírásos, eredetileg a teljes anyaghoz tartozó, a bejegyzések alapján sűgő- vagy szűnpadi korrepetitori példánynak használt, 1925-ös datálású zongorakivonat az Operaház Emléktárában maradt (Magyar Állami Operaház Emléktára, szakleltári szám: IV 361 – 2/5). Ez a kotta mind a kézírás, mind pedig az oldalak beosztása tekintetében teljes egészében megegyezik az OSZK-ban található sűgópéldánnyal, ami azért is szerencsés, mert az Operaházban maradt példányból hiányzik hét oldal, amelyek viszont megvannak az OSZK példányában.

17 OSZK Zeneműtár, ZB 170/b/4 sűgópéldány.

18 Kern: i. m., 66.

19 Uott, 66.

sem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy – a két megzenésített szöveget leszámítva – egy-egy opera genezisének nagyon korai fázisát mutatják. Azt a pillanatot, amikor a szövegkönyv szerzője véglegesnek tekinti ugyan a librettót, de amint a zeneszerző megkapja azt, elkezd együtt dolgozni a librettistával. A végleges szövegkönyv – ebben a formában csak a *Fanni* és a *Farsangi lakodalom* librettóját ismerjük – ezután alakul ki. A rendelkezésünkre álló szövegek tehát semmiképpen sem tekinthetők „végleges” operai librettóknak.

Mindezek ellenére az 1913. őszi librettópályázat fennmaradt forrásanyagával, ha kellő körültekintéssel is, de érdemes foglalkozni. Az 1884 és 1914 közti három évtized különböző magyar operai témájú pályázatai²⁰ közül ennek a dokumentumai maradtak fenn legnagyobb mennyiségben. Nemcsak a pályadíjnak a története, hanem ezzel együtt két magyar opera keletkezéstörténetének korai fázisa is megismerhető ezek tanulmányozása által. A szövegek vizsgálata kultúr-történeti, elsősorban természetesen a magyar opera és operajátszás történetére vonatkozó megfigyelésekhez vezethet. Ezek a szövegek ugyanis hordozzák a számukra kortárs, illetve a századelőt éppen megelőző operatörténeti korszak lenyomatát – operatörténeti korszakon ez esetben nem csupán irányzatokat, műveket és szerzőket, hanem az előadói gyakorlatot is értve. A díjat nyert, illetve dicséretben részesített szövegkönyvek (*A költő leánya*, a *Gileád gyöngye* és a *Fanni*) és a többi fennmaradt pályamű összehasonlítása árulkodhat a felkért zsűri ízléséről – míg a felkért zsűri összeállítása az Operaház vezetőiéről. S bár nem szabad túlértékelni a forrásokat, sem azok szerzőit, ezek az írók-költők – a három ismert és beazonosítható pályázó születési dátumai alapján – mégiscsak a librettótörténet egyik legizgalmasabb korszaka nagy alakjainak, Hugo von Hofmannsthalnak, Luigi Illicának és Giuseppe Giacósának s nem utolsósorban Balázs Bélának a kortársai. Mindezekon túl a vizsgált szövegegyüttes a Magyar Királyi Operaház történetének gróf Bánffy Miklós és Hevesi Sándor nevével fémjelzett rövid, de kiemelkedő fejezetéről tanúskodik.

2. Az operalibrettó az 1910-es évek első felének Magyarországon

A Magyar Királyi Operaház gróf Bánffy Miklós és Hevesi Sándor nevével fémjelzett néhány éves periódusa az intézmény történetének egyik legizgalmasabb időszak. Igazi reformkorszak, melyet kísérletezés, progresszív repertoárbővítés jellemezett.²¹ Bánffy Miklós gróf 1912. február 16-ától kormánybiztosként vezette az

20 Ezek rendszerint zenei pályázatok voltak, például: N. N.: „A Mészáros-féle operapályázat”, *Pesti Napló* 1904. április 20. vagy N. N.: „Operapályázat”, *Egyetértés* 1906. szeptember 23. A következő nagyobb jelentőségű librettópályázatra Radnai Miklós igazgatósága idején, 1928–1929-ben került sor, erről lásd bővebben: Karczag Márton–Szabó Ferenc János: *Megfelelő ember a megfelelő helyen. Radnai Miklós, zeneszerző és igazgató*. Budapest: Magyar Állami Operaház, 2017, 96. és 105.

21 A korszakról ld. bővebben: Tallián Tibor: „Intézménytörténet és nemzetközi repertoár. 1912–1919”. In: Staud Géza (szerk.): *A budapesti Operaház 100 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1984, 117–128., ide: 117–124.

Operaházat, s ő hívta át a Nemzeti Színháztól 1912. december 1-jével Hevesi Sándort főrendezőnek.²² Kettejük másfél szezonra terjedő közös vezetése alatt, az első világháború kitöréséig 29 új produkciót állítottak színpadra, köztük volt a Verdi-centenárium alkalmából *A trubadúr*, a *Rigoletto*, a *Traviata* és az *Aida* jelentősen leporolt, új bemutatója, külön meghirdetett klasszikus ciklus keretén belül *A varázsfuvola*, a *Szöktetés a szerájból*, Glucktól a *Május királynője* és Beethoven *Prometheusa*. Erre az időszakra esett a *Salome* operaházi bemutatója is és a kortárs zeneirodalomból Debussy *A tékozló fiú* című kantatájának színpadra alkalmazott változata, Dohnányi *Pierrette fátyolának* új betanulása, valamint Heinrich Waltershausen *Chabert ezredes*²³ című operájának magyarországi bemutatója. Az orosz zenés színházi kultúrát a *Borisz Godunov* hazai bemutatója mellett az orosz balett és Szerafina Asztafjeva vendégjátéka képviselte. Új magyar mű összesen kettő került színpadra: Buttykay Ákos *Hamupipőke* című operája, valamint Szeghő Sándor *Báthory Erzsébeta*.

A bemutatókat végignézve világosan látszik az operai szövegek könyvek reformálására, modernizálására való törekvés. A 21 új produkcióként színre kerülő opera majd' egyharmadának – *A trubadúr*, *A varázsfuvola*, *A tékozló fiú*, a *Traviata*, a *Borisz Godunov* és az *Oberon* – a szövegét Hevesi Sándor fordította, illetve fordította újra. Újonnan, ekkor készült el továbbá az *Aida* szövege Zoltán Vilmos fordításában, a *Chabert ezredesé* és a *Rigolettóé* Lányi Viktor fordításában, a *Királyfi és királyleány* librettóját Várady Sándor, a *Május királynőjéét* Kosztolányi Dezső, a *Boccaccióét* Harasányi Zsolt, a *Djamileh* szövegét pedig Ábrányi Emil fordította le, illetve újra, kifejezetten ezekre a bemutatókra. Előfordult, hogy egy opera valamely része vagy akár szerepe kapott új szöveget, például a *Carmen* 1914. februári új betanulásához Kardos István készített új szövegfordítást csak a címszerephez.²⁴

Összesen 13 mű, tehát az új produkciók fele új szöveggel került színpadra az 1912–1913-as és 1913–1914-es szezonban. E fordítások jó részét a 20. század során még évtizedekig használták, így inkább retorikai fogásnak minősülhet a *Budapest* című lap újságírójának mondata, amikor így fogalmaz Bánffy Miklósról: „Mint izig-vérig művészember, mindent elkövetett, hogy a már elfogadott operák szövegén javítson, amennyit lehet. Átdolgoztatta a librettókat, izléses íróemberekkel megfésültette, de még így is bevehetetlen akárhány.”²⁵

A tízes évek első felében több tanulmány is megjelent a magyar zenei szaksajtóban a librettóírásról. Sereghy Elemér *A Zene* 1911. júliusi számában publikálta

22 Staud (szerk.): i. m., 494.

23 Waltershausen Balzac *Le Colonel Chabert* című műve alapján saját szövegére komponált *Oberst Chabert* című operájának ősbemutatójára 1912. január 18-án Frankfurtban került sor. Ez az opera a zeneszerző leghíresebb műve, az ősbemutatót követő két évben számos német város mellett az Osztrák–Magyar Monarchia több városában (Bécs, Laibach, Budapest, Prága, Brünn), valamint Bazelben, Londonban, Antwerpenben és Rigában is színre került. Lásd: Alfred Loewenberg: *Annals of Opera. 1597–1940*. Third Edition, rev. and corr. London: John Calder, 1978, col. 1311–1312. Az ősbemutatón főszerepet énekelt a nem sokkal korábban Budapestről Frankfurtba szerződött Erdős Richárd is.

24 N. N.: „(M. kir. operaház)”, *Pesti Hírlap* 1914. február 22.

25 K. J.: „Magyar operaszöveget!”, *Budapest* 1913. augusztus 24.

„A modern operaszöveg problémája” című tanulmányát.²⁶ Hevesi Sándor és Kern Aurél idevonatkozó írásai már a librettópályázat hatására, annak tanulságait is feldolgozva keletkeztek 1914 márciusában.²⁷ Feltűnő különbség, hogy míg Sereghy a librettóírás csúcspontjának Wagner zenedrámáit és Debussy *Pelléas és Mélisande*-jét tartja,²⁸ Hevesi a wagneri szövegekönyvírás ellenében foglal állást, s szerinte Debussy a *Pelléas* esetében „létföltételeiben támadta meg az operát, amikor azt kívánta tőle, hogy a drámához igazodjék”.²⁹ Hevesi véleménye zsúritagként a pályázat végkimenetelét is befolyásolhatta.

Kern Aurél a pályázat eredményét közlő, 1914 áprilisában megjelent beszámolójában így foglalta össze a jó operalibrettó tulajdonságait:

Érdekes drámai akció, minden fölösleges, zavaró, aprólékos bonyodalom, minden elvont, didaktikus, politikai, bölcselő kitérés vagy részletező lélektani magyarázat nélkül, a zenének megfelelő lírai nyugvópontokkal. Nem szükséges, hogy a drámai karakterek a szövegben kimerítően meglegyenek rajzolva, de legyen a szövegben annyi, hogy ezt a zene kiegészíthesse, a maga eszközeivel kiformalhassa. Legyenek élesen körvonalazott alakok. A cselekvény legyen világos, plasztikus, olyan, hogy szinte pantomimikailag is hason. A nyelv legyen változatos, ne tulajdon, de ne is annyira elvont, hogy énekelve érthetlenné váljék. Alkalmazható, kivált modern tárgynál, lendületes költői próza is. A versformákban legyen ritmikus és rimbelt változatosság. [...] A libretto legyen szinzerű, hatásos, kellő fokozásokkal s bizonyos jelenetek kellő kiélezésével, kivált a finálékban. A karnak legyen aktív, a cselekvénybe beavatkozó szerepe.³⁰

Míg – Sereghy véleményéhez hasonlóan – Kern szavaiból a wagneri zenedrámák és a wagneri elveken alapuló kortárs német operák szövegekönyveinek favorizálását érezhetjük kicsendülni,³¹ Hevesi operai ideálja inkább a 18–19. századi hagyományokon alapuló olasz és francia típusú, együtteseket tartalmazó opera lehetett. Vérbeli színházi ember lévén az operai szövegekönyvben rejlő legfontosabb lehetőségnek a szereplők párhuzamos beszéltetését tartja, ami által a cselekmény elemei nem a prózai színmű egymásutánosságában, hanem egyidejűleg jelennek meg:

A szereplők [a drámában] mindig csak egymásután beszélhetnek s ehhez az egymásutánhoz csak a színjátszás, a mimika ad hozzá némi egyidejűséget, azzal, hogy a színész, a partnerének a szavai alatt, némán fejezi ki a maga lelkiállapotát. És itt van a zene óriási fölénye a szóval szemben. A zene két, három, négy, sőt számtalan emberi lelket egyszer-

26 Sereghy Elemér: „A modern operaszöveg problémája”, *A Zene* III/7. (1911. július), 149–151.

27 Hevesi Sándor: „Az opera paradoxonja”, *A Zene* VI/3. (1914. március), 45–48.; és Kern Aurél: „Jelentés az operaszöveg pályázatáról”, *A Zene* VI/4. (1914. április), 65–67.

28 „Legideálisabb eset az, amidőn a zeneszerző írja a szöveget. (Wagner operái, stb.)” Sereghy: i. m., 149.; a *Pelléas*ról: uott, 150–151.

29 Hevesi: i. m., 47.

30 Kern: i. m., 65–66.

31 Hasonló véleményen volt Molnár Antal, aki két évtizeddel később a *Zenei Lexikon* idevonatkozó cikkében foglalta össze a librettóírás történetét és esztétikáját. Számára is Wagner jelentette a librettóírás fénykorát, s „a [librettó]-írás csődjét” látta abban, hogy a századfordulón eredeti drámákat használnak operai szövegekönyvként. Molnár Antal: „Libretto”. In Szabolcsi-Tóth (szerk.): *Zenei Lexikon*. 2., 31–33.

re tud megszólaltatni, tehát a drámát egyidejűleg tudja hozni. [...] az igazi opera sohasem mondhat le a duókról, tercettekről, ensemblékről, finálékról, sőt egyenesen ezekre kell pályáznia.³²

3. A Bánffy-féle operalibrettó-pályázat története a sajtó alapján

Nem csodálkozhatunk persze azon, hogy a bírálók a zenét helyezik előtérbe, hiszen ők már a megzenésítésre alkalmas librettót keresik. Ugyanakkor az is érthető, hogy a pályázat meghirdetésekor a napi sajtó elsősorban a szöveg minőségének fontosságát mellett tört lándzsát, erősen kritizálva a korabeli magyar operaszövegeket:

A magyar operaszöveg határozottan a humoros műfajhoz tartozik. Alig van olyan operánk, amelynek a szövege ne volna valóságos merénylet a magyar irodalom, sőt a magyar nyelv ellen, a kétségbeejtő stilustalanságokról nem is szólva. A szövegírók egy része tudniillik kötelességének tartotta, hogy a nyelvújítók korabeli magyarsággal, ásatag nyelven tákolja össze az opera szövegét. Olyanformán gondolkodtak, hogy az operánál a szöveg ugyanis mellékes, a muzsika a fő s amint a mécsesekkel teleaggatott girlandok faváza nem látszik a sötétben, a szöveg sem lényeges, hiszen – ugysem hallatszik a muzsikától. [...] Nem nagy tulzás, ha azt állítjuk, hogy a legtöbb magyar opera szövege bizony karrikatúrája önmagának. Még veszedelmesebb a magyar librettóknak az a fajtája, amely modern ugyan, de egyáltalában nem magyar. A magyar írók eddig nem is igen törődtek ezzel a műfajjal.³³

A librettópályázat híréhez hasonló újságírói vélemények kíséretében 1913. augusztus 23-án és 24-én közölték a budapesti napilapok.³⁴ A kiírás szerint mind komoly, mind pedig vidám tárgyú, egész estét betöltő operához alkalmas librettóval lehetett pályázni.³⁵ Mint már említettem, a pályaműveket idegen kéz által letisztázva, a szerző nevének említése nélkül, jelíggel kellett beküldeni, a szerző nevét egy csatolt jelíggel levélben kellett megadni.³⁶ A beküldési határidő 1914. január 15-e volt, tehát bő négy és fél hónap állt a pályázni kívánók rendelkezésére.³⁷ A pályadíj kétezer korona, ezen felül az előadásokért járó tiszteletdíj, ugyanis az Operaház előre garantálta a díjnyertes mű megzenésítését és színrevitelét.³⁸ Ehhez a garanciához persze hozzátartozott az is, hogy már a kiírásban leszögezték: „A pályadíjat az arra külön összeállítandó bizottság csakis olyan pályaműnek fog-

32 Hevesi: i. m., 47.

33 K. J.: i. m.

34 Pl.: N. N.: „Kétezer korona operaszövegért”, *Egyetértés* 1913. augusztus 23.; N. N.: „Kétezer korona operaszövegért”, *Alkotmány* 1913. augusztus 23.; N. N.: „Kétezer korona operaszövegért”, *Világ* 1913. augusztus 23.; N. N.: „Kétezer korona operaszövegért”, *Pesti Napló* 1913. augusztus 23.; N. N.: „Az Operaház munkaterve”, *Egyetértés* 1913. augusztus 24.; K. J.: i. m.; N. N.: „Az Operaház új szeszója. Bánffy gróf nyilatkozik”, *Független Magyarország* 1913. augusztus 24.

35 N. N.: *Az Operaház munkaterve*.

36 N. N.: „Kétezer korona operaszövegért”, *Pesti Napló* 1913. augusztus 23.

37 Uott.

38 N. N.: *Az Operaház munkaterve*.

ja odaitélni, amely megzenésítésre teljesen alkalmas, de azonfelül szinpadai sikerrel biztat.”³⁹ Már ekkor közölték azt is, hogy Bánffy Miklós kormánybiztos „föntartja magának a jogot, hogy a pályadíjat nem nyert, de egyébként szinpadra alkalmas librettókat az Operaház számára leköttesse.”⁴⁰ A díjnyertes szöveg leendő megzenésítőjének személyéről pedig az Operaház „a legkiválóbb magyar zeneszerzőkkel való megbeszélés alapján fog intézkedni”.⁴¹

A pályaműveken olvasható érkeztetési sorszámok és a hozzájuk rendelhető dátumok alapján (lásd a táblázatot) legalább öt, de legfőlőbb nyolc pályamű még 1913 őszén beérkezett. 43 további szöveggönyv 1914. január 5-e után, a határidő előtti tíz napban került az Operaházba, ebből 20 az utolsó három napban. Bár a sajtó 1914 januárjában részletesen tudósított a pályázat végjátékáról, némi bizonytalanság tapasztalható a beérkezett pályaművek számát illetően. A *Világ* ötvenkét pályaműről ad hírt a határidő lejártának másnapján, 1914. január 16-án megjelent cikkében.⁴² Ezek között egy érvénytelen volt, ugyanis a pályázó nem jelígesen, hanem saját nevével küldte be a szöveget.⁴³ Ennek ellenére *Az Ujság* című napilap még január végén is 52 pályaműről ír.⁴⁴ S bár már a pályázat kiírásakor határozottan kijelentették, hogy nem fogadnak el a határidő lejárta után beérkezett pályaműveket, a február 3-i sajtóban hirtelen ötvennégy szöveggönyvet említenek.⁴⁵ Nem tudni, vajon honnan és főleg mikor került elő a két újabb librettó.

A pályaművek véglegesnek tekinthető számadatait a pályázat eredményét közlő március 22-i sajtóból ismerhetjük, azonban az előző két forrással ez sem vág teljesen egybe. A *Pesti Napló* szerint ugyanis „[a] kitűzött határidőre, 1914 január 15-ére 53 szabályszerűen fölszerelt pályamű érkezett az Operaház titkári hivatalába.”⁴⁶ Az 53-as szám ismétlődik Vidor Dezső publikálatlan operaház-történeti írásában is, bár ő a harmincas években már úgy emlékezett vissza, hogy ez az 53 pályamű „az év január elsejéig” érkezett be az Operaházhoz.⁴⁷

Az *Ujság* fent idézett cikkében egy további változásról is értesülünk.⁴⁸ A bírálóbizottság összetételét a határidő lejárta után, január 29-én közölte a lap, eszerint Hubay Jenő, Kern Aurél, Diósy Béla, Gajáry István és Hevesi Sándor döntenek majd a pályadíjról.⁴⁹ Négy nappal később azonban Hubay helyett már Szabados Bélát találjuk a zsűriben,⁵⁰ aki – mint ez később kiderül – sokat köszönhetett ennek a lehetőségnek.

39 Uott.

40 Uott.

41 Uott.

42 N. N.: „Az Operaház szövegpályázata”, *Világ* 1914. január 16.

43 „Csak egy pályázó feledkezett meg erről a formalitásról: jelíges levél nélkül, a saját neve alatt küldte be a pályamunkáját.” Uott.

44 N. N.: „Az Opera szövegpályázata”, *Az Ujság* 1914. január 29.

45 N. N.: „Az Opera pályázata”, *Az Ujság* 1914. február 3.

46 N. N.: „Az operaszöveg-pályázat eredménye”, *Pesti Napló* 1914. március 22.

47 Vidor Dezső: *A M. Kir. Operaház története*. Gépirat, OSZK, 1934 k., 217–218.

48 N. N.: „Az Opera pályázata”, *Az Ujság* 1914. február 3.

49 N. N.: „Az Opera szövegpályázata”, *Az Ujság* 1914. január 29.

50 N. N.: „Az Opera pályázata”, *Az Ujság* 1914. február 3.

A bírálóbizottság 1914 februárjának elején kezdte meg munkáját.⁵¹ A tervezeteknek megfelelően 1914 márciusának közepén már megjelentek a végeredmény hírei a sajtóban, azonban a sajtó itt is több különböző verzióról tájékoztat: a *Budapest* március 12-i számából arról értesülhetünk, hogy a pályadíjat a bizottság eredetileg nem akarta kiadni, hanem inkább több megzenésítésre alkalmas pályaművet javasolnak az Operaháznak.⁵² E szándékukat azonban az utolsó ülésükön megváltoztatták, és úgy döntöttek, hogy kétfelé osztják a pályadíjat, két magyar tárgyú librettót jutalmaznak egyenlő mértékben.⁵³ Az eredményhirdetést jelképes dátumra, március 15-re tűzték ki,⁵⁴ valójában azonban egyelőre ismeretlen időpontban, de biztosan több nappal később – esetleg a rákövetkező szombaton, március 21-én – került rá sor, hiszen a napilapok csak a következő vasárnap, március 22-én közölték a pályázat végeredményét. A pályadíjat végül mégsem osztották kétfelé, hanem a *Farsangi lakodalom* című szövegkönyv egymaga nyerte el, s dicséretben részesítettek három további pályaművet: *A költő leánya*, a *Gileád gyöngye* és a *Fanni* című librettókat. Ekkor hozták nyilvánosságra a legjobb pályaművek szerzőinek nevét is: a *Farsangi lakodalom* című szövegkönyvet Vajda Ernő színmű- és novellairó – később Ernest Vajda néven híres amerikai forgatókönyvíró –, a *Fannit* Mohácsi Jenő író, műfordító, később több opera és operett librettistája, a *Gileád gyöngyét* pedig az a Zoltán Vilmos írta, akinek 1913-as *Aida*-fordítását az Operaház 1913 novemberében mutatta be. A pályadíjat elnyert Vajda Ernő a lehető leghamarabb, 1914. március 23-án át is vette a 2000 koronás összeget az Operaházban.⁵⁵

Nem tudjuk sem a beérkezett pályaművek száma, sem a zsűri összetétele, sem pedig a pályázat eredménye utolsó pillanatban történt megváltoztatásának az okát. Lehetséges, hogy egy, a határidő lejártá után beérkezett pályaművek elfogadása vagy kizárása feletti nézeteltérés okozta Hubay kilépését a zsűriből, s eredményezte Szabados Béla részvételét a pályázat elbírálásában? Az utókor szemszögéből nézve az sem teljesen kizárható, hogy az eredetileg kétfelé osztani szándékozott pályadíj végül úgy maradt egyben, hogy a díjról lemaradó szövegkönyv szerzőjét a zsűri a biztos megzenésítés és színpadra kerülés lehetőségével próbálta kompenzálni, s így került a *Fanni* című librettó Szabados Bélához.

A díjnyertes pályamű megzenésítését és színpadra állítását jelentősen késleltette az első világháború. Vidor Dezsőnek a história kerüldútjait némileg kiegyenesítő emlékezete szerint Vajda Ernő librettójának megzenésítésére az Operaház közvetlenül a pályázat után Poldini Edét kérte fel.⁵⁶ Valójában azonban először nem az ő, pontosabban nem csak az ő neve merült fel a pályázatot megnyert szö-

51 N. N.: „Az Opera szöveg pályázata”, *Az Ujság* 1914. január 29.

52 N. N.: „Az operaházi szöveg pályázat”, *Budapest* 1914. március 12.

53 Uott.

54 N. N.: „Az operaházi szöveg pályázat”, *Budapest* 1914. március 12.; és N. N.: „Az Operaház szöveg pályázata”, *Világ* 1914. március 12.

55 Feljegyzés (ered.: Felzet) az Operaház 898/[1]914 iktatói számához, Vidor Dezső titkár kézírásával, Bánffy Miklós ellenjegyzésével. Magyar Állami Operaház Emléktára, szerződések, „Csavargó és királyleány, Farsangi lakodalom. 1915.” dosszié.

56 Vidor: i. m., 217–218.

vegkönyv megkomponálásával kapcsolatban. 1914 májusának végén az a hír röppent fel a sajtóban, hogy „a budapesti Operaház tárgyalásokat folytat Dohnányival oly irányban, hogy vállalja el Vajda Ernőnek az operaházi szövegpályázaton díjnyert 'Farsangi lakodalom' című vigoperájának megzenésítését”.⁵⁷ Nem tudni, vajon Dohnányi foglalkozott-e ezzel a gondolattal, valószínűleg nem. Két héttel később, 1914. június 18-án kelt ugyanis gróf Bánffy Miklós Poldini Edéhez írott levele, melyben felkérte a Svájcban élő magyar zeneszerzőt a pályadíjat elnyert librettó megzenésítésére.⁵⁸ A fennmaradt levélmásolat hátoldalán ugyanakkor egy ceruzás feljegyzés olvasható: „Visszatartandó VI. 15-ig”, tehát a levelet korábban, valószínűleg még a Dohnányival kapcsolatos hírek idején fogalmazhatták meg, s június 15-ig még vártak az elküldésével – talán Dohnányi válaszát várták? –, s csak ezután kérték fel hivatalosan Poldini Edét.

Poldini postafordultával válaszolt, örömmel vállalkozott az opera megkomponálására.⁵⁹ Ennek megfelelően 1915 szeptemberében Kern Aurél már a sajtóban is Poldini Edét említi a pályadíjat nyert opera zeneszerzőjeként.⁶⁰ Nem meglepő, hogy 1914-ben Poldini és Dohnányi neve merült fel egy ilyen kitüntetett feladattal kapcsolatban. Dr. Edgar Istel 1915-ben a Wagner halála utáni „modern” operairodalomról írott tanulmányának nemzeti operákról szóló fejezetében éppen Dohnányi és Poldini nevét említi mint figyelemre méltó kortárs magyar operaszerzőket.⁶¹ S elsőre a fiatalabb Dohnányi tűnhetett alkalmasabbnak a feladatra, hiszen *Tante Simona* című operáját 1913. január 22-én mutatták be Drezdában, s erről a budapesti sajtó is hírt adott,⁶² 1914 májusában pedig a budapesti közönség már értesülhetett a készülő *A tenor* című operáról is.⁶³

Kern Aurél fent említett kommunikációjában a *Fanni* helyzetéről is információt kapunk: „A XVIII. század magyar életét dolgozza fel, háttérben a Martinovics-féle összeesküvéssel a 'Fanni' című opera, amelyet Mohácsi Jenő szövegére Szabados Béla írt meg.”⁶⁴ A múlt idő alapján arra következtethetünk, hogy a *Fanni* zenéje már 1915 szeptemberében készen volt, ugyanakkor ezt más adatok nem támasztják alá, s a fennmaradt kéziratos kottákon húszas évekbeli dátumok találhatók.

57 N. N.: „Dohnányi új operái”, *Világ* 1914. május 30.

58 „Illetékes egyéneknek az enyémmel egybehangzó vélekedése szerint az említett szöveg nemcsak alkalmas, hanem méltó is volna arra, hogy olyan kiváló magyar komponista lássa el zenével, mint a mi lyennek mi Nagyságodat ismerjük.” Gróf Bánffy Miklós levele Poldini Edéhez, 1914. június 18. Vidor Dezső másolata, iktatószám: 1815/1914. Magyar Állami Operaház Emléktára, szerződések, „Csavargó és királyleány, Farsangi lakodalom. 1915.” dosszié.

59 „A 'Farsangi lakodalom' könyve tényleg olyanszerű, mintha épen csak számomra készült volna. Természetesen örömmel vállalkozom a megzenésítésére, s a kész művet a megkötetendő szerződés keltétől egy évre a m. kir. Opera rendelkezésére bocsáthatom.” Poldini Ede levele gróf Bánffy Miklóshoz, 1914. június 26. Magyar Állami Operaház Emléktára, szerződések, „Csavargó és királyleány, Farsangi lakodalom. 1915.” dosszié.

60 N. N.: „Új magyar operák”, *Pesti Napló* 1915. szeptember 19.

61 Dr. Edgar Istel: *Die moderne Oper vom Tode Wagners bis zum Weltkrieg (1883–1914)*. Leipzig–Berlin: Teubner, 1915, 73.

62 Gisela Selden-Goth: „Die neue Oper Dohnányi's”, *Pester Lloyd* LX/22. (1913. január 25.), 1–2.

63 N. N.: „Dohnányi új operái”, *Világ* 1914. május 30.

64 N. N.: „Új magyar operák”, *Pesti Napló* 1915. szeptember 19.

A bemutatókra azonban továbbra is várni kellett. 1916 májusában a *Világ* újságírója korholta az Operaházat a késlekedés miatt.⁶⁵ Egy évvel később, az 1917–1918-as szezon beharangozójában viszont már szerepel a *Farsangi lakodalom* Bartók, Hubay és ifj. Ábrányi Emil színpadi műveinek bemutatói mellett.⁶⁶ Az 1917–1918-as szezonban végül csak *A kékszakállú herceg vára* és a *Don Kihóte* bemutatójára kerülhetett sor. A következő szezon elején ismét hirdetik a magyar újdonságokat, köztük karácsony utánra Poldini operáját.⁶⁷ 1920-ban találjuk a következő hírt a *Farsangi lakodalom*ról, azonban ekkor már nem is hirdetik a bemutatót: az 1920–1921-es szezon kezdetén Kerner István arra panaszkodik, hogy hiába állna rendelkezésére Hubay, Dohnányi és Poldini egy-egy operája, pénzügyi okok miatt csak Dohnányiét (*A vajda tornya*) tudja bemutatni.⁶⁸ Poldini operájának bemutatójára végül 1924-ben került sor,⁶⁹ Szabados Béla *Fannija* pedig még később, 1927-ben került színre.

4. A pályaművek

Milyenek voltak a pályázatra beérkezett librettók? Kern Aurél a zsűri nyomtatásban is megjelent beszámolójában így fogalmazott:

A legtöbb pályázó nem tudta, mi is az az operaszöveg. Igen sokan bizonyára más pályázatokról visszaküldött, versben és prózában írott darabjaikat változtatás nélkül nyújtották be. De még azoknál is, kik csakugyan szöveget próbáltak írni többnyire észrevehető volt, hogy köti őket a szavalt dráma műfaja.”⁷⁰

Ezen a véleményen lehetett Hevesi Sándor is, hiszen fentebb idézett írásában éppen amellet érvel, hogy „a jó dráma [...] sohasem lehet jó librettó, abból az egyszerű okból, hogy a jó drámához nem kell egyéb, mint jó előadás, ellenben a librettohoz először jó zene kell s csak azután jó előadás.”⁷¹

Vidor Dezső, az Operaház titkára így fogalmazott a pályázat határidejének lejártakor készített interjúban:

Amennyire első átpillantásra meg tudom állapítani, a pályázók nagyrésze a magyar történelemből veszi tárgyát, nagyon sok keleti sujet-jü is van a pályaművek között, többen dominál a fantasztikus elem és van nagyon sok egészen modern tárgy is. A legtöbbje eredetinek látszik, de sokan hazai vagy külföldi regényt dolgoztak fel operaszöveggé.”⁷²

65 N. N.: „Az Operaház mérlege”, *Világ* 1916. május 28.

66 N. N.: „Az Opera jövő szezonja”, *Esti Ujság* 1917. június 7.

67 N. N.: „Az Operaház megnyitása”, *Magyar Színpad* 1918. szeptember 17.

68 N. N.: „Dohnányi-bemutató az Operaházban”, *Pesti Napló* 1920. szeptember 30.

69 Vajda Ernő és Poldini Ede viszonylag sokáig nem tudott megegyezni a szerzői tiszteletdíjak ügyében az Operaházzal, még 1915 őszén is erről próbáltak egyeztetni a világháború által súlyosított postai körülmények között. A Magyar Állami Operaház Emléktárának *Farsangi lakodalom*ra vonatkozó iratanyag-gyűjteményében felfejthető a zeneszerző és az Operaház hosszas levelezése a megkomponáló opera szerzői tiszteletdíjáról és a világháború okozta késedelmekről, ezek ismertetése azonban nem tartozik jelen tanulmány tárgy körébe.

70 Kern: i. m., 65.

71 Hevesi: i. m., 47.

72 N. N.: „Az Operaház szövegpályázata”, *Világ* 1914. január 16.

Összefoglalása nemcsak az akkori félszáz, de a napjainkra fennmaradt pályaművekre nézve is érvényes. Mindössze öt esetben beszélhetünk adaptációról, egy további esetben (*Forgách Zsuzsanna*) valószínűsíthetjük az adaptáció tényét, a többi szövegeknyv – jelenlegi ismereteim alapján – eredetinek minősül. A témák nagy része valóban a magyar történelemből származik, de az *Átkozott ifjúság*, illetve *A hajnalköví gyűrü* egy része Olaszországban, az *Éjszaki fény* Norvégiában, míg a *Judea virága* és *A világ vége* a Közel-Keleten, a múltbéli Jeruzsálemben, Babilonban illetve a jövőbeli, de a piramisok és a szellemében jelen lévő Kheopsz fáraó okán a múltat idéző Egyiptomban játszódik. A tizennégy ismert szövegű pályamű közül összesen négy témája keleti-egzotikus, s a keleti témáknak a 19. század közepe óta tartó operai népszerűségét mutatja, hogy a négy díjazott szövegeknyvből kettő is ilyen. A *Sámson és Delila* megkésett magyarországi bemutatójának közelségét jelzi továbbá, hogy ketten is bibliai történetet dolgoztak fel. Több nem keleti témájú szövegeknyvben is a muzsikuss- vagy vándorcigányok képviselnek egyfajta egzotikumot, gondolhatunk például *Az utolsó Toldi* táncoló és zenélő cigányaira.

A történetek időbeli spektruma igen széles, a közvetlenül a honfoglalás előtt játszódó *Zandirhám*tól⁷³ a „tíz millió év múlva” esedékes apokalipszisig számos különböző korszak szerepel. Feltűnhet, hogy az ismert librettók mind különböző korszakokban játszódó történetek. Ha feltételezzük, hogy a fennmaradt librettók által alkotott dokumentumegyüttest tudatos kiválasztás eredményezte, esetleg megkockáztatható az a feltételezés is, hogy az Operaház által felkért bírálók 1914 tavaszán egy magyar zeneszerzők által megkomponált, ha nem is magyar történelmi, de operai ciklus létrehozásáról álmodtak.

A Vidor által említett fantasztikus elemek a fennmaradt librettókban is megtalálhatók. Feltűnő, hogy egy-egy jelenet három pályaműben is laboratóriumban vagy ahhoz hasonló helyen játszódik. A *Forgách Zsuzsanna*ban ez egy cigány javasszony boszorkánykonyhája, az *Átkozott ifjúság*ban pedig egy alkimista laboratóriuma.⁷⁴ A mindkét esetben már a színpadi leírásban is szereplő varázsitalok⁷⁵

73 A *Székely krónika* szerint a honfoglalás idején Zandirhám volt a székelyek főrabonbánja, aki Árpáddal szövetkezve hódította meg Pannóniát, ld. Viczián János: „Rabonbán”. In: Diós István (főszerk.): *Magyar katolikus lexikon*, XI., Budapest: Szent István Társulat, 2006, 388–389. – Köszönöm Petermák Annának, hogy felhívta a figyelmemet arra a valószínűleg nem szándékolt egybeesésre, hogy Zandirhám szerepel Mosonyi Mihály *Álmos* című, a tárgyalt operalibrettó-pályázat idején még bemutatatlan operájában is.

74 Nem kizárható, hogy a laboratórium iránti színpadi érdeklődésnek köze volt Hevesi Sándor néhány évvel korábbi, nagysikerű *Az ember tragédiája*-rendezéséhez. Bár annak az előadásnak a színpadi fotóin nem látható laboratórium, mind a prágai, mind pedig a falanszterben játszódó színben találhatunk utalásokat laboratóriumra, üzemi környezetre. S mivel a pályázók gyaníthaták, hogy az Operaház főrendezője nem marad ki a pályaművek értékelési folyamatából, nem kizárt, hogy éppen az ilyen jelenetek színpadra állítási lehetőségeire alapozták reményeiket. A téma további vizsgálatokat igényel. Hevesi *Tragédia*-rendezéséről és az arról készült színpadi fotókról ld. Bódis Mária: *Két színházi siker a századelőn*. Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1984, 111–194.

75 A *Forgách Zsuzsanna*ban (12.): „Egy gyönyörű szőnyegekkal takart kereveten Kafra zilált haju öreges cigányasszony, fantasticus selyem öltözetben, előtte alacsony asztalon kártya, koponyák s arany serlegek. Különös alaku üveg palackokban élénk színű folyadékok.” *Az Átkozott ifjúság*ban (3. felvonás, 1.): „Egy sarok padkáján koponya, ráfűzött kígyóval. Kitömött bagoly, kandur. Kabalisztikus jelek, lelógó zsákok, furcsa üvegek, szerek, lombikok. Balról tűzhely, felette bogrács. Jobbról és balról kijárás. Kísérteties világítás.”

akár a *Trisztán és Izolda* sikerének közelségét, akár *Az istenek alkonya* népszerűségét is jelezhetik. Néhány librettó élvezetes színpadleírásai jól illusztrálják, hogy a fantasztikum egyfajta tudományos érdeklődéssel is keveredhet. *A világ vége* című pályamű tízmillió év múlva játszódó tudományos-fantasztikus története már egy laboratóriumban kezdődik, s csak úgy hemzseg a modern elképzelésektől. A férfi főhős a második felvonás szerelmi kettősében fonográfrol, telefonikus vetítésről énekel,⁷⁶ míg a harmadik felvonásban repülő csónakkal közlekedik.⁷⁷ A repülés az *Éjszaki fény* szerzőjét is izgatja, de ő léghajón utaztatja férfi főhőseit az Északi-sarkra, s további modern operai elemként a sajtót is beleszövi a történetbe: az Északi-sarkhoz léghajózott férfiak sorsáról a női főszereplő a hírlapokból értesül.⁷⁸

Azok a librettók, amelyek valamilyen korábbi irodalmi műalkotás adaptációjaként keletkeztek, mind aktuálisnak mondhatók abban az értelemben véve, hogy a forrásul használt művek benne voltak, benne lehettek a budapesti köztudatban. *A világ vége* és *Éjszaki fény* alapjául szolgáló külföldi kortárs regények 1900-ban,⁷⁹ illetve 1904-ben⁸⁰ jelentek meg magyar nyelven. Kármán József *Fanni hagyományai* című regénye 1897 és 1909 között legalább öt kiadásban látott napvilágot.⁸¹ Forgách Zsuzsanna történetéről és híres 17. századi válóperéről Horváth Lajos 1903-ban, az *Evangélikus családi lapban* publikált egy, a librettóéval teljesen azonos vonalvezetésű leírást.⁸² A válóper égetően aktuális volt a századforduló Magyarországon, hiszen 1918 előtt az Osztrák–Magyar Monarchiában csak magyar állampolgárok házassága volt törvényesen felbontható.⁸³ Ugyan a Forgách-per eseményei, s az azt eldöntő nemesi tisztítóeskü nem szerepelnek a librettóban, de a válóper előzményei igen, köztük az az utólag perdöntő bizonyítékul szolgáló papír is, melyen Révay Ferenc beismeri, hogy rosszul bánt a nejevel, megígéri, hogy viselkedésén változtatni fog, s ha ezt mégsem tenné, a felesége tőle elválhat.⁸⁴ E papírról írta Meliőrisz Béla 1897-ben a *Sárosmegyei Közlönyben* a következőket: „Nevezetes egy

76 *A világ vége*, 30.

77 Uott, 38.

78 *Éjszaki fény*, 64–65.

79 Flammarion Kamill: *A világ vége*. Ford. Feleki József. Budapest: Kostyál Jenő, 1900. Ered.: Camille Flammarion: *La fin du monde*. Paris: Ernest Flammarion, 1894.

80 Voss Richard: *Léghajón az Északi sarkhoz*. Budapest: Magyar Kereskedelmi Közlöny kiadása, 1904. – Köszönöm Dalos Annának, hogy felhívta a figyelmemet arra a valószínűleg véletlen egybeesésre, hogy a Magyar Királyi Operaház 1894-ben színpadra állított egy *Északi fény* című baletet, amelynek szövegét Victor Léon, míg zenéjét éppen Poldini Ede komponálta. A balet nem élte túl a „kötelező” három előadást.

81 Az OSZK katalógusa alapján. A pályázat előtti legutolsó általam ismert kiadás: Kármán József: *Fanni hagyományai. Beszély*. [1794]. Budapest: Franklin-társulat, 51909.

82 Horváth Lajos: *A szép Forgách Zsuzsanna. Történeti elbeszélés*. Különlenyomat az „Evangélikus családi lapból”. Budapest: Hornyánszky, 1903.

83 DLA-disszertációmban részletesen foglalkoztam a „magyar válás” jogi intézményével. Szabó Ferenc János: *Karel Burian és Magyarország*. Doktori disszertáció. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2012, 81–86. A magyar válásról lásd: Nagy Sándor: „Válóperek az Erdélyi Unitárius Levéltárban (1869–1895)”. *Levéltári Szemle* 55. (2005/4): 80–83.; Nagy Sándor: „Osztrák válások Erdélyben 1868–1895. Otto Wagner ’erdélyi házassága’”. *Fons* 14. (2007): 359–428.

84 *Forgách Zsuzsanna*, 11.

irat, párját nem mutatja fel a leghíresebb válópörök leveles-ládája sem!”⁸⁵ Remekül kiválasztott téma, mely egyszerre történelmi és aktuális; operatéma – ráadásul vidám befejezéssel – pedig szinte csak Magyarországon válhatott (volna) belőle.

Bár nincs információnk Dózsa Dánielnek a *Székely krónikára* alapuló, 1858-ban megjelent *Zandirhám* című hősi eposza későbbi kiadásáról, ugyanakkor Arany Jánosnak az eposzról írt bírálata 1897-ben jelent meg újra az Arany János összes munkái második kötetében,⁸⁶ s a székely őstörténet iránt érdeklődők innen tudomást szerezhettek a műről.⁸⁷ S bár Szigligeti Ede *Béldi Pál* című színművéből a legkésőbbi általam ismert kiadás 1892-ben jelent meg,⁸⁸ Jókai Mórnak a Szigligeti-történet egy részét tartalmazó *Erdély aranykora* című regénye számtalan kiadást megért a századfordulón, többek között 1912-ben, a Jókai-összkiadás részeként.⁸⁹ Béldi Párról továbbá Gaál Mózes publikált egy elbeszélést 1895-ben *A Jedikula rabja* címmel.⁹⁰ A *Bánfi és Béldi* esetében a címbe és a jeligébe rejtett aktuális célzások komplex hálózata is tetten érhető. A szerző ugyanis a librettó címében nemcsak a pályázatot kiíró Bánffy Miklós, de a korszak egyik legismertebb zenekritikusa, Béldi Izor nevét is felidézte. E címbéli célzást fokozhatta, hogy Szigligeti *Béldi Pálja* maga is pályaműként született mintegy 60 évvel korábban mint a „gróf Teleki-féle alapítványból száz arany pályadíjjal jutalmazott eredeti szomorujáték”. S ahogy az operai pályamű szerzője a pályázatot meghirdető intendánst, Szigligeti a pályázatot meghirdető gróft szerepelteti a pályaművében. S meglepő az összefüggés: éppen Jókai Mór írta Szigligeti színművéről 1857-ben, hogy annak ellenére is hiteles műnek tartja, hogy abban szerzője Teleki Mihályt jó szándékú, tisztességes embernek rajzolta, hiszen „nem akarta azt a furcsaságot elkövetni, hogy egy Teleki jutalomra versenyezvén, éppen a Telekiek őseit cibálja meg historice”.⁹¹ Ha tehát Szigligeti pályaműbe foglalhatta a pályázat kiírójának nevét, miért ne tehetne így az 1910-es évek librettistája, aki ráadásul jeligének a „Ma is úgy van, mint volt régen” mondatot választotta...

A szövegeknyelveket végigolvasva kijelenthetjük, hogy beérkezett állapotában egyik pályamű sem volt alkalmas a megzenésítésre. Ennek okai egyrészt magukban a szövegekben, másrészt pedig a pályázat természetéből fakadó sajátosságokban rejlenek. Több librettón is érződik szerzőjének igyekezete, hogy pályaműve „sike-

85 Meliőrisz Béla: *A holicsi vár foglya*. Különlenyomat a *Sárosmegyei Közlönyből*. Eperjes: Kósch Árpád, 1897, 15.

86 Arany János: „Dózsa Dániel: *Zandirhám*” [bírálat]. In: *Arany János hátrahagyott prózai dolgozatai*. Szerk. és bev. Arany László. Budapest: Ráth Mór, 1897 (Arany János összes munkái, 2.), 301–310.

87 Közrejátszhatott a történet ismertségében, hogy a *Székely krónika* hitelességéről folytatott viták egyik fontos állomása Szádeczky-Kardoss Lajos 1910-ben tartott magyar tudományos akadémiai székfoglaló előadása volt. Az előadás megjelent: Dr. Szádeczky Lajos: *Még egyszer a Csiki Székely Krónikáról. Székfoglaló értekezés, felolvasva az 1910. március 6-i ülésen*. Budapest: MTA, 1911.

88 Szigligeti Ede: *Béldi Pál. A gróf Teleki-féle alapítványból száz arany pályadíjjal jutalmazott eredeti szomorujáték öt felvonásban*. Budapest: Franklin-társulat, 1892.

89 Jókai Mór: *Erdély aranykora*. Budapest: Révai, 1912

90 Gaál Mózes: *A Jedikula rabja. Történeti elbeszélés Apafi Mihály korából*. Pozsony–Budapest: Stampfel, 1895

91 Öreg Kakas Márton [Jókai Mór]: „'Béldi Pál'. 100 arannyal jutalmazott szomorujáték; írta: Szigligeti” [1857]. Gyűjt. kiad.: Jókai Mór: *Írói arcképek*. Budapest: Unikornis, 1993, 205–206.

res” legyen, s hogy minden áron meggyőzze a bírálóbizottságot arról, hogy az érdeemes a megzenésítésre. E törekvéseknek egészen változatos eszköztárával találkozhat az olvasó. Az *utolsó Toldi* szerzője például jeligéjéül a „siker” szót választotta.

Jól látható, hogy több librettista is gazdag, kiállításos, ünnepi alkalmakkor előadható nagy magyar történelmi-nemzeti operában gondolkodott, ilyenek elsősorban a *Zandírhám*, a *Bánfi és Béli* és *Az utolsó Toldi*, s valamennyire *Az árnykirály* és *A hajnalkövű gyűrű* című pályaművek. Ezekben vagy talán túlzottan is nemzetieskedő s a történet szempontjából főleg célszövegeket találunk, vagy pedig – a *grand opéra* hagyományaképpen – a szerelmi szálak egy magasabb rendű, nemzeti-politikai kontextusba illeszkednek. S bár 1906-ban valóban volt egy pályázata az Operaháznak („diszelőadásokra és ünnepi előadásokra való bemutatásra alkalmas magyar történelmi dalműre”),⁹² ezúttal nem ez volt a cél. Ezt a pályázat végeredménye is mutatja: a négy kiemelt librettóból csupán a *Fanni* minősíthető magyar történelmi tárgyú szövegekönvnek, azonban ebben is – már csak a forrásul szolgáló regény miatt is – inkább a lírai elemek dominálnak.

A librettószerzők által alkalmazott, néhol erőltetetten magyaros elemek ugyanakkor több helyütt műfajidegen, a korszakban inkább a népszínműre vagy operettre jellemző, napjaink szemszögéből nézve a komikum határát súroló szövegeket eredményeztek. A *hajnalkövű gyűrű* harmadik felvonásában Kevez az Adriai tenger partján egy akácfa alatt ülve egy „nótás levélen” összefonódó új s régi korról, s kék magyar égről énekel, mely égen „művészettel átítatott lélek leng játszva.”⁹³ A *Zandírhám* honfoglalás előtti székely vitézei pedig „Lyukas ajtón rézkilincs, / Itt minden van ami nincs!” hétszótagos táncszóval mulatnak a 2. felvonás 2. jelenetében.⁹⁴ A tárogató nemcsak *Az utolsó Toldi* cigányzenészeinek kezéből nem hiányozhat,⁹⁵ de meglepő módon *A világ vége* záróképében, az utolsó emberpár megfagyásakor is megjelenik a jelenet látvány- és zenei világának leírásában: „a távolban tündéres kép tárul a nézőtér felé, égi fényben úszó; hangzik a látható angyalok karéneke és harsog egy főangyal ezüst tárogatója.”⁹⁶

Láthatjuk, hogy a fennmaradt pályaművek tanulmányozása nemcsak tudományos tanulságokkal szolgálhat, de – valljuk be – sok esetben igen szórakoztató is. A szövegekben számos ügyetlenség, esetlen, vagy éppen operai előadásra teljességgel alkalmatlan megfogalmazás található. Hogy csak egy példát említsünk: az apokaliptikus *A világ vége* első felvonásának elején a bölcsész aggastyán monológjában a zeneszerzőnek a „stb.” szót is meg kellett volna zenésítenie.⁹⁷

92 N. N.: „Operapályázat”, *Egyetértés* 1906. szeptember 23.

93 *A hajnalkövű gyűrű*, 32.

94 *Zandírhám*, 20. – A részlet a rézkilincs szó használata mellett azért is felveti a hitelesség kérdését, mert az ilyen típusú táncszókat inkább lányok, mint férfiak szokták kurjongatni. Lásd: Küllős Imola–Martin György: „Táncszó”. In: Ortutay Gyula (főszerk.): *Magyar Néprajzi Lexikon*, 5. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982, 185–186.

95 *Az utolsó Toldi*, 23.

96 *A világ vége*, 46.

97 „Francia, Olasz, Görögország, / Európa, Amerika stb. [sic!] / Mind elenyésztek / És megsemmisültek.” *A világ vége*, 3.

4.1. Zenei utalások

A zenetudományi vizsgálódás szempontjából azonban sokkal inkább figyelemre méltó, hogy többen is zenei megvalósításokra vonatkozó javaslatokkal gazdagították a szövegek könyvéket. Bár tény, hogy ez bevett eljárás az operalibrettóírásban, a pályázók törekvése mégis nyilvánvaló: mivel a szövegek először a zsűri elé kerültek, s csak azután reménykedhettek a szerzők a megzenésítésben, e zenei tárgyú megjegyzések a pályázat ekkori szakaszában elsősorban a zsűrinek szóltak. A szerzők ezzel is jelezni kívánták pályaműveik megzenésítésre alkalmas voltát. Néhányan szinte megfogni és vezetni akarták volna a leendő zeneszerző kezét.

Az *Átkozott ifjúság* szerzője már a választott jeligéjével („Belcanto”) is sugallja az általa elképzelt megzenésítési irányt, ráadásul egyedül ő társít hangfajokat a szerepekhez. Zenedramaturgiai elképzeléseiről tanúskodik továbbá, hogy a zenekart szervesen beleépíti a cselekménybe, egy helyen a zenekar válaszol a női főszereplő helyett: „[Rosilla] hosszan ránéz. A zenekar felel helyette: 'Talán nem, talán igen' élesen poentirozva”.⁹⁸ Míg az előbbi jelenet zenei leírása a színpadi cselekménybe ágyazott eseményt hivatott illusztrálni, találhatunk példát a cselekményből kilépő balettjelenetekre is. Az *utolsó Toldi* 3. felvonásának a lotharingiai herceg táborában játszódó balettjelenetében a szerző színpadi zenét ír elő meghatározott hangszerekkel – a hangszerösszeállításban megfigyelhető a magyaros elemek hangsúlyozása⁹⁹ –, s a színpadi zenélés három további alkalommal a műezzin énekében is megjelenik.¹⁰⁰

Szinte pontosan előírja a zenekar feladatát a *Zandirhám* szerzője a majdan megkomponálandó opera elején: „Ősmagyaros nagyon halk gyászzeneket” kíván,¹⁰¹ majd nem sokkal később „(Csattanás s egy pár lány accord hallatszik.)”¹⁰² A *Judea virága* első jelenete talán a leggazdagabb az ilyen zenei célzásokban. Az opera elején „lassu, mormoló zene hallatszik”,¹⁰³ amely folyamatosan szól, „hol erősödik, hol gyengül, de feltétlenül kíséri az egész jelenetet, csupán a vége felé hal el, mintegy távozóban”.¹⁰⁴ Később pedig „csend. A tűz lobog csak. A morajos zene pedig ujjongásba csap.”¹⁰⁵ Nyilvánvaló persze, hogy a zeneszerző nem köteles követni a szövegíró zenei előírásait;¹⁰⁶ tudjuk, hogy Poldini Ede is több alkalommal – hiába – kereste a közös meg-

98 *Átkozott ifjúság*, 19. – Mind a főszövegbeli, mind a lábjegyzetben közölt idézetekben (a nyomtatott librettók hagyományainak megfelelően) dőlt betűkkel jelzem a librettókban található színpadi játékra vonatkozó utasításokat.

99 „Czigányzenészek klarinét, hegedű, különösen czimbalom, tárogató, etc. hangszerekkel elhelyezkednek s zenélni kezdenek. A czigánysereg lassu sán czba [sic, recte: tánczba] fordul s halk zümmögéssel kíséri Mendzsé dalát, s mögötte tánczol.” *Az utolsó Toldi*, 23.

100 *Az utolsó Toldi*, 11., 25., 31. oldalakon. A műezzinének mint magyar operai jelenet néhány évvel a librettópályázat előtt már kiemelt dramaturgiai jelentőségre tett szert operaszínpadon, Rékai Nándor *György barát* című operájában (bem. 1910. november 12.).

101 *Zandirhám*, 1.

102 Uott, 3.

103 *Judea virága*, 4.

104 Uott, 6.

105 Uott, 8.

106 Példaként említhető, hogy Meyerbeer sem valósított meg minden zenei előírást, amelyet Scribe belefoglalt *A próféta* librettójába, ld. Smith: *The Tenth Muse*, 228.

beszélés lehetőségét Vajda Ernővel a *Farsangi lakodalom* komponálásának megkezdése előtt.¹⁰⁷ Ezért lenne különösen érdekes ismerni és az elkészült operákkal összehasonlító elemzésnek alávetni a *Farsangi lakodalom* és a *Fanni* eredeti szövegekét.

4.2. A pályaművek hatástörténeti sajátosságai

A korszak legnépszerűbb operáinak, illetve operai irányzatainak lenyomata jól kivehetően érződik a pályaműveken. Bizonyos esetekben ez csak egy-egy jól körülhatárolható hangulatban, drámai szituációban vagy fordulatban, esetleg színpadi leírásban jelenik meg, azonban néhány esetben határozottabb allúziókról, szinte kölcsönzésekről van szó. Ezek alapján kijelenthető, hogy a librettisták közül csak kevesen kerestek új utakat az operalibrettó terén, nagy részük inkább korábbi sé mák tovább- vagy újragondolásával, magyar köntösbe öltöztetésével próbálta megteremteni a sikeres magyar szöveggé.

A leginkább szélsőséges eset *Az árnykirály*, amely tulajdonképpen két Wagner-operából lett összeollózva. Az opera első két felvonása a *Tannhäuser* első két felvonásának magyarítása (Tannhäuser szerepét Kun László király, Vénuszt Édua kun leány, Erzsébetet Izabella királyné, Wolfram von Eschenbachot pedig egy Olivér nevű vitéz másolja, de még a zarándokok kara is megjelenik). A harmadik felvonásban azonban Kun László és Izabella *Az istenek alkonya* harmadik felvonásának Siegfriedjévé és Brünnhildjévé változnak, az Éduába szerelmes kun Kada vitéz pedig ugyanúgy szúrja le Kun Lászlót annak visszaemlékező elbeszélése után, mint tette Hagen Siegfrieddel, sőt még a férfikar reakciója is – „Mind (*megrettenve*): 'Hah! Örült te! Mit miveltél?'”¹⁰⁸ – megfelel a wagneri „Hagen! was tust du? Was tatest du?”-nak.

Kiseb allúzióra sok példát lehet említeni, s a kapcsolódási pontokat keresve régi és új operákat egyaránt találunk. Nem meglepő, hogy Wagner hatása több szöveggé is érezhető. A *Zandirhám* első felvonásában Magor és Jolán hattyút áldoznak a Hadúr temploma előtt,¹⁰⁹ majd a 2. felvonásban Barnavitéz – akárcsak Lohengrin – egy év türelmet kér a nevét firtató szerelmes lánytól és annak édesanyjától.¹¹⁰ A *Hugenottákból*, illetve a *Saroltából*¹¹¹ meríthetett ihletet *Az utolsó Toldi* szerzője a második felvonás utolsó jelenetéhez, amelyben szerzetesek áldják meg a csatába induló harcosok fegyvereit.¹¹² A *próféta* 4. felvonásának drámai zárójelenete lehetett a mintája ugyanezen opera azon jelenetének, amelyben Myrrha hercegnő kénytelen nyilvánosan letagadni Toldi iránt érzett szerelmét, mert ellenkező

107 Ld. Poldini Edének az Operaház vezetéséhez írott leveleit: Magyar Állami Operaház Emléktára, szerződések, „Csavargó és királyleány, Farsangi lakodalom. 1915.” dosszié.

108 *Az árnykirály*, 32.

109 *Zandirhám*, 12.

110 Uott, 18.

111 Elsőre meglepőnek tűnhet a *Sarolta* említése, azonban 1901 januárjában négy előadás erejéig felújították Erkel operáját, tehát nem kizárható, hogy a szöveggé szerzői emlékeztek a *Sarolta* hatásos karjelenetére.

112 *Az utolsó Toldi*, 21.

esetben kivégeznék a férfit.¹¹³ Szintén régebbi operatörténeti korokból, ugyanakkor a századfordulón népszerű operákból szól a *Forgách Zsuzsanna* harmadik felvonását indító cigánykórus harangot öntő kovács cigányokkal és egy zilált, Kafra nevű cigány jósasszonnyal;¹¹⁴ *A trubadúr* és az *Álarcosbál* mellett – vígoperáról lévén szó – akár *A cigánybáró* is eszünkbe juthat a jelenetről.

Erkel Ferenc hatása nem csak a dramaturgia, a jelenetek szintjén érződik. Eredetileg is magyar szövegekre komponáló, emblematikus magyar operaszerzőről lévén szó, még egy-egy népszerű ária szövegének prozódiaját is átveszik tőle. A *Bánfi és Béli* több szereplő által énekelt bordalának szövege szinte ráénekelhető lenne a „Keserű bordal” dallamára.¹¹⁵ Ugyanezen librettó második felvonásában Szilágyi Erzsébet áriáinak nyomára bukkanhatunk Bánfiné hatalmas, viharban énekelt cabaletta *preghierájában*, nemcsak az áriatípus, hanem a La Grange-ária verselésének átvétele okán is.¹¹⁶ S nehezen elképzelhető, hogy a közönségnek – illetve a bírálóknak – ne jutott volna az eszébe a *Bánk bán* zárójelenete, amikor az *Éjszaki fény* végén a színpadi leírás szerint „*Halásznak Svend holttestét egy saroglyán behozzák letakarva.*”¹¹⁷

A verista operák ekkor még tartó népszerűségére utal, hogy *A hajnalkövű gyűrű*-ben ezeknek az operáknak még a magyar sajtóban is kötelező számként említett tételét, intermezzót is találunk.¹¹⁸ A *Parasztbecsület* elejét idézi a *Forgách Zsuzsanna* kezdete, mikor is a nászmenet a templomból kihallatszó orgonaszó kíséretében jön be a színpadra.¹¹⁹ Az *átkozott ifjúság* „színház a színházban” típusú balettjelenete pedig a *Bajazzók* hasonló szituációját idézi – nem is beszélve arról, hogy az egyik szereplő itt is Silvio, bár ő ebben a jelenetben Caniónak felelne meg:

([...] A játék szerint Mars háromszor csókolja meg Vénuszt. Mikor a szerepek szerint Silvio először csókolja meg Rosillát, Camillo felugrik a nézők között. Mikor másodszor megcsókolja, Camillo alig tudja türtöztetni magát és két lépést előre rohan. Silvio és Rosilla nem látják. A harmadik csók előtt Camillo már nem bír magával. Felrohan az emelvényre és eltaszítja Silviót).¹²⁰

Bár a pályázók nyilvánvalóan nem ismerhették Bartók ekkor már bemutatásra váró operáját, nem kizárható, hogy Balázs Béla misztériumjátéka többeket is megérintett, több szimbolista stílusú sor mögött is *A kékszakállú herceg vára* hatását sejthetjük.¹²¹ Élőképpel gazdagított prólogus indítja a *Judea virágát*, s a sorok között

113 Uott, 49.

114 *Forgách Zsuzsanna*, 12.

115 Ráadásul a bordalt közvetlenül követi egy palotás. *Bánfi és Béli*, 1–2.

116 Uott, 23–24.

117 *Éjszaki fény*, 98.

118 *A hajnalkövű gyűrű*, 37. – Az intermezzo és a verista operák kapcsolatának magyarországi recepciójáról ld. (+y): „Fritz barátunk”, *Pesti Hírlap* 1892. január 24.

119 *Forgách Zsuzsanna*, 1–3.

120 *Átkozott ifjúság*, 2. felvonás, 21.

121 Mint Vikárius László *A kékszakállú herceg vára* autográf fogalmazványának faksimile kiadásához írt tanulmányából kiderül, Balázs Béla misztériumjátéka már 1910-ben készen állt. Vikárius László: *Kommentár Bartók Béla A kékszakállú herceg vára, op. 11 zongorakivonatának autográf fogalmazványához*. Budapest: Balassi Kiadó, MTA Zenetudományi Intézet, 2006, 9. A misztériumjáték 1910 júniusában nyomtatásban is megjelent, ld. Kroó György: *Bartók Béla színpadi művei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1962, 26.

egyértelműen visszaköszönnek a *Kékszakállú* prologjának elemei: a vers közben megszólaló zene s a „Szemem pillás függőnye fent”.¹²² A *hajnalkövű gyűrű* harmadik, misztikus felvonásában Pán isten a függöny széthúzásával elének táruló, fényárban úszó tájat e szavakkal mutatja be: „Éz a nap birodalma!”¹²³ Szintén az ötödik ajtónál elhangzó szöveget hallhatjuk kicsengeni az *Átkozott ifjúság* második felvonásából, mikor Silvio a rosszkedvének okáról faggatja Rosillát:

Tiéd a kincsem, trónom, életem,
A fény neked ragyog, nem énekem.
Akármi kell, mindent megengedek.
Mi kell még? Az emberek?¹²⁴

A témájához képest meglehetősen anakronisztikus, egészen kortárs idézetet találunk a *Bánfi és Béli* harmadik felvonásának tercettjében, ahol a szabadulásának örülő Béli Pál a Lehár Ferenc *Cigányszerelem* című operettjéből ekkorra már népszerűvé vált „Messze a nagy erdő” kezdetű ária szövegének több jellegzetes részletét idézi. Béli áriájának ismétlődő „Volt – nincs” szövegkezdete az operettária gyors szakaszának szintén ismétlődő „Volt – nincs” szövegkezdetével, az „A felhő messze szállt” sor az operettária kezdősorában található „messze száll a felhő”-vel, míg az „A virág elhervadt / A könnyem elapadt” sorpár az „Elmúlik a nyár, hervad a határ, / Ne hullajtsd a könnyeidet” soppárral vethető össze:

BÉLDI
Volt – nincs
Felhő az egemen
Volt – nincs
Bánat a szívemen
Volt-nincs
Virág a kertemben
Volt-nincs
Könny a szemeimben.
A felhő messze szállt,
A bánat porrá vált
A virág elhervadt
A könnyem elapadt.¹²⁵

ILONA
Messze a nagy erdő, messze száll a felhő,
Messze megyek édes rózsám, tetőled.
Megszakad a szívem, nem hallok a hírem,
Én se hallok sohase hírt felőled,
Elmúlik a nyár, hervad a határ,
Ne hullajtsd a könnyeidet, levelet ne várj,
Messze a nagy erdő, messze száll a felhő,
Messze megyek édes rózsám tetőled.
Volt nincs fene bánja, volt nincs vigye kánya,
Volt szeretőm mindig, volt elég,
Ötnek gyűrűt adtam, tízet csalogattam,
Elcsavartam húsznak a fejét,
Járt-járt mind utánam, csókot várt-várt,
Egy sem tett szívemben kárt-kárt-kárt,
Volt nincs fene bánja, volt nincs vigye kánya,
Volt szeretőm mindig, volt elég!¹²⁶

Végül előadóművészet-történeti szempontból kuriózumnak tekinthető, hogy *A hajnalkövű gyűrű* álomszerű harmadik felvonásának elején Robert Planquette *Rip*

122 *Judea virága*, 4–5.

123 *A hajnalkövű gyűrű*, 29–30.

124 *Átkozott ifjúság*, második felvonás, 4.

125 *Bánfi és Béli*, 37–38.

126 Ilona dala a *Cigányszerelemből*.

van Winkle című operettjének egy híressé vált színpadi figurája, illetve annak interpretációja elevenedik meg, ráadásul jól felismerhetően az operett Magyarországon játszott egyedi verziójából. Pálmay Ilka emlékirataiból tudjuk, hogy a *Rip van Winkle* második felvonásában a Kék hegyek szellemének figuráját az ő kedvéért alakították át női szereppé, így játszhatott nemcsak kettős, de hármas főszerepet a darabban, s tette hírhedtté éppen ezt a jelenetet lenge öltözéke, csábító megjelenése által.¹²⁷ A *hajnalkövű gyűrű* harmadik felvonásában a jelenet két egymás utáni képben ismétlődik meg: előbb balett vagy pantomim formájában „a Mámor szelleme” csábítja és itatja Kevez vitézt,¹²⁸ majd nem sokkal később, a jelenet énekelt részében az opera egyik női szereplője, Hajnalka lép ki egy csónakból, s küllemének leírása teljes egészében megfeleltethető Pálmay Ilka szerepképen is megörökített csábító alakításának (1. kép a 180. oldalon):

(Csónak köt ki, Hajnalka kiszáll belőle, a fejére emel egy nagy korsót és megindul a ház felé.) [...] KEVEZ

Szépségének szobor-varázsa az egyetlen valóság.¹²⁹

5. A librettók női szerepei

A 19. század utolsó harmadának, illetve a 20. század első másfél évtizedének nemzetközi operairodalmát ismerők számára valószínűleg nem meglepő, hogy a vizsgált szövegek nagy részében nem a férfi főszereplő az igazi főhős. Ez már a címadásokból is feltűnhet. A *Forgách Zsuzsanna*, a *Judea virága*, a *Költő leánya*, a *Gileád gyöngye*, a *Fanni* és *Az elrabolt Theodora* mind női operacímek lennének. S bár érződik a magyar nemzeti operát megteremteni szándékozó szerzőknél némi maradi férfiközpontúság, a *Bánfi és Béldi*, *Az utolsó Toldi*, illetve a *Zandirhám* című szövegek női alakjai nem kevésbé fontosak, ráadásul aktívak és különlegesek, mint ahogy a címében semleges *A világ vége*, illetve az *Átkozott ifjúság* női főhőse is az. A jelenség persze nem egyedi, beleillik az operatörténeti kontextusba.

Ugyanakkor szinte biztos, hogy a Magyar Királyi Operaház társulatáról is vall. Szinte szimbolikus – bár nyilvánvalóan véletlen – a librettópályázat meghirdetésének és Takáts Mihály hirtelen halálának egybeesése. A korszak egyik legnagyobb magyar operaéneke, a magyar dalművekben rendkívül népszerű és nagyhatású Takáts Mihály halálhíre 1913. augusztus 22-én jelent meg a napilapokban, egy nappal a librettópályázat meghirdetése előtt. Bár a két eseménynek nyilvánvalóan nem volt köze egymáshoz, a pályázat végkimenetelére hatással lehetett, hogy a librettószerzők már nem számíthattak egy megbízható, a magyar opera sikeréért komoly erőfeszítéseket tevő baritonénekesre. Takáts Mihály jelentősége e téren oly nagy volt, hogy még a nekrológokban is szóvá tették. Merkler Andor így fogalmazott:

127 Gróf Kinskyne Pálmay Ilka: *Emlékirataim*. Budapest: Singer és Wolfner, 1912, 75–76.

128 *A hajnalkövű gyűrű*, 28.

129 Uott, 31.



1. kép. Pálmay Ilka a Rip van Winkle című operettben
(Fotó: Strelsky, 1883, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet)

A hazai szerzők mindig különös ambíciót helyeztek arra, hogy operáikban Takátsnak okvetlenül szerep jusson, mert szép hangja és kitűnő alakítóképesége mellett olyan szépen magyarul énekelni, mint ő, csak kevesen tudtak. Törül metszett magyarsága az ének-szavakat művészetében elragadó természetességgel nyilatkozott meg.¹³⁰

A Takáts halála utáni – tehát a pályázat meghirdetését közvetlenül megelőző – napon szinte kitapintható volt a régi és új magyar operák repertoáron tartása miatti félelem:

[Takáts Mihály] halála sulyos csapás az Operaházra, amely nemcsak első baritonistáját vesztette el benne, de a magyar dalművek egyetlen oszlopát, akinek művészete híján talán hosszú ideig árván marad a sok magyar opera, amely eddig a repertoáron szerepelt.¹³¹

Nem feltételezhetjük, hogy egy bemutató ígéretével csábító operai szövegpályázatra jelentkező szerzők egyáltalán ne vették volna figyelembe az Operaház előadó-együttesét. S ha megnézzük a pályázat lefolytatása idején az Operaház rendelkezésére álló férfiénekeseket, láthatjuk, hogy az elmúlt években rendre magyar operai főszerepeket éneklő Takáts Mihály elvesztésével valóban nagy űr keletkezett. Arányi Dezső és a magyarrá lett Georg Anthes már sokadvirágzását élte, mindketten túl voltak pályájuk delelőjén. A fiatalabb generációban Környei Béla és Rózsa S. Lajos még nem nőttek fel Takáts Mihály mellé – bár erre leginkább Környeinek lett volna esélye –, Gábor József többéves olaszországi és németországi tanulmányút után csak a pályázat évében szerződött vissza az Operaházhoz,¹³² a korszak magyar operáiban viszonylag többet foglalkoztatott Székelyhidy Ferenc pedig még valószínűleg fiatalnak számított. Ha lettek volna állandóan rendelkezésre álló, megbízható magyar férfi énekesek, akiknek kvalitásai összemérhetőek lettek volna egy Szamosi Elza, Krammer Teréz vagy Szoyer Ilona színpadi és énekesi tudásával, talán nem tolódott volna el ilyen mértékben a szövegek könyvek súlypontja a női szerepek felé. A librettók női alakjainak különlegessége indokoltá teszi, hogy a pályaműveket a női főszereplők szempontjából is vizsgáljuk.

Ha a női szerepek alapján próbáljuk csoportosítani a librettókat, egyaránt találunk régi, inkább a 19. század második felének olasz és német operai alakjaira emlékeztető, és modern, a századforduló francia és olasz főszereplőire hasonlító nőalakokat. Részletesebben csak a különleges, modernebb szerepeket tárgyalom, továbbá néhány olyan esetet, ahol valamilyen módon a kortársi jelleg felfedezhető.

A dicséretet kapott *A költő leánya* ismert esetet, Firduszi perzsa költő, illetve leánya történetét dolgozza fel.¹³³ Bár a költő az ismert történelmi figura, a főszereplő

130 (m. a.) [Merkler Andor]: „Takáts Mihály”, *Magyarország* 1913. augusztus 22.

131 N. N.: „Takács Mihály meghalt”, *Budapest* 1913. augusztus 22.

132 Schöpflin Aladár (szerk.): *Színművészeti lexikon. A színjátszás és drámairodalom enciklopédiája*. Budapest: Az Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézete, 1929, II., 89.

133 A librettó a bírálóbizottság szerint bár hosszadalmas, de „figyelemreméltó munka [...]. Voltaképpen verses tragédia, de igen jó operaszöveg anyaga rejlik benne.” N. N.: „Az operaszöveg-pályázat eredménye”, *Az Ujság* 1914. március 22.

valójában a lány: őt esketi meg a haldokló költő, hogy álljon bosszút a hálátlan perzsa királyon. A leány a fejedelmi udvarban „összekerül a királyfival, kit esküje miatt arra bír, hogy ölje meg atyját”.¹³⁴ Nőközpontú opera a szintén dicséretet kapott *Gileád gyöngye* is, mely Jefte leányának története. A sajtóban megjelent rövid jellemzés alapján feltehetőleg inkább 19. századi operatörténeti alapokon nyugvó darabról lehet szó: „nagyszabású, kiállításos opera [...] sok érdekes, eleven operaszerű jelenettel. [...] sok hatásos kar és tömegjelenet, ügyes fokozás van a darabban.”¹³⁵

A későn beérkezett *Az elrabolt Theodora* című pályaműről még kevesebbet tudunk,¹³⁶ tartalmát illetőleg is csak feltételezésekbe bocsátkozhatunk. Ha e librettó címszereplője a hatodik században élt híres bizánci császárné (500 k.–548) volna,¹³⁷ akkor személyében egy kurtizánból és színésznőből a bizánci birodalom legbefolyásosabb császárnéjává váló női szerep is a látókörünkbe kerül. Bár a bizánci Theodoráról nem írják, hogy elrabolták volna, hányattatott gyermekkorra éppen alkalmat is adhatott egy ilyen témájú operaszüzsé kidolgozására, nem is beszélve a rendkívül karakteres, egyszerre művész és a végzet asszonya, némileg Thomas Mignonjára hasonlító címszerep lehetőségéről.

5.1. 19. századi operai nőalakok

Az árnykirály nőalakjai nagyjából megfeleltethetők azon Wagner-operák nőalakjainak, amelyekből maga a szöveggönyv szerzője, Fejér Ferenc is ihletet merített. Tannhäuser-Kun László Vénusz-Édua karjaiból menekül vissza Erzsébet-Izabella szerelméhez – leszámítva, hogy Izabella már felesége a királynak, miközben az a szépséges kun leány szerelmét is élvezzi.

Forgách Zsuzsanna – a librettó már említett kortárs kontextusa ellenére – nem minősül modern nőalaknak. Ahogy Meliőrisz Béla *A holicsi vár foglya* című, 1897-ben megjelent írásában fogalmaz:

Ártatlan, szende lélek, kedvence apjának, [...] Zsuzsánnát szerette mindenki; hisz ki ne nézne szerető szemmel a harmatos rózsabimbóra, ki ne imádná kegyelettel, ihlettel az ártatlan gyermek-lelket, kinek fogalma sincsen még a rosszról, a búról, az életről?!¹³⁸

A librettóban szereplő Zsuzsannáról mindezek ugyanígy elmondhatók.

A Bánfi és Béli szerzője sokat markolt, amikor Szigligeti Ede színművébe Jókai Mór regényét próbálta beoltani. Az operaszöveg, bár szerzője két műből készített egy harmadikat, mégis – különösen a Jókai-regényt ismerők számára – nemhogy több, de inkább jóval kevesebb lett, mint bármelyik forrása. A Béli Pál-történet

134 Uott.

135 Uott.

136 Mindössze annyit tudunk meg a sajtóból, hogy „későn érkezett, különben is nem volt libretto, hanem prózában írott hosszú tragédia, megzenésítésre eben a formában teljesen alkalmatlan.” N. N.: „Az operaszöveg-pályázat eredménye”, *Az Ujság* 1914. március 22.

137 Theodora császárnéről lásd: „Historia arcana”. In: Dimitriosz Hadzisz (vál.): *A bizánci irodalom kistükre*. Budapest: Európa, 1974, 60–67., ide: 64–67.

138 Meliőrisz: *A holicsi vár foglya*, 8.

feltétlenül nyert ezáltal, ugyanakkor az egyes szereplők Jókainál oly részletesen kidolgozott jellemének kibontására gyakorlatilag nem maradt lehetőség, mindegyik szereplő vesztett súlyából. A szerző hozzáállása ráadásul operai szempontból inkább konzervatív volt,¹³⁹ férfi hősök és politikai eszmék küzdelmét akarta színpadra állítani. Nem igazán sikerült kibontania a fejedelemté, Bornemissza Anna Jókainál rendkívül erőteljes figuráját. Erkölcsileg a librettóban is fölötte áll az urának, felelősségre vonja a fejedelmet, s nemcsak hogy ő rendez el, amit a fejedelem elrontott, de ezek után még utasítást is ad neki:

ANNA

Szerencsére épp jókor érkeztem
Meggátolni. S már el is rendeltem
Béldit nejével elődbe jönni
Te béke jobbot fogsz felé nyujtani!¹⁴⁰

Szerepe ugyanakkor jóval kisebb, mint Jókainál, ahol maga Apafi Mihály mondja e szavakat feleségének: „Asszony, hisz te valóban fejedelemté születtél!”¹⁴¹ A librettóba ebből ennyi került át a fejedelemté éppen a fent idézett jelenet utáni válaszában: „Édes feleségem, te vagy őrangyalom / Örökj ráam tovább is, én édes bálványom!”¹⁴²

A csábító és explicit egzotikus Azraële szerepe pedig teljes egészében kimaradt a librettóból, pedig Carmen és Delila budapesti népszerűségének aranykorában igazán operába illett volna egy egzotikus *femme fatale*, akit Jókai így jellemez: „nő vagy tündér, vagy démon”.¹⁴³

Az *utolsó Toldiban*, bár a címszereplő férfi, a történetet valójában kizárólag nők alakítják. Toldi Miklós engedelmesen követi az anyját és annak akarátát, miközben még Buda felszabadításánál is fontosabb neki szerelme, a török Myrrha hercegnő. S bár az összes szereplő közül az édesanya figurája a legerőteljesebb, a tragédiához egy harmadik nő, a címszereplő török ellenfelébe szerelmes rabnő, Mendzsé kémkedése és ügyessége vezet el. Maga az egész librettó zárt számú szerkezetű, 19. század közepi olasz operai alapokon nyugszik – *preghiera*, *zarándokkar* és *fegyverszentelés*, zárt szóló számok és együttesek (trio, quatuor, sextuor)¹⁴⁴ találhatóak a szövegben, sőt a librettista még egy zenei emlékeztető motívumra is utalást tesz¹⁴⁵ –, s ezen a kereten a női szerepek sem lépnek túl. Könnyen adja magát a párhuzam Toldiné és Szilágyi Erzsébet között; mindketten elveszítik a fiukat az

139 A Scribe-féle francia történelmi librettók tanulmányozására utal például, hogy a szöveggönyv szerzője történelmi magyarázattal, szinte végjegyzettel látja el pályaművét. Scribe magyarázó jegyzeteiről ld. Smith: *The Tenth Muse*, 222.

140 *Bánfi és Béldi*, 39.

141 A regény 7. fejezetében, ld. Jókai Mór: *Erdély aranykora*. Budapest: Kossuth, 2008, 74.

142 *Bánfi és Béldi*, 39.

143 A regény 18. fejezetében ld. Jókai Mór: *Erdély aranykora*, Budapest: Kossuth, 2008, 221.

144 Sextuor a 37., Trio a 43., Quatuor a 47. oldalon.

145 „(Az *utolsó szavaknál Myrrha magával vonja Miklóst a torony felé. Miklós téveteget léptekkel követi e pillanatban az eskü motívuma csendül föl.*)”. Az *utolsó Toldi*, 35.

opera végére, bár Toldinéban a hazaszeretet erősebb az anyai szeretetnél, az opera egyik legfeszültebb pontján még fiát is megátkozza, hogy az habozik szerelme és Buda felszabadítása között választani.¹⁴⁶ Myrrha hercegnő is inkább régi, lírai szopránszerep lehetne. Leginkább Mendzsé alakja sajátos, öntörvényű: kémkedésre, sőt gyilkosságra is képes rabnő, de ő sem lép túl a 19. század közepének egzotikus női mellékszerepein.

A vizsgált dokumentumegyüttes legfurcsább, legkevésbé operai szövege, *A világ vége* apokaliptikus víziója Éva és Omegár – egyfajta „utolsó emberpár” – a világ végső kihülésével párhuzamos rövid, de annál szenvedélyesebb szerelmének története. A szöveg merészségét mutatja, hogy a két főszereplő két külön magánjelenetben mutatkozik be, mielőtt találkoznának, így első duettjüket terjedelmes, több jeleneten végighúzódo, bölcsekedő monológok előzik meg.

A regény Évát bemutató mondatai bekerültek a szövegkönyvbe is: „Tizenhat éves létére több tapasztalattal és több bölcsességgel bírt, mint a lezajlott korszakok hatvan éves emberei.”¹⁴⁷ Tizenhat éves kora tehát már a regényben eldőlt, nem az operai Salome öröksége. Oscar Wilde színművével való rokonsága nem zárható ugyan ki, de kérdéses, hiszen a színmű először a regénnyel egy évben, 1893-ban jelent meg.

Az opera szereplői ugyanakkor – a téma és a magában a szövegben található modern célzások ellenére is – inkább wagneriek, mintsem a századforduló gyermekei. Éva halott anyja, amikor rövid időre még feleszmél, az álomból ébredő Brünnhilde gesztusával fordul az ég felé, s köszönti a Jupitert.¹⁴⁸ Éva és Omegár szerelmi duettje kitölti a második felvonás első felét; megzenésítve a *Trisztán és Izolda* szerelmi kettősének hosszúságával és súlyával vetekedhetne. Ebben a kontextusban nézve nem is teljesen kizárható, hogy a főangyalnak az opera végén – egyértelműen Goethe *Faust*jára utaló anygalkarban,¹⁴⁹ a két főszereplő közös „szerelmi halála” közben – megszólaló tárogatója nem csupán magyaros célzásnak tekinthető, hanem értelmezhető a *Trisztánra* való utalásként is, hiszen ismert, hogy a harmadik felvonásbeli *Alte Weisét* a *Trisztán* budapesti előadásain angolokürt helyett tárogatón játszották.¹⁵⁰

Athalja is egy régi típusú opera főhősnője – ráadásul címszereplő, hiszen ő Judea virága. Aidához hasonlóan apja és szerelme, egyben hazája és annak ellenségei között vívódik, bár ő nem él elnyomatás alatt. Anya szeretne lenni,¹⁵¹ azonban

146 „Légy átkozott... (megragadja az égő fáklját s le akar véle a bástya belsejébe sietni. [...])”.Uott, 37.

147 Flammarion: *A világ vége*, 216.

148 „[...] kezét kinyújtva, Jupiter bolygóra mutat az Ég felé, mely sugárzó fénynyel ott ragyog a magasban.” *A világ vége*, 22. Wagnernél: „Sie begrüsst mit feierlichen Gebärden der erhobenen Arme ihre Rückkehr zur Wahrnehmung der Erde und des Himmels.” Siegfried, 3. felv., 3. jelenet.

149 „(A távolban tündéres kép tárul a nézőtér felé, égi fényben úszó; hangzik a látható angyalok karéneke és hangsog egy főangyal ezüst tárogatója.)”. *A világ vége*, 46.

150 N. N.: „A tárogató az Operában”, *Zenevilág* II/30. (1902. márc. 18.), 314.; a Schunda-féle tárogatónak a *Trisztánban* történt alkalmazása kapcsán lásd továbbá: N. N.: „A tárogató a Wagner-operákban”, *Zenevilág* II/7. (1901. október 15.), 54.; valamint N. N.: „A tárogató a bécsi udvari Operában”, *Zenevilág* II/37. (1902. május 6.), 401.

151 *Judea virága*, 20.

nem tud mást szeretni, csak a perzsa Gileádot, akit a második felvonásban Athalja honfitársai orvul meggyilkolnak.¹⁵² A 19. század közepének operai toposzát idézi, mikor a népvézér édesapa mindezek miatt megátkozza leányát.¹⁵³ Az opera harmadik felvonása egy terjedelmes örülési jelenet, melyben még egy női alak feltűnik, egy szellem, aki „a csókok lelke”-ként mutatkozik be. A szerző modern operai témáktól való elhatárolódását jelzik e szellemnek könnyen a *Salome* hírhedt jelenetére érthető szavai: „A siron tul emlékbem nyilok / Halott szájon már nincs erőm!”¹⁵⁴

E konzervatív gesztusokhoz képest különösen feltűnik az opera egy pontja, ahol Athaljára hirtelen egészen modern fény vetül. Az első felvonásbeli szerelmi kettős végén a színpadi leírás szavaiból szinte a *Pillangókisasszony* szintén első felvonásbeli szerelmi kettősének erotikáját hallhatjuk kicsendülni:

[Gileád] felkel. Megfogja Athalja kezét. Az ágyhoz vezeti. Athalja öve teljesen lecsuszik. Ruhája habosan omlik alá. Teste, mint egy márványszobor vakít. Gileád összehuzza az ágy függőnyeit. Az egyik bajadér teljesen lefordítja a fáklyát. Gyér, füstös világítás. A bajadérok és kíséret kimennek. Nemsokára egyenetlen lélekzetvétele lükteti át a nagy csendességet.¹⁵⁵

A *Pillangókisasszony* 1906. májusi budapesti bemutatója utáni recenzióknak egyik visszatérő szava volt az erotika, amelyet Béldi Izor kifejezetten össze is kapcsolt a szerelmi kettőssel.¹⁵⁶ S ez az erotika olyannyira össze is forrott a *Pillangókisasszony* címszerepével, hogy még az 1913. szeptemberi új betanulás alkalmával is éppen az erotikus bájt – mely „mint valami fluidum sugárzik ki Madame Chrysanthème gyöngéd, törékeny lényéből”¹⁵⁷ – kérték számon Medek Anna szerepfarmálásán.¹⁵⁸

5.2. Operettel kacérkodó szerepstruktúrák – a *Zandirhám* és a *Farsangi lakodalom*

A forráscsoport két vígoperai librettója is bizonyos mértékig kapcsolatba hozható az operettel, ennek oka elsősorban a női szerepekben kereshető. A *Zandirhám* szerzője a forrásként felhasznált eposz szereplőinek struktúráját alakította át oly módon, hogy az az operettpiel hagyományos négyesfogat-dramaturgiát kövesse. A történet középpontjában Jolán áll, aki egyfajta szelídebb kiállítású Norma; az opera közepén kiderül, hogy valójában Magor főrabbon leánya – lásd: Oroveso és Norma –, s övé a feladat, hogy kihirdesse az új rabonbán¹⁵⁹ nevét a rabonbáni toronyból. A szerepek

152 Uott, 27.

153 Uott, 22.

154 Uott, 33.

155 Uott, 14–15.

156 Dr. Béldi Izor: „Pillangó kisasszony”, *Pesti Hírlap* 1906. május 13.

157 N. N.: „(Operaház)”, *Budapesti Hírlap* 1913. szeptember 14.

158 Uott.

159 A rabbon és a rabonbán lényegében hasonló jelentésű, perzsa eredetű méltóságnév. A rabonbán a székelyek kormányzója és főpapja, ld. „Rabonbán”. In: *A Pallas nagy lexikona*, XIV. Budapest: Pallas Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság, 1897, 327.; ill. Viczián János: „Rabonbán”. In: Dr. Diós István (főszerk.): *Magyar katolikus lexikon*, XI. Budapest: Szent István Társulat, 2006, 388–389.

közt elfoglalt centrális jellegét erősíti, hogy többek szerelmének is ő a célpontja. Titokzatos származása ellenére is őt választja párjává a hős Zandirhám, de végzetes szerelemmel szereti őt a púpos Zoa, s a besenyő kán is őt szeretné megszerezni.

A „komoly” pár, Jolán és Zandirhám mellett szerepel egy könnyedebb páros is: Zéla, Zandirhám leánytestvére és Barnavitéz. A hőskölteményben mindkettőjük figurája komolyabb, mint az operalibrettóban. Barnavitéz jelentőségteljes hős, Dózsa Dániel egy teljes énekkel szentel a feltűnésének, vitézségének, erejének.¹⁶⁰ S nemcsak erős, de idegenből érkező, titokzatos, fenyegető harcos is, aki eleinte a besenyők közé áll, még székely hősöket is legyőz. Csak Zandirhám tud felülkerekedni rajta,¹⁶¹ ekkor áll át a székelyek táborába, s kedveli meg őket. A hősköltemény végére derül ki, hogy Barnavitéz valójában Árpád vezér.¹⁶² Mindezekből a librettista egy, bár titokzatos, mégis könnyed harcost faragott, könnyed karakterét még nevének Lohengrinéhoz hasonló, már említett titkolása sem ellensúlyozza kellő mértékben.¹⁶³

A „bájkecsű” eposzi jelzővel kitüntetett Zéla a hőskölteményben ijjal a kezében mutatkozik be:

Nézz nyilomra, tömött tegezemre,
Harczos népek hősi lovagja!
Szólt a leány, édes szava zengvén,
Lenyilazom a belényt, le a medvét [...] ¹⁶⁴

Az operában ezzel szemben első megjelenésekor tréfálkozik, a librettó előírása szerint „pajkosan” arra biztatja Zelemirt, hogy zavarja meg Jolán és Zandirhám álmodozó kettősét.¹⁶⁵ Zéla a hőskölteménybeli méretéhez képest jelentősebbé, epizód szerepből egy, a női főszereplőénél könnyebb fajsúlyú, de szintén főszereplővé válik. Barnavitézzel már annak megjelenésekor kacérkodik,¹⁶⁶ később róla ábrándozva látjuk.¹⁶⁷ Egyetlen hősies gesztust írt neki a librettista: a harmadik felvonás csatajelenetében leszúr egy besenyő vezért.¹⁶⁸ Erre a gesztusra az opera hősi, nemzeti jellegének erősítése mellett valószínűleg azért is volt szükség, hogy Zéla méltó párja tudjon lenni a szintén könnyedebb, de – mégiscsak Árpád vezérről lévén szó – bizonyos értelemben hősies Barnavitéznek.

Zéla és Barnavitéz szerelmi viszonya ugyanis teljes egészében a librettista fantáziájának szülötte, a hőskölteményben nem szerepel. Évődve kibontakozó szerel-

160 Dózsa Dániel: *Zandirhám*, Harmadik költemény negyedik ének.

161 Uott, 129.

162 Uott, 295.

163 „Külsőm tetszéstek megnyeré, / S szívem hagyom tuszul neked. / Dicsősséggel ha visszatérek / Győzelmem hirdetni nektek / Hogy ki vagyok s mi a nevem? / Egy év megfejtí a talányt....” *Zandirhám*, 18.

164 Dózsa Dániel: *Zandirhám*, 162.

165 Uott, 8.

166 Uott, 14.

167 Uott, 16.

168 Uott, 37.

müket Jolán és Zandirhám nemesebb érzelmi viszonyával együtt szemlélve válnak ők szinte az operettbeli négyesfogat szubrett és táncoskomikus párosává. Operettes – de legalábbis vígoperai – karakterükről árulkodik többek között az a részlet is, amikor Zéla anyja titkos találkán érven őket rájuk pirít: „Zéla, mi az? Mi történt itten?” – mire Barnavitéz az eposzi történethez képest meglepő könnyedséggel válaszol: „Egy két kis csók több semmitem.”¹⁶⁹ Bár némileg baljóslatú körülmények között, de operettes átöltözésnek is tanúi lehetünk a librettóban: Jolán a csata előtt Zélára adja köpenyét,¹⁷⁰ ezáltal is erősítve a kettejük szerepe közti kapcsolatot – gondoljunk *A denevér*-ben Adélra, aki a bonyodalomba Rosalinde ruhájában érkezik.

Áttételesebben kapcsolódnak az operett műfajához a *Farsangi lakodalom* legfontosabb női szerepei. Négy teljesen különböző nőtípust látunk: a zsémbes Nagycsaszonyt, a bájos és szerelmes Zsuzsit, az ábrándos-boldogtalan Grófnét és a nagyvilági, kokett Stancit. Tóth Aladár az operáról írott kritikájában érzékletesen vázolja fel a szerepek hierarchiáját: „A Nemzetes asszony a középben; mindent mozgó gyakorlati elem; a cselekmény higánya. Szemben vele a házigazda: a reflektív, a mérsékelő [...]. Mindkét oldalon egy-egy szerelmes pár: a házikisasszony Zsu[z]ska és Kálmán, a diák; [a] fiatal, keresetlen, falusi szerelem diadala; és a grófnő, a gárdatiszttal, a megkésettek, a városi kultúra megkötöttségeinek rabjai, rezignálók.”¹⁷¹ A *Zandirhám* esetében is látott négyesfogat párosai itt helyet cserélnek: ugyan itt is a fiatalabb pár, Zsuzsi és Kálmán a bohémebb, s az idősebb páros, a Grófné és a gárdatiszt a komolyabb, de ez esetben a könnyedebb pár a főszereplő, s a komolyabb a másodrangú.

A főszereplők közül Zsuzsi a legkevésbé modern nő, Cserna Andor kritikájában – érvelését zenei példákkal is alátámasztva – jogosan állítja párhuzamba a *Mesterdalnokok* Évájával.¹⁷² Különös ugyanakkor, hogy a kritikusoknak a lehetséges vígoperai mintákat, párhuzamokat keresve nem jutott eszébe a *Rózsalovag*, amelynek budapesti bemutatója alig valamivel előzte meg a librettópályázatot.¹⁷³ A mélabús, ábrándozó grófné egyértelműen magán hordozza a Marschallin néhány személyiségjegyét. Férfjét, aki távol van – ráadásul Bécsben¹⁷⁴ – nem szereti, vágyik az igazi boldogságra, miközben tudja, és ki is mondja – ha nem is a hoffmannsthal „Zeit” keretei között –, hogy az idő elszállt felette.¹⁷⁵ Bár nem magától, hanem a

169 Uott, 18.

170 Uott, 36.

171 Tóth Aladár: „Farsangi lakodalom”, *Pesti Napló* 1924. február 17.

172 Cs[erna]. A[ndor]: „Farsangi lakodalom”, *Magyarország* 1924. február 17. – Szintén zenei példákkal alátámasztva Tóth Aladár is a *Mesterdalnokok* szerepeire hasonlítja a *Farsangi lakodalom* főbb szerepeit, de csak a férfiszereplőket említi. Tóth Aladár: „Farsangi lakodalom” *Pesti Napló* 1924. február 17.

173 Egy, a szerepkarakterektől független hasonlóság is található a két opera között: a hóviharban elzárt fogadóba érkező vendégek okozta felfordulás megféleltethető a *Rózsalovag* első felvonása audienciájeleneténél. Akár a „Drei adeligen Töchter” megfelelőjeként – vagy inkább ellenképeként – is tekinthetünk a három lányos anya szerepére.

174 Vajda Ernő: *Farsangi lakodalom*, 23.

175 Uott, 43.

Nagyasszony kérésére, de ő is megpróbál beleavatkozni a fiatalok kibontakozó szerelmébe. Igaz, működése – éppen saját románca miatt – nem lesz hatékony. A Marchallin ezzel szemben saját maga próbálja irányítani a cselekményszálakat, de ennek végeredménye ugyanaz: a fiatalok boldogsága beteljesül.

Stanci, a kacér vénlány a nagyvilágot képviseli, belépőjében hat nyelven énekel:

STANCI

Pardon! Pardon!

Mille pardons! Mille pardons!

Hogy „wie vom Himmel” csak itt vagyok,

Mint az égből ide pottyanak!

Bon jour! Good bay [sic, recte: day]! Goten Tag! Jó napot!

Buon giorno! Dobry gyen!

Minden nyelven társalgok!

Leider, leider még sem érti meg

Szavam a férfi nem!

Unbegreiflich! Incroyable!...

El nem vett még egyikök sem!¹⁷⁶

Bár az operában ő egy idősebb vénleány, a librettóból nem derül ki egyértelműen, hogy idős vagy fiatal nőről van-e szó, csak az, hogy még nem házas, így akár azt is feltételezhetjük, hogy Vajda Ernő egy vérbeli francia eredetű virtuóz szubrettszerepet, Philine, Musette vagy Adél rokonát látta benne.

5.3. Az északi vierge forte – Maren

A női főszereplők közül az egyik legerősebb karakter az *Éjszaki fény* norvég Maren-je, aki ha valóban operai hősnővé válhatott volna, Minnie-nek, *A nyugat lánya* főszereplőjének lenne közeli rokona. Közös bennük a szerzőtől való földrajzi távolság, amely ugyanakkor egyik esetben sem a keleti témában találja meg az eltávolodás lehetőségét. Mindketten a morálisan rendkívül erős nő, a „vierge forte” nőtípus képviselői. Cserna írt így Minnie-ről 1912-ben: „ő a 'vierge forte', a kaliforniai aranyásók jótevő nemtője, aki a romantikus környezetbe, eldurvult férfiak közé kerülve, féltő gonddal őrzi leányos ártatlanságát ama férfiú számára, aki szívét meg fogja nyerni.”¹⁷⁷ Maren hasonlóképpen őrzi magát, csak éppen norvég halászemberek között élve egyedüli aktív nőként. Marenen kívül mindössze súlyosan depressziós édesanyja lenne női szerep az operában, aki hasonlóan Wowkle-höz inkább csak hangulatteremtő zsánerfigura.

Akárcsak Minnie, Maren is két egymástól függő, egymással ellentétes akaratú férfi szerelmének célpontja. A két mű férfiszereplői között már több eltérés található – például az, hogy Svend és Sigurd eleinte barátok, csak Maren teszi őket ellenfelekké, illetve hogy Svend, bár jóval gyengébb Sigurdnál, mégis megöli őt az Északi-sark felé repülve –, de az közös bennük, hogy mindketten a nő körül mo-

¹⁷⁶ Uott, 20–21.

¹⁷⁷ Cserna Andor: „A Nyugat lánya”, *Egyetértés* 1912. március 1.

zognak, a nő jelenléte robbantja ki a köztük már kezdetben meglévő feszültséget. Svendet ismerjük meg előbb, ő Maren gyerekkori pajtása, aki szinte magától értő-dőnek veszi, hogy a lány majd feleségül megy hozzá, egészen addig, amíg meg nem jelenik a színen a daliás, ugyanakkor némi ellenszenves felsőbbrendű jelleget is hordozó – nevében is Siegfriedre hasonlító¹⁷⁸ – Sigurd Ekdal.

A vallás mind Maren, mind Minnie életében alapvető tényező. Minnie biblia-órát tart a bányászoknak, Marennek pedig az édesapja a falu lelkésze. Maren ugyanakkor nem megy el odáig, hogy csaljon a kártyában szerelme érdekében. Sőt, amikor Svend Sigurd halálhírét hozza, elfogadja aényt, és égi jelnek veszi, hogy kezét mégis Svend Hansennek kell nyújtania. Így Maren kevésbé az önállóságával, mint inkább az erejével válik hasonlóvá Minnie-hez. Anyjával ellentétben, akinek depresszióját az északi táj okozza, Maren szereti ezt a vidéket: „Itt érzem magam nagyoknak, szabadnak, Megküzdök fürgeteggel, hóviharral! Győzelmesen!”¹⁷⁹ Nem vágyódik el, mint az anyja, hanem inkább az egyetlen délről északra jövő úton várja a férfit. A regényben Maren még az operalibrettóban tapasztaltnál is nagyobb önállóságot és erőt tanúsít: amikor Sigurd halálának körülményeiről faggatja Svendet, kijelenti, hogy ha ő is ott lett volna a léghajóban Sigurd állítólagos öngyilkossága idején, ő megmentette volna a hőst¹⁸⁰ – akárcsak Minnie az éppen vérző sebbel, eszméletlenül fekvő vagy akasztás előtt álló Dick Johnsonst.

A regény és az operalibrettó Marenjének személyisége közötti alapvető különbség az adaptáció természetes velejárója. A regényben Maren vadsága egy időre megszeli, a hazatérő Svend Hansennel nemcsak összeházasodik, de együtt elköltözik egy nagyobb városba, sőt gyermeket is szül neki, s csak ezután derül ki, hogy Svend ölte meg Sigurdot. Sigurd naplója, amelybe Svend – lelkiismeretével küzdve – maga jegyzi be ennek bizonyosságát, már szerepel az operalibrettóban is, azonban Marennek a domesztikációja, a polgári életbe való behelyezkedése elmarad. E jelenetek kihagyásával ugyanakkor még inkább szembeütő a librettó Marenjének párhuzama *Az istenek alkonya* Brünnhildéjével, aki az opera elején szinte háziasszonnyá válva búcsúzik el hőstől. Maren az opera végén szintúgy hívja a tömeget a színpadra, s elénekli a maga – persze egy egyestés operához illő terjedelmű – „Starke Scheite”-monológiáját:

MAREN (*határozott hangon*)

S ti emberek!

Hallgassatok meg csöndben engemet! [...]

Az elhunyt Svend Hansen özvegye, én, vádoló

Az elhunyt férjem, hogy megölte,

178 A Siegfried és Sigurd közti hasonlóság a regényben még jobban átüt: Sigurd „[s]ohasem fáradt el, sem a testi, sem a szellemi kimerülést nem ismerte: pár órai alvás elég volt, hogy a legnehezebb megerőltetéseket is teljesen kiheverje. Sőt úgy kereste a veszélyt, küldelmet, fáradságot, mint más az élvezeteket.” Voss Richard: *Léghajón az Északi sarkhoz*. Budapest: Magyar Kereskedelmi Közlöny kiadása, 1904, 33.

179 *Éjszaki fény*, 9.

180 Voss: i. m. 77.

Szigurd Ekdált, barátját s utitársát,
 Ki nékem vőlegényem volt
 (magasra tartja a naplót) Itten van kezemben a saját bűnvallomása.¹⁸¹

5.4. Femme fragile a Martinovics-összeesküvés árnyékában – Fanni

A *Fanni* esetében – ahogy a *Farsangi lakodalom*nál is tettem – szándékosan eltekintek a szerepek zenei jellemzésétől. Kármán regényének Fannija különleges változáson megy keresztül, mire operai hősnő lesz belőle. Az előbbi teljesen introvertált, csak idősebb barátnője, „Báró L.-né” előtt tárulkozik ki. Ez az idősebb barátnő az operából hiányzik, hiszen nincs is rá szükség. Mohácsi Jenő Fannija nyíltabb, bátrabb. A regényben szinte elképzelhetetlen volna, ami az operában megtörténik: Fanni a társaság kérésére nyilvánosan elénekel egy dalt. S nemcsak szentimentális, epekedő szerelmes, hanem az önkéntes száműzetésben is hősies társa kívánna lenni Baranyai jurátusnak.¹⁸² Az utóbbit persze nem kérhetjük számon Kármán Józsefen, hiszen a regényben nem szerepel az a politikai szál, amelyet Mohácsi Jenő beleszótt a librettóba – nem is szerepelhetett, hiszen éppen a regény megírása idején aktuális. Nem állíthatjuk persze, hogy az operai Fanni extrovertált lenne. Kármán Fannijához viszonyított nyíltsága azonban abban is megnyilvánul, hogy a bálban a nemkívánatos táncpartnerrel tréfálkozva évődik.¹⁸³

Amikor Fanni a dala után Baranyaival tánc közben duettet énekel, szinte megjelenik előttünk a *Bohémélet* fiataljainak ismerkedő kettőse. Baranyai előbb Marcello szakmáját hívja segítségül az udvarláshoz („Bár lennék képiró, lefesteném, a hogy e dalt énekelte”), majd magát Rodolfót idézi meg: „Vagy lennék nagy poéta, strófákban zengeném, a hogy e dal hullámain törekeny csolnakként a lelkem ringatózott.”¹⁸⁴ Fanni válaszában a „Mi chiamato Mimi” szövegének emlékeit fedezhetjük fel: „Egy ily egyszerű falusi lányka, hogy volna méltó ez ékes szavakra. Csön-des otthonomban, a dalos madárka volt mesterem.”¹⁸⁵

A Fannit a budai bálba vivő Torday Teréz is sokkal gazdagabb figura az operában, mint a regényben. A regényben Teréz inkább epizód szereplő, Fanni szomszédja, aki egyetlen markáns cselekedetét leszámítva – amikor Fanni érzelmeit egy tréfájával leleplezi – inkább vigasztalója, barátnője a leánynak. Az operában Teréz karakteresebb, nagyvilági egyéniség, aki mindennek felett szereti a bálakat, alig várja már, hogy induljanak Budára.¹⁸⁶ Az opera utolsó felvonásában vissza is tér a beteg Fanni ágya mellé, azonban ekkor is bálba készül, ezúttal Bécsbe.¹⁸⁷ Az operai Teréz és Fanni viszonya ismét Fanni Mimi-jellegét erősíti, ketten együtt egyfajta Musetta-Mimi párost alkotnak, ami nyilvánvalóan nem a forrásul szolgáló regényből, hanem Mohácsi Jenőtől származik.

181 *Éjszaki fény*, 102–103.

182 *Fanni*, zongorakivonat, 310.

183 Uott, 217–223.

184 Uott, 285.

185 Uott, 288.

186 Uott, 38–39.

187 Uott, 370.

5.5. Femme fatale különböző életkorokban – Rosilla

Talán valamennyi librettó közül a legérdekesebb, legkülönlegesebb az *Átkozott ifjúság*. A benne lévő szerelmi háromszög önmagán messze túllépő feszültségét egyrészt az adja, hogy a jelenetek között 15, 10, majd újabb 15 év telik el, másrészt pedig az, hogy a szerelmi háromszög egyik férfi tagja, Camillo az első felvonás végén elvesztett szerelme feletti bújában az Alkimista által felajánlott két ital – a felejtés és az ifjúság itala – közül az ifjúságot választja, s így az opera végéig ifjú marad. Az örök ifjúság a századforduló kedvelt témája volt, gondoljunk csak Oscar Wilde *Dorian Gray arcképe* című regényére, mely 1904-ben már megjelent magyarul.¹⁸⁸ S bár Szeghő Sándor *Báthory Erzsébet* című operájában, melyet néhány hónappal a pályázat meghirdetése előtt, 1913 májusában mutatott be az Operaház, nem az örök ifjúság adja a szűz leányok gyilkolásának motivációját, annak a Báthory-legendával való összefüggése nyilvánvaló.

A női főszereplő, Rosilla lépésről lépésre változó érzelmekkel viseltetik két lovagja, a csodás szépségű Camillo¹⁸⁹ és a nemesi származású Silvio¹⁹⁰ iránt. 15–16 éves gyermekként Camillót szereti, de a rang csábítására mégis Silviohoz megy hozzá. 15 év elteltével a fiatal Camillóval tart, 10 év múlva már benne is csalódik, s végül újabb 15 év elteltével visszatér Silviohoz.

Az időátlépéssel játszó történetek persze nem állnak távol a zenés színpadtól, s a századfordulón is találunk népszerű műveket, amelyekben a felvonások között több év is eltelik. Elég csak Planquette *Rip van Winkle* című operettjére, Adolphe Adam *Le postillon de Lonjumeau* című opéra comique-jára, Goldmark *Ein Wintermärchenjére*, az *Anyeginre* vagy akár a *Pillangókisasszonyra* gondolnunk, de érdemes itt visszaaltni az *Éjszaki fény* című pályaműre is, amelyben két év telik el a második és a harmadik felvonás között.¹⁹¹ Figyelemre méltó, hogy e műveket nézve a nagyobb időtáv vidám, a kisebb inkább tragikus művekben fordul elő. Ennek oka lehetett a nagyobb életkorkülönbségből adódó kettős szerepek kínálta látványosság, illetve komikum, szemben a kisebb időeltéréssel, amely a drámai idő rövidebb megakasztásával és az események eszkalálódásának késleltetésével inkább a feszültséget növeli. Az *Átkozott ifjúság*ban ugyanakkor a nagy felvonásközi időintervallumok tragikus történettel párosulnak, a szereplők nem használhatják ki a különböző életkorból adódó komikus lehetőségeket.

Rosilla több modern operai női alak hatását hordozza magán: 16 éves, mint Salome, kacérsága öntudatlan és ingerlő, mint Manoné, s gyengéd, finom leány, mint Mimi.¹⁹² Philine-hez hasonlóan – édesapját leszámítva – az összes férfi fősze-

188 Wilde Oszkár: *Gray Dorian arcképe*. Ford. Konkoly Tivadar. Budapest: Országos Irodalmi Részvénytársaság, 1904.

189 „harmincéves, aranyhaju, ragyogó szépségű fiatalember”, *Átkozott ifjúság*, 1. felv., 13.

190 Silvio-ról az első felvonás folyamán derül ki, hogy a pármai herceg unokaöccse, s éppen ekkor örökölt hatalmas vagyont. Uott, 15.

191 Szintén ezzel a dramaturgiai eszközzel játszik Richard Heuberger *Manuel Venegas* című operája, melynek lipcei ősbemutatóján (1889. március 27.) Krammer Teréz is énekelt, s Nikisch Artúr vezényelt. Ezt a darabot viszont nem játszották ekkoriban Budapesten.

192 „Rosilla alig tizenhat-éves gyengéd, finom leány. Csupa öntudatlan, ingerlő kacérság.” *Átkozott ifjúság*, 1. felv., 11.

replő érzelmének célpontja. Ugyanakkor egyértelműen Carmenre utal első megjelenésekor énekelt áriájának szövege: „A női szívnek nincsen nyitja. / Hogy lángragyult-e perzselőn lobogva, / Vagy még csak álmait dobogja, / Hogy angyalé, vagy ördögé – / Ki lát a hókebel mögé? / Hogy milyen arc ragyog belé tavaszt, / Ki tudja azt? Ki tudja azt?”¹⁹³ Az utolsó szövegsort még rá is lehetne énekelni Carmen Habanerájának dallamára.

Rosilla személyiségfejlődésének, változásának szinte nem leljük párját az operairodalomban. Kezdetben csapongó, felelőtlen kislány. Ragyogó szépsége miatt Camillót szereti, de akaratos „hercegné leszek”¹⁹⁴ szavakkal mégis a hirtelen örökségnek köszönhetően herceggé emelkedett Silviónak mond igent. Lelki fejlődésének stációi leginkább Camillónak mondott búcsúszavaiból látszanak. Az első felvonásban a férfi csalódott „Hát nem szeretsz?” kérdésére fiatal Carmenként így felel: „Leánytitok, ábrándok titka, / A női szívnek nincsen nyitja.”¹⁹⁵

A második felvonásban már érett nő:

Emlékezzél, Camillo a szavamra:
E nap nagy napja végzetednek,
Várj és szeress:
Asszony vagyok, szeretlek.¹⁹⁶

A harmadik felvonás első képének végén – mitután a „telt, negyvenéves asszony”¹⁹⁷ felfedezi első ősz hajszálait¹⁹⁸ – szavaival ugyan elbúcsúzik Camillótól, de a férfit már nem hagyja el, valójában az érzelmi kötődéstől búcsúzik:

Camillo, ma elvesztettelek.
Egy lélek voltunk még, mikor bejöttünk.
És most ketten megyünk el.
Az átkozott ifjuság áll közöttünk.¹⁹⁹

Ezen a búcsúzáson a szerző karakterformálásának dilemmái is megfigyelhetők. A végleges formában a következőképpen ér véget a jelenet: Camillo: „Add a kezed.” / Rosilla: „Hagyd.” S ezek alatt található az eredeti befejezés utolsó három sora áthúzva: Camillo: „Szeretsz még?” / Rosilla: „Mint a fiamat. / Anyád lehetnék.”²⁰⁰ Ennek az iróniával erősen átítatott három sornak a kihúzása valószínűleg a szerep kerekded jellegének megőrzése érdekében történt, ezáltal azonban éppen a szereplő felnőtté válásának, karaktere gazdagodásának egy egyedi pontját hagyta el a szerző.²⁰¹

193 Uott, 1. felv., 12.

194 Uott, 1. felv., 18.

195 Uott.

196 Uott, 2. felv., 19.

197 Uott, 3. felv. 1. jel., 5.

198 Uott, 3. felv. 1. jel., 6.

199 Uott, 3. felv. 1. jel., 8.

200 Uott, 3. felv. 1. jel., 8.

201 Az operai iróniáról lásd bővebben: Smith: *The Tenth Muse*, 276–277.

A harmadik felvonás második képének végén, amikor Silvióval újra egymásra talál, Rosilla végül mégis elköszön Camillótól:

Megyünk tovább, két tipegő öreg,
Kik végre boldogok lehetnek.
Bocsáss meg, ó Camilló,
Én téged nem szeretlek.²⁰²

Rosilla tehát felfogható egy egyedi végzetasszonyként, aki miatt az egyik férfi bár 15 évig boldog, majd megöregedéséig kell várjon, míg az asszony visszatér hozzá, a másik férfi fiatalságával bukik el. Mindeközben – a tökéletes párcapcsolatot keresve – a nő maga is belebukik saját érzelmi instabilitásába.

A női főszereplő személyiségén, illetve annak változásain keresztül a librettó több, a mindennapi életben felmerülő kérdést is színpadra emel. Egyrészt megjelenik a családalapítás: nemcsak Rosilla megy férjhez (kétszer is), hanem az első felvonás szereplői közül többen családjukkal érkeznek a második felvonás, illetve az egész opera centrális pontján megrendezett ünnepségre.²⁰³ Másrészt hangsúlyt kapnak a házasságnak az opera műfajában ilyen mélységgel nem tárgyalt válságai. Noha Fricka és Wotan is vitatkozik, azonban itt – Freia almáinak hiányában, hiszen azoknak áldásaival ez esetben egy harmadik személy élt – épp az idő érzékelhető múlása hozza magával a feszültséget. A második felvonásban, 15 év elteltével a pár tagjai már alig szólnak egymáshoz, nem tudják felvenni a beszélgetés fonalát.²⁰⁴ Mint azt láthattuk, Rosilla a harmadik felvonásban, újabb csalódása után második férjétől már nem búcsúzik el, csak megállapítja, hogy már nem éreznek egymás iránt semmit. A válás itt nem kerül olyannyira előtérbe, mint a *Forgách Zsuzsanna* esetében, de nyilván az is a háttérben lezajló, színpadra ugyan nem vitt, mégis szerves része a szövegekönnyben végbemenő folyamatnak.

6. Összegzés

A fenti példákkal megpróbáltam rávilágítani arra, milyen lehetséges minták, irányvonalak alapján választották ki a tízes évek ismeretlen librettistái operatémáikat és női szerepeiket. A női szerepeket összegezve megállapíthatjuk, hogy a századforduló operai nőalakjainak széles skálája visszaköszön ezekben a nagyrészt meg nem zenésített operalibrettókban. A *femme fragile* Fanni, a *vierge forte* Maren, a *femme fatale* Rosilla, szubrettszerű, operettes női figurák – Zéla, Stanci és Teréz – és a Marschallinnal közeli rokonságban lévő Grófné mellett régiesebbek is megjelennek, akik közül Athalja színpadi erotikáján keresztül, míg Forgách Zsuzsanna a válóper színpadra idézése okán kap némi aktualitást. E női alakok sokfélesége illeszkedik a budapesti opera előadói gyakorlata s tágabb értelemben véve a nemzet-

202 *Átkozott ifjúság*, 3. felv. 7. jel., 8.

203 Uott, 2. felv., 11.

204 Uott, 2. felv., 2.

közi operai repertoár kontextusába is.

Sajnálatos tény, hogy az eredeti pályaművek több mint fele lappang, s még csak arról sincs adatunk, hogy milyen témájúak voltak. Lehetséges, hogy némelyiket visszakérte a szerzője, de az sem kizárható, hogy egy-egy librettó a 20. század folyamán elkallódott, netán selejtezés áldozata lett. Herczeg Sándor főkönyvtáros a meglévő librettókat 1920 márciusában vette leltárba, tehát arra is gondolhatunk, hogy a Tanácsköztársaság idejének operaházi zúrzavarában tűntek el példányok – az Operaház kottatárának a Tanácsköztársaság alatti állapotáról jó jellemzést ad az ekkori kölcsönzónapló,²⁰⁵ melybe olvashatatlan kézírással, rendszertelenül jegyezték be a kikölcsönzött szerepeket, kottákat.

Az előzőektől nem független az a kérdés, hogy vajon a fennmaradt dokumentumegyüttes tudatos válogatás eredménye-e, s ha igen, azt a kérdést is fel kell tennünk, hogy vajon mi lehetett ennek a válogatásnak a szempontja. Lehetséges, hogy ezeket tartotta az Operaház alkalmasnak arra, hogy némi átdolgozás után operalibrettóként használja őket? A pályázat sajtójában ugyanis olvashatjuk, hogy a díjazott pályaműtől függetlenül is „az igazgatóság [...] fenntartja magának a jogot, hogy a pályázaton résztvevő operaszövegek közül többet meg is vásárolhasson.”²⁰⁶ Ráadásul Kern Aurél beszámolójából kiderül, hogy az első szűrés után „[k]örülbelül tíz darabot találtak a bírálók, mely érdemes volt a beható tüzetes tanulmányra”,²⁰⁷ ez a szám megegyezik az Operaház Emléktárában fennmaradt pályaművek számával.

A kérdés megválaszolása azonban nem ennyire egyszerű. A bizottság által kiválasztott tíz pályaműben benne kellett hogy legyen a négy díjazott szöveg is, amelyeknek eredeti példányai viszont nem maradtak fenn. S a fennmaradt tíz librettó között ott találjuk a pályázatból kizárt *Az árnykirály* című szöveggönyvet is. A fennmaradt tíz librettó között tehát legföljebb öt lehet olyan, amelyik túljutott a bírálat első fordulóján. Az, hogy a jelíges levelek sem maradtak fenn, arra enged következtetni, hogy ezeket vagy felbontatlanul kidobták – aminek nem sok értelme lett volna, ha a librettókat viszont megtartották –, vagy felbontották, csak az elmúlt száz évben elvesztek.

A pályaműveken található számok sem segítenek minden kétséget kizáróan e tekintetben. A kék számok sorozata nem folyamatos: az 1 után a 5–10, valamint 13 és 21 következik. Mivel *A világ vége* című librettón az egyes szám látható, ha feltételezzük is, hogy ezek a számok valamiféle rangsort jelöltek, akkor is csak a négy díjazott, illetve megdicsért pályamű utáni rangsorról lehet szó. E feltételezés érvényét ugyanakkor még inkább gyengíti, hogy Kern Aurél fent hosszabban idézett, a

205 Leőhely: Magyar Állami Operaház Emléktára.

206 N. N.: „Az Operaház szövegpályázata”, *Világ* 1914. január 16.

207 „A bizottság a beérkezett anyagból először azokat a darabokat selejtezte ki, melyek semmiképp se jöhettek tekintetbe. Körülbelül tíz darabot találtak a bírálók, mely érdemes volt a beható tüzetes tanulmányra.” Kern: i. m., 66. – Nem kizárható, de sem adatokkal, sem pedig a Kern beszámolójában írottak alapján nem támasztható alá, hogy Kern később, operaigazgatóként – tehát 1915. február 1. és 1917. június 30. között – átválogatta az akkor még meglévő pályaműveket.

jó librettó tulajdonságait összefoglaló írása alapján *A világ vége* semmiképpen sem sorolható ennyire előre. Számtalan – Kern által elítélt – „bölcsező kitérés” található benne, s nyelvezete sem változatos, sőt inkább elvont.²⁰⁸ Azt a feltételezést, hogy a kék számok esetleg pontszámok lennének, tehát az 1-es az utolsónak rangsorolt librettót jelentené, nem tudjuk alátámasztani, hiszen nagyrészt alacsony számmal ellátott pályaművek maradtak fenn.

A piros számok – Karczag Márton elnevezése szerint: beadványszámok – alsó határa 605 (*Az árnykirály*), felső határa 650 (*Bánfi és Béli*), ezek azonban korábban sem alkottak egységes csoportot, hiszen az Operaház Emléktárának állományösszesítő listái alapján például a 613., 619., 623. stb. piros színű számmal ellátott dokumentumok operakották, vegyesen magyar és külföldi szerzőktől. Sajnos egyelőre nincs arról biztos adat, hogy vajon mikor kerültek a kottákra és szöveggönyvekre ezek a számok.

Az ugyanakkor elgondolkodtató, hogy a fennmaradt pályaművekben található női szerepek milyen különböző nőalakokat formálnak. Ha a tíz ismert librettó tudatos válogatás eredménye, s ez a válogatás még az első világháború kitörését megelőző időpontban történt meg, feltehető, hogy a válogatást végzők az Operaház akkori énekesnőinek szántak egy-egy parádés magyar operai szerepet.

Mindezek alapján azonban továbbra sem jelenthető ki teljes biztossággal, hogy vajon a fennmaradt dokumentumegyütttest tudatos válogatás vagy inkább a pályaművek nagyobb részének az elmúlt bő száz év alatti elkallódása formálta a jelenlegi állapotára. Az viszont bizonyos, hogy a díjat nyert és dicséretet kapott egzotikus, illetve rokokó-biedermeier hangulatú pályaművek jól illeszkednek az Operaház Hevesi Sándor és Bánffy Miklós nevével fémjelzett korszakának repertoárjához, gondoljunk csak a *Djamileh* magyarországi bemutatójára, vagy Glucknak²⁰⁹ és más zeneszerzőknek a rokokódivat szellemében színpadra vitt operáira. A sors fintora, hogy a két elkészült magyar operát csak a húszas évek derekán mutathatták be, amikor Hevesi már újra a Nemzeti Színházban rendezett.²¹⁰ A két mű közül végül csak a *Farsangi lakodalom* aratott maradandónak nevezhető sikert, a *Fanni* hat előadás után eltűnt a repertoárról. A fennmaradt pályaművek között található merészebb, modernebb szellemű librettókból – a tízes évek színpadra került magyar operatermésével összevetve – izgalmas operák születhettek volna, persze ha lett volna olyan tehetségű zeneszerző, aki képes lett volna megkomponálni az *Átkozott ifjúságot*, *A világ végét* vagy az *Éjszaki fényt*. Az operaház magánénekeseit nézve az inkább kijelenthető, hogy előadó lett volna hozzájuk.

208 „A nyelv legyen változatos, ne tuljózan, de ne is annyira elvont, hogy énekelve érthetlenné váljék.” Kern: i. m., 66.

209 Gluck: *Május királynője* (1913. március 20.). A rokokóról ezzel az előadással kapcsolatban ld. (–rfi.): „Klasszikus-est az Operában”, *Budapest* 1913. március 20.

210 Staud Géza: *Hevesi Sándor rendezései. (Adattár.)* Budapest: Színháztudományi és Filmtudományi Intézet–Országos Színháztörténeti Múzeum, 1957, 14–19.

ABSTRACT

FERENC JÁNOS SZABÓ

HUNGARIAN OPERATIC HEROINES FROM EGYPT TO NORWAY

The Hungarian Royal Opera's Libretto Competition 1913–1914

In August 1913 Count Miklós Bánffy, the government commissioner at the Hungarian Royal Opera, announced a competition for the writing of a Hungarian libretto for a full length opera. A result of the successful competition was the composition of two Hungarian operas, *Farsangi lakodalom (Carnival Wedding)* by Ede Poldini and *Fanni (Fanny)* by Béla Szabados. Most of the submitted librettos have been lost over the last hundred years, but some survive in the archive of the Hungarian State Opera and during the past year it has been possible to identify more librettos related to the topic. These in many respects reflect the situation of Hungarian operas in the decade after 1910. It is possible to identify in them not just the influence of the operas and operatic trends at the turn of the century and earlier, but also the influence of particular roles and even singers. Even in its fragmentary form the surviving corpus of documents shows how the writers living at the time were thinking regarding the renewal of Hungarian opera. In my article I introduce the Opera's 1913–14 libretto competition, the influence it had and its after-life. I then analyse the surviving submitted librettos from the aspect of reception history and role characterology.

Ferenc János Szabó (b.1985 in Pécs) is a musicologist and pianist. In 2008 he graduated with honours in the piano faculty of the Budapest Liszt Academy. In the same year he started doctoral studies for a DLA degree in piano playing and a PhD in musicology, and began a master course in chamber music at Kunstuniversität Graz. In 2012 he successfully defended his DLA thesis. He is a founding member of the THReNSeMBle contemporary music chamber ensemble and the Trio Duecento Corde piano trio, and as a member of the latter has won prizes in several international competitions. In 2009 and 2010 he held a Fischer Annie scholarship. Since 2013 he has been teaching in the vocal faculty of the Liszt Academy. In the first half of 2011 he worked as a contributor at the Liszt Ferenc Memorial Museum and Research Centre. Since September of the same year he has been a young researcher in the department of Hungarian music history at the Institute for Musicology, where at present he is a research colleague and a member of the 'Lendület' 20th and 21st century Hungarian musical archive. From 2013 to 2015 he held an MTA postdoctoral scholarship, in 2014 he won the Youth Prize of the Hungarian Academy of Sciences and in 2016 and 2017 held a Zoltán Kodály musical creativity scholarship. His research topic is the history of Hungarian recordings, Hungarian performances of opera and Hungarian musical performance.