

Tallián Tibor

Erkel: Dózsa György. A nemzeti operától a politikai operáig

Alelnök Úr, Osztályelnök úr, tisztelt egybegyűltek!

Előadásomban kérdéseket fogok fölvetni, és igyekszem mai legjobb tudásom szerint megválaszolni őket. Az első kérdés mindjárt: miért választottam előadásom témájaként Erkel öt felvonásos operáját, a Dózsa Györgyöt? Sietek leszögezni: a tárgyat nem a parasztfelkelés közelmúlt ötszázadik, vagy az opera bemutatásának közelgő százötvenedik évfordulója tette számomra időszerűvé. Konkrét célom, hogy a megtisztelőt összekössem a hasznossal: a Zenetudományi Intézetben húsz éve megkezdett Erkel Operái Kritikai Kiadásban a Dózsa van soron; magam a munkából a bevezető tanulmány történeti és elemző fejezeteinek elkészítését vállaltam. Ezek előzetes, vázlatos összefoglalását mutatom be a következő percekben. Hozzáteszem: a mostani vállalkozásban az aktuális szakmai feladaton túl az a meg-megújuló törekvés nyilvánul meg a szembenézésre Erkel operáival, különösen a Dózsa Györggyel, mely kerek fél évszázada mesterem, Szabolcsi Bence szavai nyomán ébredt bennem. Az 1960-as évtized derekán A verbunkos születése címmel tartott rádióelőadásából idézek:

Az Erkel útja egyike a legérdekesebbeknek és legproblematisabbnak. Öneki fiatal korában szárnyat adott az olasz opera, Donizetti és később Verdi is. És akkor mint valami hallatlanul érdekes törés jelenik meg a pályáján a Wagner előtt való meghajlás. Ez nem olyan intenzív, mint ahogy sokáig eltúlozták. De Wagner azért mégis hatott rá. és valami félelmes példa lehetett a nagy német zenedráma olyan muzsikusan, aki hajlama szerint, tehetsége szerint nem erre született, és nem ezt akarta. Ő addig maradt töretlen, ameddig a maga egészséges szintézisével, a magyar romantikus zenével és az olasz zenével együtt tudott dolgozni, ameddig szövetkezett evvel a két alapanyaggal. Később kevésbé. Azért is gyengül az alkotó ereje az élete második felében, bár akkor még egy olyan nagy népi zenedrámát teremt meg, mint a Dózsa és később a Brankovics. De ezek már problematikus művek.

Bízom benne, hallgatóim nem tekintik majd a tiszteletlenség jelének, hogy a következőkben az elhangzottakat inkább vitatni, mint megerősíteni fogom. Ellenkezőleg: Szabolcsi jelentőségét és hatását mi sem bizonyítja jobban, mint hogy a magyar zenetörténet legtöbb kérdésében méltó és kevésbé méltó utódok ma is vele kezdik a társalgást, az ő véleményéből indulnak ki, azt fogadják el, vagy teszik vita tárgyává. A vitát Erkel Ferenc Szabolcsi által felrajzolt pályájának második szakaszáról már az ifjú Somfai László megindította 1961-ben megjelent alapvető tanulmányában: Az Erkel-kéziratok problémái. Számról számra haladva bizonyította: a kései operák – elsőként a Dózsa György – úgynevezett szerzői partitúrája valóságos cento, több kéz által, több időben, több helyről, több stílusban írott részletek nem is különösebb gonddal összefércelt tarka szőnyege. Meg is nevezte a kotta leírásában közreműködő személyeket, és helyenként expicite, másrészt implicite levonta a következtetést: a Dózsa György komponálásában Erkel Ferenc mellett masszív módon és mértékben részt vállalt két, a Nemzeti Színházban működött zenész-fia: Gyula és Sándor. Ezt – vagyis az opera plurális genezisének – érzékeltetendő áll jelen előadás címében: Erkel: Dózsa György, és nem Erkel Ferenc: Dózsa György.

Somfai egyébként évszázados híresztelés igazságát bizonyította: már annak idején suttoztak a kortársak a fiúk közreműködéséről az „idős” Erkel operáinak komponálásában. Ám a reprezentatív nemzeti nyilvánosságban az Erkel-család 16-17. századi festő-bottegákra emlékeztető közös alkotómódszere százegynéhány éven át féltve őrzött titok maradt. A kérdéssel, „hogyan keletkezett a mű”, magam sem kívánok foglalkozni, már csak azért sem, mert azt Somfai László a lehetőségek határai között tisztázta. A következőkben – Arnold Schönberg szavait kölcsönvéve – annak felismerésében próbálok előbbre lépni: „mi lett a

mű.” Ezt persze nem tehetem anélkül, hogy utalnék ama sajátos jelenségre, mely nyilvánvaló ellentétben áll a zenében különösen kifejezett 19. századi zsenikultusszal: az egy szerző keres egy operát elvet a librettisztikában egyáltalán nem volt kötelező betartani. A kooperáció itt szinte magától értődött. A könyvecskéket – Metastasio után és Wagner előtt – általában meglévő irodalmi művekből szabták át. Az alapművek – drámák, regények, elbeszélő költemények – szerzői maguk is korábbi irodalmi műveket használtak forrásként: novellákat, krónikákat, legendákat, népek tulajdonított meséket, mítoszokat. A Dózsa-opera librettóját Szigligeti Ede de facto Jókai Mór 1857-ben színre vitt darabjából alakította ki. Ám az expozícióban Jókai valójában Eötvös József regénye, a Magyarország 1514-ben panorámaszerű indításának adja széttagolt és jócskán elszegényített változatát. A továbbiakban Eötvös arisztokratikus tartózkodással kezeli a krónikákból származó motívumokat: mint a sakkjátszmában, a legfontosabb sakkfigurát, a vezért hátravonja, és a tulajdonképpeni regényt a „historikus” elbeszélésekből kevésbé ismert vagy fiktív figurák sorsának elbeszéléséből alakítja ki. Vele ellentétben Jókai a Dózsa történelmi-színpadi figuraként bemutató (Eötvösnél is operaszerű) expozíció után veszedelmes útra lép: Dózsa György cselekedeteit, ezzel magát a történelmi eseménysort személyes motívumokkal magyarázza. Ezeket esetenként Eötvös regénye sugallja, mások mögött egyéb irodalmi forrásokat sejtethetünk. Dózsa elhagyott menyasszonya, Rózsa halála – szökni segíti a fogoly Csáky Lórát, s így annak sátrában őt éri a Lórának szánt orgyilkos tördöfés – A király mulat Blanche-ának önfeláldozására emlékeztet; vagy inkább a drámából írott és annál sokkal többet játszott Verdi-opera, a Rigoletto Gildájának halálát imitálja. A Dózsa jövőjét csalárd módon kifordító jóslatot, amit Gyulai Pál nem tartott modern drámába illőnek, már a kortárs kritikusok némelyike is a Scottish Playból – Shakespeare Macbeth-jéből – eredeztette. Kulin Ferenc től tudtam meg, hogy a motívuma már egy korai Dózsa-dramatörredékben feltűnik. Mint Dózsa anyjának jóserejű álma, Eötvösnél is megjelenik, akárcsak az elhagyott menyasszony figurája, utóbbi a Jókai Rózsájától eltérő karakterrel, és nem Dózsa-hoz kapcsolva.

Jókai a motívumokból és a maga drámai elképzeléséből csak a kanavászt szötte meg az operához; Szigligetinek ebből még operalibrettót kellett szabnia. Hogyan látott neki a feladatnak a dramaturg, kinek e műfajban vajmi kevés gyakorlata volt? Versbe szedte, de igyekezett minél hívebben követni az eredeti színművet, sőt minél többet megtartani annak shakespearei duktusú szövegéből. Vajon nem e szövegűség idézte elő a „deklamáció wagneres hangsúlyát” az operában, amit Szabolcsi 1951-ben a XIX. század magyar romantikus zenéjének szentelt nagy tanulmányában észrevételezett? Szigligeti autográfja tanúsítja, hogy a zeneszerző nem egyezett bele szó nélkül az operaiatlannak érzett szavaló előadásmód túlsúlyába. A kéziratban utólag beragasztott töredék-oldalak – cédulák – sora egészíti ki az alapszöveget zárt számok – áriák, együttesek – komponálásához igényelt szövegekkel. Összesen hét jelentős betoldást számolhatunk meg; a legnagyobb, az 5. felvonás fináléjáról később külön szólunk. Megjegyzendő, hogy több „operás” betét a Jókai-dramából származik; ilyen Rózsa franciás belépő románc a jávorfáról, illetve a Költő dalai a régi dicsőségről a második felvonásban.

Itt az idő, hogy feltegyük kérdésünket a Wagner-ügyről, mely mindkét Szabolcsi-idezetünkben említést nyert. Wagner vélt vagy valódi hatásának kérdése az 1867. április 6-án lezajlott bemutató idején egyike volt a Dózsa György kritikai fogadtatását legerősebben befolyásoló tényezőknek. Erkel Ferenc, mint a Nemzeti Színház operatagozatának vezetője – aki a Mosonyi-párt 1860 óta folyó, egyre agresszívabb wagneriánus propagandáját joggal tekintette személye elleni támadásnak – éveken át elzárkózott a közérdeklődésére leginkább számot tartó Wagner-mű, a Lohengrin bemutatása előtt. 1866-ban végre engedett a sokirányú nyomásnak; az év decemberében a grál-lovag végre színre hajózott a pesti magyar színpadon – a másodkarnagy Huber Károly irányította zenekar kíséretével. Mikor öt hónappal később

bemutatták a Dózsát, az ellenséges kritika kárörvendve, a baráti dicsérőleg észrevételezte a partitúrán a Wagner-hatást. E hatást – melyet bizonyára nem lehet teljes mértékben tagadni – perspektivikus csalódás okán az utókor egyre inkább eltúlozta; annak arányában, ahogyan Wagner zenei és szellemi jelenléte egyre nagyobbra nőtt a magyar zenei és művelődési köztudatban. Holott a „harsogó siegfriedi ifjúság” hangjából, mellyel Szabolcsi 1951-es cikke Wagnernek az 1860-as évek zenészeire – Erkelre is – gyakorolt varázsát magyarázta, a közönség a Dózsa-bemutató előtt mindössze a két kovácsdalt ismerhette meg Wagner 1863-as pesti hangversenyein. Akkor elhangzott még a Trisztán előjátéka és Izolda szerelmi halála is, és néhány egyéb részlet a publikálatlan – sőt be sem fejezett – nagy művekből. 1867-ben a szélesebb operaközönség előtt tehát egyedül a fiatalkori remekmű, a Lohengrin képviselhette Wagner művészetét.

*

A hangadó zenészek és az őket szajkózó sajtó nem is annyira az akkor már közel húsz éves „romantische Oper” konkrét zenei habitusára, mint inkább az 1850 körüli elméleti írásokra hivatkozva tekintette Wagner koncepcióját a modern opera etalonjának. Ami a dramaturgiát illeti: az Erkel addigi életművében megnyilatkozó opera-esztétikánál anti-wagnerianusabbat képzelni sem lehet. Wagner az Opera és drámában indignálódottan elutasítja a történelmet, mint operatémát, és a mítoszt jelöli meg egyedüli méltó tárgyként. Ezzel szemben Erkel Ferenc három, trilógiaszerűen egymáshoz kapcsolódó ifjúkori operája – a Bátori Mária, a Hunyadi László és a Bánk bán, mindhárom Egressy Béni librettójára – kifejezetten a chronicle play műfajába sorolható. Bizonyos értelemben mindháromra alkalmazhatjuk a shakespeare-i históriák magyar nevét is: királydráma. A nemzet szuverenitását a király személyesíti meg, és a királlyal mindháromban – pestiesen szólva – „gond van”. Elidegenedett: intrikusok befolyása alá került, mint a Bátori Móriában és a Hunyadi Lászlóban, távol van, és királyi hatalmát megosztotta két helyettes közt, akik egymással végzetes konfliktusba kerülnek, mint a Bánk bánban. Ezt a típust nevezem előadásom címében leegyszerűsítve „nemzeti operának”. Hangsúlyozom: „merániak” ide vagy oda, az erkeli nemzeti opera témája nem az elveszett nemzeti függetlenség, nem „idegen hódítók” betolakodása, mint Glinka Ivan Szuszanyinjában, vagy Smetana ennek mintáját követő, 1866-ban bemutatott első operájában: A brandenburgiak. Az Erkel-Egressy modell közelebb áll az 1840-es évek olasz operájához, melynek „nemzeti” voltát újabban egyes olasz kutatók, valamint mindentudó ifjabb amerikai zenetörténészek kétségbe vonják vagy legalább relativizálni igyekeznek – beleértve a „Viva V.E.R.D.I.” jelszó hitelességét. Erkel számára a zenei italianità nemzeti jelentése egyértelmű volt: mikor Bónis Ferenc által kiadott önelemzésében Bánk bán és Biberach kettősének hangvételt „Garibaldi-Styl”-ként jellemezte, bizonyára nem szénégető-intonációra gondolt. Nemzetiessége miatt adhatott az olasz operanyelv – Szabolcsi Bence idézett szavával – „szárnyat” a fiatal Erkelnek.

A Garibaldi-Styl – amit a magyar zenetudományi nyelv risorgimento-stílusnak hall és nevez – nem tűnt el a Dózsa György zenéjéből. Meglepő módon először Dobzse László, a magyar történelem tán legrosszabb sajtójú királya ölti magára a zenei vörös inget. A nyitójelenet középpontjában újabb induló harsan föl Dózsa és az összkar hangján, Jókai programját Szigligeti versezetébe foglalva: „S míg a nemes – a néppel összetart / Meg nem töri – az ellen a magyart!” A két kórus-induló között a főhős őszinte pátoszt sugárzó szavakkal felesküszik a honi rög, a haza védelmére. (Az opera szövegét az 1950-es rádiófelvétel, majd az 1994-es bemutató alkalmával retusálták, részben a sokszor kínosan rossz prozodiát korrigálandó, részben a történelmi mondandót kissé kifényezve. Az átdolgozás lakkréteget von az eredetire, de nem hamisítja meg.)

Idézzünk fel Dózsa esküje után egy zenekari részletet! Ez a szárnykürtön megszólaló motívum Hunyadi László fellépését jelenti be Erkel 1844-ben bemutatott operájában, a magyar nemzeti opera paradigmájában. A dallamfordulat a 19. századi, többnyire verbunkosnak nevezett, ékítményes hangszeres magyar stílusból származik; moll színezete megengedi, hogy heroikusnak és sorsszerűnek halljuk. Hunyadi jellem-motívumát Dózsa esküje augmentált formában, hangról hangra követi, még a hangnem is azonos. A „szegény pórt” a király épp most avatta nemessé, s hogy a kard és lánc után harmadik attribútumként a László-motívum is a nemesek közé fogadja Dózsát, egyszerre jósolja a hősnek a tragikus, de méltó bukást, a nemzetnek pedig a közös katarzist a hős bukása nyomán. Ha nem ismernénk a történelmi Dózsa sorsát, e belépő alapján feltételezhetnénk: a kezdet és a végpont között Erkel negyedik nemzeti operájának hőse futja be tragikus pályáját. Ám az operai Dózsa György nem futhat be Hunyadihoz, Bánkhoz hasonló pályát: a krónika nem engedte a nemzeti trilogia dramaturgiájának és zenei mintázatának továbbvitelét. Erkelnek más modellt kellett keresnie. Ezt a másik modellt jelölöm az előadás címében a „politikai opera” fogalmával. A nemzeti, illetve politikai opera közötti különbség kulcsát Szilágyi Mártonnak Eötvös József regényéről írott szép és mélybetekintő elemzése adta kezembe. Ha az Egressy-trilogia központi problémájának a nemzet és a nemzeti szuverenitást szimbolizáló király elidegenedését tartjuk, kijelenthetjük: Jókai drámája és a nyomában járó Szigligeti szövegek könyv e romantikus nemzeti konfliktus időszerűtlenné válását és annak következményét ábrázolja radikális formában. Mit is tesz a király a Dózsa színpadán? Az első felvonásban meggondolatlanul a parvenü Dózsára ruhazza a fegyveres főhatalmat. A másodikban megünnepli névnapját a palotában, meghallgatja a Költő három históriás énekét a régi dicsőségről, melyek álmosítólag hatnak rá, így hát aludni tér. A dráma hátralévő harmadfél, az opera negyedfél felvonásában a király nem jelenik meg többé, sőt szó sem esik róla. A nemzeti szuverenitás eddig is problematikus, de mégis létező letéteményese egyszerűen lelép a színről – és kiderül: a régi nemzet, mint egység, immár nem létezik. Miután az urak végignézik a Fegyvertáncot – „melyet fiatal lányok aranyos sisakban, vértben, tarka paizsokkal, kivont kardok és lebegő zászlókkal gyorsan lejtettek, s mely a közönségnek igen tetszett” –, felpaprikazza őket, hogy a Csáky Lóra vezette amazon-kórus számon kéri rajtuk a haza védelmét, és már indulnak is, hogy megvédjék azt – a keresztesek ellen. Perceken belül kitör a polgárháború. A Batori Mária, a Hunyadi és a Bánk bán cselekményét mozgó intrika helyét valami sokkal modernebb foglalja el: a politika.

A politika, azon tömeges, „utcai” és „tábori” értelemben, amelyről a Dózsa kapcsán beszélünk kell, az 1830-as forradalom táján Párizsban tört be az operaszínpadra, Auber Portici névájával, de teljes, félelmes átütő erejét Meyerbeer második és harmadik párizsi operájában mutatta meg. Az 1836-ban színre vitt Hugenották a katolikusok és protestánsok szembenállását ábrázolja a 16. századi Franciaországban, és az 1572. év Szent Bertalan éjszakáján végződik, a protestáns főszereplők nyílt színi lemészárlásával. Szövegírója, Eugène Scribe még az 1830-as évek végén felajánlotta Meyerbeernek a következő nagyopera, A próféta librettóját, mely az anabaptista istenkirály Leideni János históriáján alapul. Meyerbeer – akárcsak Erkel – lassan dolgozott, úgyhogy Le prophète csak 1849 júliusában került színre – újabb, ezúttal egész Európán végigsöprő forradalmi hullám után. Ez is hozzájárulhatott a Próféta-lázhoz, mely az 1850. június 12-i bemutatóval Pestet is elérte. Zsigmond Ferenc Jókai-életrajzában azt írja: „Dózsában csakugyan valami prófétaféle szabadság-hőst próbált Jókai bemutatni”. Zsigmond a Prófétát nem írja nagybetűvel, a mondat talán nem céloz konkrétan Dózsa György és az operai Jean de Leyde genetikai kapcsolatára. Azonban köztudott – magam is leírtam már –, hogy Jókai ismerte Scribe-Meyerbeer Prófétáját, és tisztában volt bemutatójának korszakos jelentőségével a magyar színháztörténetben. Idős korából visszatekintve így írt a szabadságharc leverését követő hónapokról: „A nagy katasztrófa legjobban a művészvilágot zilálta szét. A költők azt hitték,

hogy most már örökre el kell hallgatniuk, s a színigazgatók nem tudták, hogy mit is játszatnak, amiért a rendőrség vagy a közönség meg ne haragudjék. A Próféta-epocha még nem nyílt meg.” Nem merészelem kijelenteni, hogy a Meyerbeer-bemutató után hat évvel Jókai a Dózsa-drámában a magyar Leydeni János krónikáját kívánta megírni. Az mindenesetre figyelmet érdemel, hogy lapja, A Hon az Erkel-opera bemutatója után hallgatólagosan mintegy beismerte a kapcsolatot: „Szigligeti a drámából, melynek nyomán indult, oly szöveget készíte, mely versenyez Scribe legjobb librettóival. A versek szépek, a jelenetezés élénk, az indulatok kidomborítvák, a csoportozatok imposansok. Ily szöveg kevés zeneirónak jut.”

Erkel egész pályája során soha meg nem tört hallgatása önmagáról és művészi céljairól kiterjedt a Dózsa-téma kiválasztásának személyes, politikai vagy művészi motívumaira is. A sajnós sokszor bizonyíthatóan megbízhatatlan emlékezetű Ábrányi Kornél mindenesetre azt írja, sokan próbálták lebeszélni a zeneszerzőt a Dózsa megzenésítéséről alkalmatlannak vélt időpontban. Tegyük hozzá: ráadásul éppen a Wagner-áradat első pesti hullámverésében. Mert azt Ábrányinak, a beavatottnak látnia kellett, mennyire nem wagneri a Dózsa témája és dramaturgiai terve. Erkel azonban Ábrányi szerint némán hajthatatlannak mutatkozott, és kitartott a maga – meyerbeeri koncepciója mellett. Ehhez – ha gondolt rá Jókai, ha nem – a Dózsa-dráma az egyáltalán kívánható legjobb alapot nyújtotta. Annyiban is, hogy egyrészt – mint Zsigmond Ferenc okkal írja – benne „a nemesség és a parasztság egyformán méltatlan terhe a hazai földnek”, vagyis annyira messze megy székszisének kimutatásában a magyar társadalom nemzeti egységét illetően, amennyire lehetséges; másrészt, hogy csak a lehetséges határig megy el, de nem lép túl azon.

Felsorolunk néhányat a Dózsa-dráma és Dózsa-libretto „prófétai” mozzanatai közül. A két hős – Leydeni János és Dózsa György – lázadásának személyes indítékául a paraszti menyasszonyuk – Berthe illetve Rózsa – elleni erőszak kísérlete szolgál a nagyúr részéről (Oberthal – Zápolya). A felkelés nem spontán, hanem izgató retorika hatására tör ki. Mindkét lázadó pszichotikus alkat, mindkettő kiválasztottnak hiszi magát. A kocsmáros Jean álmodat lát királlyá koronázásáról, Dózsa jóslatot hallgat meg a reá váró koronáról és trónról. A tévelygő hős mellett mindkét szüzsében két allegorikus nőalak áll; mindkét történet hamis koronázással és tűzhalállal végződik. Mindezen motivikus rokonságokon túl a nagyopera általánosabb jegyeit is megfigyelhetjük a Dózsa dramaturgiájában. Meyerbeer és Scribe mindkét politikai operáját jellemzi, hogy a dráma az első szakaszban – az ötből az első három felvonásban – folytonosan átjátszik a komédiába. Így tesz a Dózsa-opera is: az első felvonásban buffo-stílusban tartja Zápolya és az udvaroncok gúnykórusát, mely elindítja főhőst a felkeléshez vezető úton. A zene cinikus tónusa korszerűbb a francia művekénel: inkább a meyerbeeriánus Verdi udvaronc- és orgyilkos-karaira emlékeztet a Rigolettóban és a Macbethben. A Meyerbeer-operákhoz hasonlóan a Dózsa-ban is a harmadik felvonásban kulminál a vígoperai karakterizálás – Jókai jóvoltából, aki erre lehetőséget biztosít mind a városi csócselék, mind Lőrinc beállításával. A groteszk humor mellett a népi áhítatosságnak is hangot kell kapnia a táborig és utcai jelenetekben (Lőrinc szavára a parasztsereg imát énekel), és minden politikai operában megszólal a fanatizált, lázadó tömeg félelmetes hangja. A Dózsa harmadik felvonásának fináléjában a nép haragja elementáris erejű verbunkos-karban robban ki. Ez a kórus – Somfai megerősíti, de az övénel kevésbé avatott szem is észreveszi – valóban Erkel Ferenc kezétől származik: az ő magyar válasza a francia és olasz opera harci indulóira.

A verbunkos-indulót nem egyetlen alkalommal halljuk az operában. Felcsendült már az 1. felvonás zenekari előjátékában, és töredék-motívumai kísérik majd a bebörtönzött Dózsa emlékeztését csatáira. Tehát: *motívumok*. Szabolcsi 1951-ben a Dózsa-ról szólva különös jelentőséget tulajdonított a „motívumok (immár részben vezérmotívumok) zenedrámai szerepé”-nek, s más jellemzőkkel együtt ezt is „az új német zene hatásának” tudta be. Ugyanakkor nem tagadta azt sem, hogy Erkel „élete első felében a visszatérő témák [...]

kétségkívül inkább olasz és francia, mint német mintákra mutatnak vissza”. A motivikus reminiscencia eszközét valóban a 18. század végi francia vígopera hagyományozta a 19. századi internacionális operára – Erkelre, aki már Hunyadi László fentebb idézett névjegymotívumával átvette az örökséget, valamint Meyerbeerre és Wagnerre is. A bemutató kritikájában a Pester Lloyd dicsérőleg meg is említi a Dózsában a „rövid karakteres zenei frázisok jelenlétét, melyek megalkotásának és megformálásának Meyerbeer marad az utolérhetetlen mestere”, ünneprontásként azonban hozzáteszi, hogy Erkel mégis inkább Wagnert látszik követni, minthogy mint amaz, ő is „gyakran minden ok nélkül hoz vissza adott dallamfrázisokat”. Az állítás – melynek Wagner-ellenességét talán a Judentum in der Musik-ra adott válaszként értelmezhetjük a Falk Miksa szerkesztette német nyelvű lapban – kétszeresen hamis. Wagner az elméleti írásokban minuciózus pontossággal leírta a visszatérő motívumok funkcióját, és ha a kritikus ok nélkül idézett motívumokat vélt találni azon operáiban, melyekben a technikát alkalmazza – a Lohengrinben még korlátozott mértékben és funkcióban – az nem a zenén, hanem saját felfogóképességének korlátain múlott. A Dózsa „vezérmotívumainak” egyik típusa jellemzően a francia zsánerhez tartozik: egészen konkrétan utal a helyre, ahol korábban felcsendült. A másik, ritkán felbukkanó típus a „tudattalan” szólaltatja meg; ezt is inkább franciás impresszionizmussal teszi, mintsem wagneri gondos megtervezettséggel; arról nem beszélve, hogy nem szövi wagnerien szoros zenei szövedékbe. Emlékeztetek a legvarázslatosabb, kétütemes „valódi” vezérmotívumra, amely Rózsa alakjához kapcsolódik. Hangszeres színezése – cimbalom, hárfa, angolkürt – Melinda szféráját idézi a Bánk bánból. Először az első felvonásban szólal meg, abban a pillanatban, melyben az elhagyott menyasszony Dózsa anyjának halálát jelenti be. Nagyobb szerephez a negyedik felvonásban, a lány haláljelenetében jut: Rózsa búcsúdálának sorait választja el egymástól. A dal a lehető legkevésbé „wagneres”; inkább a Don Carlos Valois Erzsébetjének fájdalmas románcára emlékeztet. Verdi legnagyobb francia operáját – legnagyobb történelmi drámáját – 1867. március 11-én mutatták be Párizsban, a Salle Peletier-ben. Híre nagyon hamar Pestre érkezett: a Magyarország és a nagyvilág már jelentette március 23-án: „Új operáknak nem leszünk szükében. Dózsa, Álmos, Rienzi és Don Carlos előadásra [...] vannak kijelölve”. Egy opera „híre” persze nem idézhet elő konkrét zenei hatást egy másikban; a Dózsa időnkénti tónusbeli rokonságai a Don Carlossal a keletkezéstörténet titokzatos epizódjainak számát növelik, s ha valamit, legfeljebb mindkét mű közös franciás stílusát tükrözik.

Néhány kevésbé titokzatos, racionálisan magyarázható motivikus rokonságra a Dózsa és a megelőző évek operai bemutatói között csak jelzésszerűen utalhatunk, azzal a céllal, hogy jellemezzük e nagyszabású mű sokszintű és sokirányú közlési-kifejezési stratégiáját, nem pedig a hitelrontás szándékával, mint az 1864-ben még engesztelhetetlenül Erkel-ellenes Zenészet lapok kritikusa tette, aki az operát nyitó induló december 18-i koncerttermi bemutatójáról azt írta: „látszik, hogy Erkel F. belebele pillangotott egy pár olyan vezérekönyvbe, melyeket ha már évek előtt több előszeretetében részesített volna, úgy talán ma már a magyar dalművészet is büszkébben tekinthetne szélyel.” Progresszív muzsikusok fanyalogva fogadták a Dózsa vélhető gesztációs időszakának legtöbb pesti operabemutatóját, ám mivel a közönség nem tagadható érdeklődést tanúsított irántuk, nincs ok feltételezni, hogy az új magyar operát tervező majd komponáló team elzárkózott volna hatásuk elől. Kiváltképp ott, ahol az apropos-t már Jókai biztosította, ahogy a Jónő felléptetésével tette, alkalmat adva az Álarcosbál Ulricájának áriáját idéző cavatina beiktatására a Dózsa negyedik felvonásába (Szabolcsi megfigyelése). Első pillantásra – első hallásra – rejtelmesebb az 5. felvonás operai háttere. Szigligeti elhagyta a Jókai-színmű macbeth-i csatajelenetét, s a felvonás egészét az elbukott parasztvezér börtönébe helyezte, a Jókaiét csak részben követő tartalommal. A drámához képest teljesen új a felvonás első harmada. Ezt a librettista misztérium-játék módjára Dózsa és két szellem – a halott Rózsa (angyal) és a nyilvánvalóan csak Dózsa

képzeletében jelen lévő Jósno (ördög) – dialógusával tölti ki: ők Dózsa látomásait kommentálják. Rózsa felidézi, amit a néző maga is látott-hallott (elbeszélés a jávorfáról, majd búcsú), a Jósno pedig azt, ami a negyedik felvonás óta történt: Dózsa vesztes csatáját, a testvérháború pusztítását. Végül Dózsa kérdésére leleplezi csalárd jóslatának valódi jelentését. Hogy Szigligeti már a libretto első fogalmazásában a megbocsátás és átszellemülés jegyében kívánta megoldani az operát, azt a kézirat utolsó eredeti oldalán található reminiscencia mutatja: Rózsa szelleme és György együtt idézi fel az első felvonás záró himnuszának egyik témáját: „Istennek anyja, hazánk patrónája”. Később Szigligeti – bizonyára Erkel jóváhagyásával – a záró kép megváltoztatásáról döntött. Áthúzta az imastrófát, a következő lapokat pedig eltávolította, és két betoldott lapon leírta a felvonás folytatását és befejezését. A hátralévő szakaszba valószínűleg változatlanul beiktatta Lóra és Dózsa kettősét, de átírta a látomás-jelenet utolsó, Lóra fellépését megelőző szakaszát. Rózsa ajkáról elhangzik a jó hír – „De végtelen az Úr kegyelme”; a Jósno vesztésként eltakarodik a színpadról, Rózsa pedig ígéretet tesz a közönségnek: „akik ellen harcolnak, szabaddá teszik a népet. [...] Mit harcban vesztenek, a béke hozza meg! Megszülnek azt jobb századok.” A látomások sorát a Szent Korona apoteózisa rekeszti be: „Dicsfényben a haza oltára, rajta korona és a jelképek, körülte urak, nép, kezét fogva.”

*

1866. december 9-én a Zenészet Lapok már a Dózsa opera elkészültéről adott hírt, szokatlanul részletes információkkal szolgálva az 5. felvonás zenei kivitelezéséről. Leírása alapján szinte bizonyosra vehetjük, hogy a Szent Korona ekkor még nem került Dózsa végső látomásának asztalára: „Erkel az opera 5-ik fölvonását melodramává akarja átalakítani s csak az utolsó átszellemülési jelenet alatt énekelteni ismét a vegyes karokat, mintegy dicsénekké emelkedvén az összes zenekar kísérete mellett. – A magyar operazene terén az egészen új vivmány lesz s nem kételkedünk rajta, hogy sok utánczóra fog találni.” A melodráma szó mást jelent a közbeszédben, és mást mint műfajnév. A köznyelvben az „operaszerűséget” nevezzük melodramatikusként – ott, ahol az nincs a helyén. Bayer József ebben az értelemben minősíti melodramatikusként Szigligeti Világ ura című színművének utolsó felvonását. Valljuk be, hogy az átdolgozott Dózsa-szöveggönyv fináléjának apoteózisa – melyből, mint látni fogjuk, kettő is van – a szónak e köznyelvi értelmében „melodramatikusként”. Mást jelent a melodráma mint terminus technicus: a zenével kísért, recitálva-deklamálva előadott vers- vagy prózaszöveg műfaját jelöli, mely a 18. századtól kezdve Európa-szerte meglehetősen divatos volt. Am a Dózsa 5. felvonása, melynek kézírata Somfai tanúsága szerint nagyrészt, ha nem is teljes egészében Erkel Ferenc keze nyomát őrzi, és mindenképp az ő szellemi terméke – ennél emelkedettebb stílusú és muzikálisabb melodramát tartalmaz a felvonás teljes első jelenetében. Rózsa és György többnyire monoton – azaz egyetlen hangon – recitálnak, a zenekar a háttérben éppen csak fölvezet a szövegből következő motivikus reminiscenciákat és előlegezéseket. Ez a technika nem áll előzmény nélkül az operairodalomban. A pesti közönség 1864 óta ismerhette azt az operarészletet, mely a Dózsa utolsó fölvezetéséhez hasonlóan börtöncellában játszódik; szereplője leányanya, aki melodramában emlékszik vissza első találkozására szerelmével, keringő hangjai mellett. E pillanatban még él, de legjobb úton van, hogy a mennyországba emelkedjék, angyalok karától kísérve, a kottába beírt cím alatt: Apothéose. A bemutató után két kritikus is észlelte az Erkel opera kapcsolatát e francia előzménnyel. Jókai lapját idézzük: „Végül Dózsa György apotheosisa következik, mely a színpadi pompa netovábbja. Ehez képest a „Faust” Margitjának égbe emelkedése igen egyszerű kép.” A szerepek itt persze felcserélődnek – pontosabban visszarendeződnek a goethei ősförmába: Dózsát az örök asszonyi emeli föl. Sőt a fölemelésben két asszony

segédkezik: a felvonás második jelenetében fellépett szabadító, Csáky Lóra, a zárójelenetben Rózsával és az angyalok karával együtt imádkozik György lelki üdvéért.

A haza oltárának látomása után György megvilágosodása már a második apoteózis – és a második karfinálé – az ötödik felvonás végleges változatában. Mondhatjuk-e: Szigligeti és Erkel túlírta a finálét? Vajon a Korona szent színe előtt békejobbot nyújtó úr és nép fantáziaképe utolsó pillanatban elhatározott opportunistá tisztelegésként került-e az előadásba a kiegyezés közelgő kodifikálása előtt, ahogy ezt többen vélték – közénk értve negyedszázaddal előtti önmagammat a bemutató óta eltelt másfél évszázad egyetlen operaházi Dózsa-felújításának programfüzetében? Annyi mindenestre bizonyos, hogy a látomásban nem tűnik föl a második felvonásban álomba szenderült Ulászló király jóindulatúan bólogató alakja; még kevésbé Ferenc Józsefé, annál is kevésbé, minthogy őt a bemutató idején még nem koronázták magyar királlyá. Dramaturgiai és politikai értelemben a király halott, a szuverenitás-kérdés nem merül föl; a finálé a színpadi és zenei allegória eszközeivel azt a meggyőződést kívánja kifejezni, hogy az új egységet, a társadalmi osztályok közötti „békét” a res publica keretében, a politikai osztályok közös erőfeszítésével kell megteremteni. Más műfajban, más hangvételben, de ugyanazt mondja tehát, mint tíz évvel korábban Jókai. A kettős transzcendencia dramaturgiai és erkölcsi-politikai logikáját aligha lehet tagadni. Először is: Jókaival ellentétben Szigligeti a végkifejletből kiiktatta az oligarchákat, sőt a Bornemisza-féle „pozitív” nemeseket is. De úgy érezte, nem hagyhatja vigasz nélkül a drámai semmibe süllyedni a népet: az opera a „jobb századok” reménységét kínálja nekik. Dózsa átszellemüléséhez sem lennének elégségesek Csáky Lóra könnyei; csak a nép reménykedése ad neki erkölcsi erőt, hogy a szabadítás kísértését elutasítva átlépjen a földi kínhalál kapuján a mennyei kegyelem birodalmába

Az ultima scenában, a második apoteózisban Erkel – az Erkelek – technikailag és tartalmilag a nagyopera legmagasabb szférájába képesek felemelkedni; oda, ahová Meyerbeer a Hugenották zárójelenetében, Verdi a Don Carlos auto da fé-képében emelkedett. Mindkettővel rokonítja a Dózsát a szélsőséges ellentét egybefogása: az angyali karok az Úr végtelen kegyelméről énekelnek a magasban, a mélyben a pribékek hevítik az izzó vasakat. Végül győzedelmeskedik a himnikus hang. Nem tartom kizártnak, hogy ebbe valóban belehangzik egy „zukunfts-musiker” üzenete, de nem Wagneré. 1865 augusztusában a pesti Vigadóban három előadásban bemutatták Liszt Szent Erzsébet legendáját. Erkel jelen volt az előadásokon, annál inkább, minthogy az oratórium előtt megszólalt a Dózsa 1. felvonását berekesztő királyhimnusz. Megragadhatott emlékezetében az oratóriumban sokszorosán felhasznált gregorián antifona pentaton kezdőmotívuma, melynek bizonyára ismerte eredetét és vélt kapcsolatát a középkor magyar szentjével. Tudattalanul vagy tudatosan, e dallamból kiindulva alkotta meg Rózsa – az opera magyar szentje – égi szózatából kinövő utolsó nagy magyar operafináléját. A sokkal jobb sorsra érdemes Dózsa György kedvezőtlen fogadtatása és gyors temetése meg kellett, hogy győzze Erkel Ferencet és fiait, hogy a magyar nemzeti operától a magyar politikai operához vezető útjuk nem vezet sikerre. A következő évtizedben ezért bekövetkezett az addig elképzelhetetlen: a Brankovics Györgyben az Erkelek előre menekültek, ki a magyar történelemből, ki Magyarországról. Hogy ott mi várta őket, és milyen eredménnyel tértek vissza a honba a Névtelen hősökkel és az István királlyal, az – ahogy mondani szokás – már másik történet.

Néhány kiegészítő megjegyzés, válasz föltett és el nem hangzott kérdésekre. Miért vette igénybe Erkel 1860 után egyre fokozódó mértékben fiai segítségét operái kidolgozásában? Erre a kérdésre megkíséreltem válaszolni A kibírás zsenije című dolgozatomban az Erkel-bicentenárium idején: a színházi, tágabban a magyar taposómalomban Erkel, ez a talán nem a legnagyobbakéval mérhető géniusszal, de jelentős tehetséggel megáldott zeneszerző nem volt, nem lehetett képes megoldani azt a sziszifuszi szellemi és technikai feladatot, amit a század második felében a legnagyobbak is csak véres

verítékkal oldottak meg: opera-poétikájuk megújítását. Fiai közreműködését elfogadta, sőt kérte, mert tudta: a meyerbeeri típusú politikai opera eredendő eklektikája – amint azt az eddigiekben megkíséréltem leírni – bizonyos mértékig irrelevánssá teszi a zeneszerző személyét. Ha a fiúk zseniálisak lettek volna, bizonyára nem vállalták volna a néger-munkát. De ők apjukkal egy véleményen voltak.

Kérdés még: miért ragaszkodott Erkel a „politikai opera” modelljéhez, mely nem csak Wagnerrel összehasonlítva tűnt sokak szemében túlhaladottnak – a fiatal franciák is más útra léptek, sőt maga Meyerbeer is áttért az opéra-comique műfajára. Erkel pontosan úgy volt e kérdéssel, mint Verdi – a politikai operával való harcot, a környező társadalmi világ sokszínűségének és konfliktusainak bemutatását aktuális kötelességének érezte az operaszínpadon. Verdihez hasonlóan az Erkelek is követték a zenei stílusok általános modernizálódását – Wagner, de nem csak Wagner, hanem például Liszt hatására. E modernizált politikai opera a Dózsát követő évtizedben Oroszországban szökkent fantasztikus virágba. De ott is veszélyeztetett virág maradt. Muszorgszkij és Borodin operái Rimszkij segítségére szorultak, hogy életben maradjanak, vagy egyáltalán életre keljenek. Szegény orosz zsenik: egyiküknek sem voltak fiai.