

Tallián Tibor

## Erkel Ferenc *Dózsa*-operája

■ Nyíltan politikai tárgyú az opera Monteverdi *Poppeája* óta foglalkozik. Lényegében politikai színjáték a XVIII. század komoly klasszicista operája, ahogy számos francia daljáték, például a szabadítóoperák. Mindkét típus a politikai szenvedély, a politikai erkölcs és a politikai sors drámája. A politikát mint a közember, az uralkodó, a zsarnok, a szabadsághős egyik meghatározó funkcióját ábrázolja, olyan szenvedélyek mellett, mint a szerelem, a féltékenység és a hűség. Mint embercsoportok, tömegek, közösségek cselekvésében és érzésében megnyilvánuló erő, a politika csak az 1830-as években a francia nagyoperával lép fel az operaszínpadra. A műfaj bölcsője a párizsi Operában ringott. Prototípusát Scribe és Meyerbeer alkotja meg a *Hugenottákban* (1836) és *A prófétában* (1849). Mindkettőt hatalmas sikerrel játszották Európa-szerte, bár a *Hugenották* politikai élet igencsak csorbította az a körülmény, hogy a darab végét – ahol az eredeti szövegváltozat szerint a protestáns hőseket Szent Bertalan éjszakáján a nyílt színen lemészárolják – a katolikus országokban 1849-ig mindig cenzúrázták. *A prófétának* nem kellett efféle akadályt leküzdenie. Hogy ez az opera miért is oly fontos e dolgozat tárgyára nézve, az bizonyára nyilvánvaló mindazok előtt, akik tudják, hogy hőse az anabaptista vezér, Leideni János. A cselekmény 1535-ben zajlik Münsterben, amelynek székesegyházában Jánost a város felkent királyává koronázzák. *A próféta* olyan mű, amelyből árad a politikai szkepszis és a mélységes kétely a forradalomban mint legitim politikai tevékenységben, amely társadalmi vagy vallási célok eléréséhez vezethet, a forradalmi mozgalmak önjelölt vezetői iránt pedig merő kiábrándultságot áraszt. Scribe és Meyerbeer tizennégy éven át dolgozott az operán, ám az 1848-as párizsi forradalom különösen aktuálisá tette a bemutatót. Európa más tájain – amely, mint tudjuk, csendes volt, újra csendes – a forradalmak elzúgtával eluralkodó világfájdalom még nagyobb hatásúvá tette a forradalmi

célok és vezetők álságosságának e nagyarányú leleplezését. Ám az, hogy *A próféta* olyan lázas gyorsasággal hódított a forradalmak utáni kontinens színpadain, mégiscsak azt sejteti, hogy a konzervatív hatóságok hamar felfedezték a mű nem is igen titkolt politikai célzásait, és az opera gyors és pazar színrevitelével igyekeztek is azokat kihasználni. A Nemzeti színpadára 1850. június 12-én került Meyerbeer darabja, tizennégy hónappal az 1849. április 16-i párizsi premier után. Az előadás fogadtatásának szempontjából fontos a párhuzam: mi történt a párizsi premier előtt két nappal, 1849. április 14-én a debreceni református Nagytemplomban. Ugyanis a Nemzeti közönségének soraiban könnyen akadhettek, akiknek a münsteri székesegyházban játszódó koronázási jelenet eszébe juttatta ama másik templomban lezajlott végzetes, bár elkerülhetetlen eseményt, a Habsburgok trónfosztását, és annak kezdeményezőjét, az ekkor már száműzetésben lévő Kossuth Lajost, a magyar függetlenségi mozgalom aranyszájú apostolát.

Nem tudom, jelen volt-e *A próféta* bemutatóján Jókai Mór, a fiatal újságíró, akiből néhány évvel utóbb a nemzet mesemondója vált. Azt viszont tudjuk, hogy a debreceni eseménynek tanúja volt, és mivel már akkor sem helyeselte igazán a történeteket – az évek múlásával pedig egyre kevésbé –, neki annál könnyebben földeleghetett volna az opera és a történelem közötti kapcsolat. Egy dolog mindenesetre biztos: Jókai nagyon is tudatában volt annak, hogy a magyar művelődéstörténetben milyen korszakos jelentőségű *A próféta* bemutatója röviddel a szabadságharc leverése után. 1875-ben írta: „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 játszhatnak, amiért a rendőrség vagy a közönség meg ne haragudjék. A Prófétaepocha még nem nyílt meg.” Végül azonban megnyílt *A próféta* korszaka, és elég hosszan tartott ahhoz, hogy Jókai megkomponálhassa és 1857-ben a Nem-

zeti színpadára állíthassa *Dózsa Györgyöt*, amire nehéz nem úgy gondolnom, mint a Scribe-féle mű magyar átköltésére. De ha Jókai verses színműve nem is lett volna a „Prófétaepocha” irodalmi megnyilvánulása, Erkel *Dózsa*-operája – amelynek szövegírója, Szigligeti Ede Jókai szomorújátékát vette alapul – határozottan a meyerbeeri nap körül keringő dalműbolygó. A kor, a főhős jelleme és a két opera tárgyául szolgáló történelmi események közötti hasonlóság magáért beszél, márpedig Erkel Ferenc esetében az efféle egybeeséseket korántsem lehet pusztán véletlennek avagy tipológiai jellegűnek tekinteni. Erkel nem egy szabadúszó operaszerző, hanem 1838 óta a pesti Nemzeti Színház vezető karmestere. Ebbéli minőségében az ő feladata volt az operaelőadások előkészítése. Miként az egyes zenekari szólamok kottáin lévő feljegyzésekből kitűnik, Erkel 1850. április 23-án tartotta *A proféta* első próbáját. Az első öt próbán csak a zenekar szerepelt. Ezeket harminc további próba követte, mindannyiszor

az énekesekkel és a kórossal együtt. Miután az opera premierje példátlan sikert aratott, Erkel a rákövetkező öt hónap leforgása alatt újabb 26 előadást, majd tíz év során további 68 előadást vezényelt. Az alkotás lélektanának természetéből következik, hogy egy ilyen paradigmatisz mus mű hatása alól akarva sem vonhatta ki magát – de miért is akarta volna? Erkel számára *A proféta* által képviselt politikai töltetű nagyopera műfaja alighanem elképesztő újdonságot jelentett – és valóban az is volt –, követése pedig joggal tűnhetett a következő ésszerű lépésnek azon az úton, amelyen ő maga elindult, hogy a nemzetközi opera kortárs formanyelvén fogalmazzon meg nemzeti zenei és drámai tartalmakat. Kérdés azonban, miért várt a Leideni János magyar hasonmásáról szóló opera megkomponálásával a hatvanas évek közepéig, bemutatójával pedig 1867. április 6-ig? Valójában Erkel a *Hunyadi László* 1844. évi elsőpró sikere után tizenhét évig egyáltalán nem írt új operát, amikor pedig 1860 őszén a politikai, intézményi és személyi körülmények kedvezőbbé váltak, sürgősebb volt az 1840-es évek közepe óta tervezett *Bánk bán* befejezése és színrevitele. Első meyerbeeri stílusú kísérletét 1862-ben írta, ám ez vígopera volt, amelyet a nagy példakép újabb keletű vígoperai fordulata ihletett. *A Sarolta* sajnálatosan megbukott, és Erkel néhány esztendei tétovázás után visszatért a nagyoperához, miként azt Meyerbeer is tette *Az afrikai nővel*.

A kérdésre, hogy a mű megfogalmazásának éveiben – nagyjából a Deák húsvéti cikkének megjelenése és az osztrák–magyar kiegyezés ratifikálása közé eső izgalmas időszakban – a két tapasztalt szerző, két kipróbált színházi ember miért is gondolhatta nemzeti-politikai szempontból helyénvalónak egy *Dózsa Györgyről* szóló opera megalkotását – talán azt mondanám, a radikalizmus elleni intésnek és a középpárt melletti kiállásnak szánták. Azonban úgy vélem, jobban teszem, ha mindennemű politikai találgatást mellőzök. Az operatörténet szempontjából viszont határozottan állíthatom, hogy amikor Erkel az 1860-as évek második felében *Dózsa Györgyöt* teszi új operájának hőségévé, akkor ismét rendkívüli naprakészséget, érzékenységet tanúsít a műfaj iránya iránt. Az 1830-as és 1840-es évek Párizsának ízlésbeli és tárgyváltási divatja Európa más részein két-három évtizeddel később válik időszerűvé: Meyerbeer és Scribe vetése a hatvanas-hetvenes években hozza meg a történelmi operák bő termését. Hogy csak néhányat említsünk: *Don Carlos*, *Borisz Godunov*, *Hovanscsina*, talán Smetana *Dalibora* is és természetesen a *Dózsa György*, valamint Erkel következő operája, a *Brankovics György*.

Dózsa György témája nagy drámai lehetőséggel bír, de ennek kidolgozása Szigligeti és Erkel részéről nem hibátlan, amiért részben már Jókai is felelős. Ugyanis amikor szomorújátékát írja, közvetlenül kíván hozzászólni a korabeli magyar elitet foglalkoztató nemzeti-politikai kérdésekhez, ám ez a szándék a tragédiát helyenként naiv allegóriává sápasztja. Ennél is vitathatóbb eredménnyel jár az író azon törekvése, hogy a történelmi tényeket a szereplők lélektani motivációiból eredeztesse. Jókai Goethétől, a *Götz von Berlichingen*ből meríti dramaturgiájának egyes elemeit, de ezenkívül az intrikadráma tárházából is kölcsönöz cselekményfordulatokat. Zápolya és Dózsa nem egy, hanem két romantikus nőalak kegyeiért rivalizál: Dózsa elhagyja Rózsát, korábbi menyasszonyát a főrangú Csáky Laura kedvéért. Jókai elég okos ahhoz, hogy a harmadikat hagyja győzni: Laura végül Bornemisszát választja, a darab egyetlen pozitív főúri hősét, akinek szájába a szerző a saját politikai eszméit adja. Szigligetinek nem sikerül ezt a szálát a cselekményszövésben végigvinni, a librettóból Zápolya is, Bornemissza is kiesik a táborjelenet után. Ezenfelül Dózsa plebejus büszkeségének igazolására használja az osztályirigységet, amit Zápolya úri gögje kiprovokál. Jókai alighanem maga is érezte, hogy ez a két indíték kevés ahhoz, hogy hihetően megmagyarázza Dózsa történelmi fellépését. Márpedig Jókai széles történelmi tablót akart festeni, középpontjában egy nagyszabású személyiséggel. Főhősének monológjával érezteti, hogy tetteinek kezdettől az öncélú politikai szennvedély a legfőbb mozgatója, aminek külső formája a rendi helyzetéhez nem illő gög, s ami politikai actes gratuits-ben, öncélú cselekedetekben jut kifejezésre. Dózsából Jókai nem csinál olyan megszállottat, mint amilyen Scribe és Meyerbeer Leideni Jánosa, hanem a politikai óstragédia főhőiséhez, Machethhez hasonlítva mintázza meg. Sorsának alakításában a shakespeare-i meseszövést babonás motívumait is parafrázeálja: Dózsa, mint Macbeth, jóslatot kap, amely szerint csak azt győzheti le, aki a bort nem issza, és le is győzi Bornemissza. Nem Jókai, hanem a librettista Szigligeti ötlete az opera utolsó képének jelenéssorozata, de mint további Macbeth-reminiscencia, ez sem idegen a drámai alapanyag shakespeare-i rétegétől.

Mind Jókai darabjában, mind pedig Erkel operájában is kevésnek, gyengének érződik a csoportos jellemzés, a szociális motiváció. A parasztság tömegesen nem jelenik meg a parasztháború seregében – ezt a társadalmi osztályt csak a Rózsát híven kísérő Barnabás képviseli. Az operán átsuhanó szelíd nőalaknak, Rózsának lényegében alig jut szerep: szomorú, bolyongó, céltalan léte és halála csupán Dózsa visszavonhatatlan elszakadását feje-

zi ki addigi életének és emberségének érzelmi alapjától. Dózsa új szerelme, Csáky Laura, a hősről mint férfiról tudomást sem vesz, és a régi, elhagyott kedveshez hasonlatos fehér alak. Ő a dramaturgia allegorikus síkján mint Patrona Hungariae ragyog, a nemzet szent támogatója, a tiszta hazaszeretetet képviselője. A Dózsa-dráma és -opera a történelmi Dózsa-dilemmát feloldatlanul hagyja. A cselekményvezetésből és jellemzésből következik, hogy a parasztforradalmat éppúgy elutasítja, mint a megtorlást. Jókai zárszava – Bornemissza szájából – csak halvány biztatásként szólít fel a nemzeti megbékélésre. E prózai befejezés nem találatot alkalmasnak egy ötfelvonásos nagyopera fináléjához. Főképp azért nem, mert a Magyarország és Ausztria közötti kiegyezés, amelyet a komponálás végső fázisával egy időben szövegeztek, ideológiailag egyértelműbb befejezést kívánt. Biztosra vehetjük, hogy a börtönben kivégzésére váró Dózsa utolsó látomását – amikor a nemzet oltárát látjuk, előtte

kézen fogva pórt és urat –, mint a nemzet apoteózisát, a nagy politikai esemény iránti tapintatos gesztusként iktatták a fináléba: nem akartak ünneprontó módon nyílt sebeket láttatni a nemzet testén. De magát a zárójelentet, Dózsa személyes apoteózisát – amelyben szörnyű halálára a vértanúság és a megváltás fényét vetítik allelujázó túlvilági női hangok – talán nem a közvetlen politikai aktualizálás diktálta. Inkább a Jókai-darab eredeti végének zenei újrafogalmazását láthatjuk e Fisz-dúr jelenetben és talán titkos párhuzamot a *Faust* apoteózisához: „das Ewig-Weibliche zieht uns hinan”. A *Zenészet*i *Lapok* már 1866. december elején hírül adta, hogy a Dózsa-opera utolsó jelenetét a kórus éneke zárja mintegy dicsőenkként. A legutolsó kép zenei koncepciója tehát már akkor készen állt.

A XIX. századi opera sokat köszönhet a szövegírók és a zeneszerzők új keletű politikai érdeklődésének. A történelem, mint színpadi tömegjelenetek sorozata, nagy mértékben fokozza az operazene expresszív és dekoratív hatását, lehetővé téve, hogy a zenedráma példa nélkül álló pszichológiai hatást gyakoroljon közönségére. A díszleteket és a jelmezeket a historizmus korában olyan különös gonddal készítik, hogy az opera valósággal a XIX. század kosztümös filmjévé válik. Korábbi Erkel-tragédiákkal szemben a *Dózsa György*nek feltétlenül a realista helyszín-, cselekmény- és tömegábrázolás a legnagyobb újdonsága. E feltűnő korszerűsítést a kortársak egy része Wagner hatásával magyarázza – inkább félreértésből, hiszen zenedrámai szerkezetében a *Dózsa György* a francia nagyoperát asszimilálja –, és minthogy ugyanerre a drámatípusra Wagner is reagált, természetesnek mondhatóak bizonyos hasonlóságok Erkel műve és Wagner korai romantikus operáinak franciás motívumai között. Többről, közelebbi egyezéstről aligha lehet szó. A *Dózsa*-opera színessége, egzotikuma, népiessége sokkal inkább arra emlékeztet, ahogyan e francia típusokat ekkoriban Verdi és mások is elsajátítják. A *Dózsa* tábori jelenetét az olasz Verdi spanyol történetre írt, és először Szentpétervárott 1862-ben bemutatott franciás szellemű operájához, *A végzet hatalmához* fűzi bizonyos hasonlóság. A *Dózsa* jósnő-jelenete valószínűleg jó okkal rímel az *Álarcosbálra*: Verdi operáját 1864 januárjában mutatta be a pesti Nemzeti Színház. Szabolcsi Bence mutatott rá, hogy Erkel jósnőjének áriája egyes fordulataival megdöbbenően emlékeztet Márfa jóslatára a *Hovanscsinában* – holott ezt a befejezetlenül maradt operát Muszorgszkij majd csak 1872 és 1880 között komponálja. Közvetlen kapcsolatról természetesen nem beszélhetünk, az ilyen motívumok esetében inkább közös, valószínűleg francia forrást tételezhetünk fel, amelyből a nagyszabású operajelenetek komponistái öntudatlanul merítettek.

A dekoratív zenei és színpadi elemekkel, a balettjelenetek és népi kórusok sokaságával gazdagon díszített történelmi cselekmény sűrűsége önmagában is elég lehetett volna a történelmi operák terjedelmének felduzzadásához. És persze a zeneszerző és az énekesek sem akartak lemondani a vonzó magánszámokról. Tény, hogy a *Dózsa* zenedrámai szerkezete az opera hagyományos elemeiből építkezik: áriák, nagyjelenetek, együttesek. A nőalakok lírai monológjai különös keresletnek örvendtek, mivel a legújabb párizsi divatok között nem csupán a dekoratív-realista minták hódítottak, hanem a lírai-dalszerű irányzatok is. A Nemzeti Színházban a hatvanas évek elején

ünnepli nagy diadalait az új francia lírai opera, csúcspontjaként Gounod 1863-ban bemutatott *Faustjával*. Rózsa gyönyörű búcsújelenete nem véletlenül emlékeztet Margitéra. További dramaturgiai többletsúlyt adott a darab nemzeti-zenei jellege. De hol is lenne a nemzeti stílus oly kevésbé kifogásolható, mint egy Dózsa Györgyről szóló operában? Az igény, amit a nemzeti stílus dolgában Erkel önmagával szemben támaszt, hatalmas; a megoldás pedig egy-két nótás-operettes pillanattól eltekintve igazán figyelemreméltó. Végül, de nem utolsósorban, új penzumot ró az operára a realista dramaturgia az egyének közötti drámai összecsapások ábrázolásában. Rugalmasabb zenei nyelvet, koncentráltabb zeneszerzői technikát igényel a politikailag motivált jellemek kidolgozása. Erkel a *Dózsa György* néhány kiemelkedő helyén igen határozott léptekkel indul a zenei dramaturgiának e legmerészebb, legmodernebb irányába: nemcsak a börtönjelenet elidegenedett zenei dialógusát számíthatjuk ezek közé, hanem már előbb is több dialógust, amelyek közül a legnagyobb szabású Dózsa és a főurak párbeszéde, a legintenzívebb pedig a sátorban játszódó szakasz, végén a realiztikusan ábrázolt gyilkossággal.

A *Dózsa György* összesen tíz előadást ért meg a Nemzeti Színházban. 1867 tavaszán a négy estéből álló sorozat után ősszel Erkel ismét műsorra tűzte, és ötször adatta elő az 1867–68-as évad során. Azután 1869 januárjában még egy előadást tartottak belőle. Szomorú, hogy a magyar főváros közönsége Erkel merész zeneszerzői előretörésére nem adta áldását. Bizonyos, hogy e magnum opus el-sajátítása, befogadása jóval nagyobb fáradságot igényelt volna, mint a korábbi Erkel-operáké. Ezen túl azonban még egy nem zenei okot is sejthetünk a szinte ellenséges fogadtatás hátterében: a politikai operát utolérte a politikai sors. Erkel óriási nemzeti-művészi felelősségről és bátorságról tett tanúságot azzal, hogy a Dózsa-témából íratott operaszöveget. Korábbi operái egységes nemzetet mutatnak fel, amely egy idegen elnyomóval áll szemben a tragédiában; a nemzetet képviselő hős végső bukása pedig katarzist hoz, és felcsillantja a jobb jövő reményét. A *Dózsa György* viszont – akárcsak a *Borisz Godunov* vagy a *Hovanscsina* – azt mutatja meg, hogy a nemzet legveszedelmesebb ellensége nem az idegen, hanem maga a nemzet. Ki átkozná a merániakat *Dózsa György* máglyájának fényénél? Nagyon is hihető, hogy a sikertől leginkább e sötét politikai összkép fosztotta meg a Dózsa-operát. A kiegyezés utáni általános eufóriában a színházlátogató közönség egyszerűen gondolni sem mert a hátrányos helyzetű tömegek lázadására, arra pedig végképp nem,

hogy a nemzet egyenjogú tagjaihoz sorolja őket. Úrnép és pórnép látványos, végső kiegyezései apoteózisa ellenére a közönség a Dózsa György megoldatlan és megoldhatatlan problémáját oda akarta száműzni, ahová minden rendű és rangú megoldatlan probléma tartozik: a tudattalanba. És mindmáig ott is maradt.