

Hermann Zoltán

Tallián Tibor: *Schodel Rozália és a hivatásos magyar operajátszás kezdetei*

Budapest, Balassi Kiadó, 2015

■ Aligha esünk túlzásba, ha az 1830–40-es évek magyar színháztörténetének főszereplőjeként Schodel Rozáliát nevezzük meg. Mégis gondolkodóba ejt, hogy Tallián Tibor monográfiája – egy igazán felesleges mentegetőzésekkel megtúzdelt előszóval és az egyes fejezetek zavarba ejtő logikával elrendezett sorrendjével – el is bizonytalanítja az olvasót, aki könnyen érezheti úgy, mintha a szerző maga is tartózkodna annak a kimondásától, amiben – Schodel Rozália legendás alakját illetően – végső soron nincs semmi eltúlozható. A kitűnő, olykor szinte letehetetlenül izgalmas monográfiát ezen az egyetlen ponton érheti komoly bírálat: a bevezető, *Opera a Pesti Magyar Színházban 1837–1840* című első résznek a harmadik rész *Béctől Breslauig* és a *Hofoper* című fejezetei között lenne a helye, az *Operakritika a reformkorban* című szakaszban az 1840–41-es éveket leíró fejezetek előtt, a *Szereptanulmányok*nak pedig az adott pályaszakaszoknál. A különös módon széttagolt kötet szerkezetben a kitérők, az exkurzusok kapnak nagyobb hangsúlyt a biografikus részekhez képest, s ezzel a monográfia közelebbi műfaja is kérdésessé válik. Kortörténet? Intézménytörténet? Vagy Tallián Tibor kötete voltaképpen mégiscsak a *critical biography* (kritikai életrajz) műfajának egyik izgalmas, új változata, amely egy XIX. századi *prima donna* mikrotörténeti pontosságú pályaképen keresztül mutatja meg a magyar operakultúra megdőbentően gyors változásait s a változások társadalom- vagy esztétikatörténeti háttérét?

Az kronologikus logika részleges érvénytelenítése azért zavarba ejtő, mert Tallián Tibor terjedelmes könyve mégiscsak nagyon komoly kísérlet a magyar operajátszás egy nagyon fontos időszakának, részletező eseménytörténetének a megértésére; látványosan összetettebb szempontokat képes érvényesíteni, mint amire a „klasszikus” Németh Amadé- és a Kerényi Ferenc-féle opera- és színháztörténeti kézikönyvek, összefoglalások ideovágó fejezetei képesek voltak. Ha a kötetben nagy

akkurátussággal hivatkozott zeneesztétikai, kritika- és színháztörténeti szakirodalom szempontjainak sokfélesége eddig akadályozta is, hogy a tudományos leírás valamiféle egységben lássa az 1830–1840-es évek magyar művelődéstörténetét és Schodelné ezzel egy időben zajló énekesnői karrierjét, és ha tartani látszik is magát az a tudományódszertani „axióma”, amely gyanakvóvá teszi a filológus olvasót mindenfajta történeti szintézisekkel szemben – éppen Tallián Tibor Schodel Rozáliáról írt könyve mutatja, illetve mutathatná meg, hogy paradox módon egy idejét múltnak tekintett műfaj, az *életrajz* megújítása kínálja a megfelelő formát ennek az esztétikai-ideológiai-társadalomtörténeti „összefoglalásnak” a megírására.

Távolról sem Schodelné pályájának vagy – nyilván ellenőrizhetetlen – lélektani fejlődésrajzának a megírása lehet a célja egy ilyen kritikai életrajznak. Lényegében semmi mást és semmit máshogy nem kell tennie Schodel Rozália „kritikai” életrajzírójának, mint amit Tallián Tibor tesz: a biográfia éppen attól „kritikai”, amit a terjedelmes operatörténeti (21–132.), az énekesképzéssel (156–220.) és a magyar operakritika történetével foglalkozó (439–514.) kitérők, a *Szereptanulmányok* (515–600.) elemzései, vagy amit a függelék összefoglaló táblázatai mutatnak. De a zenetörténész szerző eredendően (forrás)kritikai beállítódását is jelzik az egykori, személyeskedően negatív vagy marketingszerűen magasztaló hírlapi beszámolókkörültekintő értelmezései, és a sajtópolémiaiak kultúrpolitikai kontextusának feltárása is.

De hát az olvasó – ha nem tenné is, erre buzdítanám – olvasás közben úgyis helyreállítja az életrajz – még ez sem túlzás: *szépirói* – időrendiségét, s ebben az esetben többet kap, mint amit a kötet szerkezete adni képes. Nem a zenetörténeti, társadalom- és intézménytörténeti keretek, a magyar reformkor adta közéleti szereplehetőségek ki- vagy beteljesítése érdekes Schodel Rozália Tallián Tibor által megírt történetében, hanem a kereteket áthágó, a kezdeményező, az intézményrendszert és a kritikát provo-

káló, normákat sértő női szerep, amelynek minden norma felettségét elnézte – mert a romantikus művész határtalan szabadságát látta benne – az egykori, öt ünneplő közönség.

A könyv érdekesítő volta elsősorban olyan, a korszakkal foglalkozó művelődés-, színház- és irodalomtörténeti diskurzusokban gyakran reflektálatlanul maradó kontextusok feltárásának köszönhető, mint a XIX. század eleji hazai színész- és énekesképzés (és hiányának következményei), a prózai és a zenés színház érdekellentétei, de a professzionalizálódás esztétikai sikerei és buktatói vagy a magyar szín- és operajátszás korabeli, európai kapcsolatrendszerének leírása is.

A zenetörténész számára jól magyarázza a Schodelné-jelenséget, hogy az első olyan igazán tehetséges énekesnőnkéről van szó, aki – az eleinte impresszárióként is működő férj, Schodel János segítségével – előbb Pozsonyban, majd Bécsben minden szempontból kitűnő énekesi képzésben részesül. Pályáját nagyban befolyásolja a bécsi és az európai nagyvárosok nemzeti és olasz operatársulatai közötti több évtizedes konkurenciaharc. Ennek következtében alakul ki egy nem társulatokhoz kötődő, hanem egy – mondjuk így – repertoár-énekesnői réteg, amely szabadúszóként, évadokra szerződik más-más befogadó színházakhoz. Ebben az értelemben szinte kiszámíthatatlan, olykor a szerencsés véletlenek szeszélyének köszönhető, hogy az énekest – látjuk az életrajzból – a megbízható esztétikai átlagot biztosítani képes, egységesülő „piac” Bécsben, Berlinben vagy éppen Breslauban hívja-e olyan feladatokra, olyan szerepekre, amelyek biztosítják énekesi fejlődését. Schodel Rozália ennek a „szabadúszó” művészársadalomnak jegyzett, foglalkoztatott énekese az 1837-es, első hosszabb hazatéréseig.

Annál érdekesebb viszont, hogy 1837 végétől tudatosan nem az ekkorra korábbi hírnevét elvesztő Városi Színházban (a pesti „német” színházban) vállal újabb évadokat, hanem az akkor induló Pesti Magyar Színházban igyekszik maga köré új társulatot alapítani. A magyar operajátszás „nemzeti” jellegét a monográfia nagyon árnyaltan értelmezi. Feltehetőleg a német társulat repertoárjának nem volt erős az olaszos vonulata, márpedig Schodel Rozália hangja – a kötetben idézett leírásokból úgy tűnik – főképpen a *bel canto* drámai szoprán szerepeire volt alkalmas. (A magyar operatörténet egyébként bántó módon hanyagolja el, nem tekinti a magyar operatörténet részének nemcsak Eszterháza XVIII. század végi opera-repertoárjának feltárását – Haydnnak a magyar arisztokrácia körében jelentékeny kultusza ellenére sem –, de a pesti német

társulat prózai vagy zenés repertoárját sem említi az öt megillető helyén. Holott még az egykori szépirodalomban is, az 1790–1850 közötti színházjárók esetén pedig végképpen kétnyelvű közönséggel kellene számolnunk!) Fontos látnunk, hogy Schodelné döntésében legalább annyi lehetett a művészi képességeihez való ragaszkodás, mint a „hazafias érzelm”. Kétségtávol 1837 körül a pesti német színház már nem tartotta a lépést az akkortájt divatos Bellini-, Donizetti-repertoárral, ugyanakkor a németes operastílust a Pesti Magyar, majd a Nemzeti Színházban alakuló magyar operatársulat nem akarta felvállalni. Az 1830–1840-es években a két pesti színház konfliktusában tehát egy tradicionálisabb olasz és a német ízlést képviselő színház volt konkurense egy

másik, az újolasz stílust preferáló és a „magyar nemzeti stílussal” kísérletező színháznak.

A két- vagy többnyelvű pesti közönség bizonyos hálával fogadta ezt a színházak közötti vetélkedést, a prózai társulatrészek között azonban nyíltan ellenséges volt a viszony 1837 után. Az előbb vármegyei fenntartású magyar színház provokatíve a Pesti Magyar nevet vette fel, utóbb pedig – a pozsonyi országgyűlés felügyelete alá kerülve – a *Nemzeti* nevet írta ki a homlokzatára. A magyar jelző egyértelműen a nyelvi-kulturális nemzeti ideológia megjelenítője volt, nem véletlen, hogy a Bajza–Toldy–Vörösmarty-írótriász állt a koncepció mögött. (A német színházban korábban ritkán, de játszottak magyarul, sőt még magyar nyelvű operaelőadás is volt – például

Ruzitska György *Béla futása* című operájának 1833-as felújítása valószínűleg magyarul ment.) A *Bátori Mária* című Erkel-opera 1840. augusztus 8-i ünnepi előadásával a „magyar”-t „nemzeti” előnévre cserélő színház és új igazgatósága azonban éppenséggel a *többnyelvű magyar nemzet* – ahogy a kitűnő irodalomtörténész, S. Varga Pál írta: *államközösségi* – koncepciója által támogatva, és talán Schodelné operatársulata kedvéért már a teljes pesti magyar, német, szerb közönséget igyekezett magához vonzani. (Másként – a közelmúlt intézményalapítási és -átnevezési lázára is reflektálva – érdemes megjegyezni, hogy a késő reformkor szótárában – és még a kiegyezés után is – a *nemzeti* jelző mindig a *királyi, városi*, később a *kaiser- und königliche* jelzők ellenpontja volt, vagyis a központi, államilag fenntartott intézményrendszer mindenkor alternatíváját jelentette, a közadakozásból, felajánlásokból, alulról jövő kezdeményezés révén létrejött intézményeket jelölte meg.)

Tallián Tibor könyve meggyőzően bizonyítja, hogy a német színház ellehetetlenülése jórészt Schodel Rozália 1837–1840 és 1842–1849 között eltöltött évadainak, a Donizetti, Bellini, Auber, Halévy által tökélyre vitt, a színpadot uraló *assoluta* operai szerepeknek volt köszönhető. Annál különösebb, hogy a Nemzeti győzelme egy letűnőfélben levő operai ízlésnek köszönhető. Az *assolutaszerepek*re épülő operák helyét ekkortájt az olasz és európai színpadokon már egy még ennél is újabb operastílus, a többszereplős konfliktusok és a zenekari szövegek dramaturgiai jelenlétét felértékelő Verdi-operák, a kelet-európai színpadokon pedig a népzenei motívumokat is alkalmazó operai formák (Glinka, Erkel, József Elsner) vették át. Kivételes és kiszámíthatatlanul rövidre szabott időszak volt – éppen amennyire kiszámíthatatlan egy kivételes tehetségű drámai szoprán pályája –, nem egyszerűen *Kulturkampf*, hanem a művelődési programok harca.

Schodelnének feltehetőleg nem volt inyére – hangjának amúgy jól uralt átalakulása miatt is – ez az új, 1840 utáni operai ízlés és persze az új primadonna, Hollósy Kornélia megjelenése. Ennek ellenére és a vele ritkán rokonszenvező Erkel nagyvonalúságának köszönhetően ebben az utolsó korszakban a *Hunyadi László* Szilágyi Erzsébetének szerepében az új, nemzeti opera sikerét is hathatósan támogatja.

Az irodalom- és színháztörténészt az úgynevezett „operaháború” kibékíthetetlen nézetkülönbségeinek a könyv által feltár kontextusa (110–132.) lepheti meg a leginkább. Kitűnik, hogy messze nem a Pesti Magyar Színház bevételeinek elmaradása vagy a Bajza–Henszmann-dramaturgiai vita mögött meghúzódó

műsorpolitikai (tév)eszmék vezethettek az első igazgató, Bajza János lemondásához (lemondatásához?), hanem főképpen az operatársulat és a prózai társulat ellentétei. Feltehetőleg az operaelőadások hozták a bevételt, miközben a prózai darabok háttérbe szorulása felett kesergő Bajza–Toldy–Vörösmarty-féle „romantikus” triász kíméletlen ellenszólamának abban igazat adhatunk, hogy a sikerszériában játszott Donizetti-operák és egyáltalán a romantikus opera dramaturgiai egysíkúsága távol van Shakespeare vagy éppen Katona filozofikus és szövevényes konfliktusrendszereitől. (Az ellentábor a későbbi évadokban is élt; az 1840-es évek divatlapjai az operapártoló és az operaellenes pártok mentén is elkülönültek: annál érdekesebb, és bizonyos értelemben homályban is marad Vahoték Pesti Divatlapjának pálfordulása, lelkes operapártivá válása 1844-ben. Talán a *Hunyadi László* sikere és vitán felüli esztétikai értékének felismerése a fordulópont?) Tallián Tiborral szemben Vörösmartyékát fel kell menteni, mert a maguk szempontjából valóban olyan dramaturgiai ideákat dédelgettek, amikre az akkori Nemzeti színészgárdája és egész színházi apparátusa sem volt még képes. Vörösmarty nemcsak Schodelnéknak a végletes érzelmekkel való „együgyű” játékait ostromozta a *Magyar játékszíni krónikában* és máshol, de a színpadon „operai” egzaltáltságba eső drámai színészt, Egressy Gábot is megszidta, amikor a közönség lelkes újrászásán felbuzdulva, nem szűnő tapsorkán kíséretében egy estén háromszor is megfojtotta Desdemonát.

Bizonyos értelemben hiányzik a kötetből – talán mert tényleg nincsenek erre források, és a meglepően gazdag kritikai termés lényegében helyettesíti is a magánjellegű, levél- vagy naplórészletekben fennmaradt tudósításokat – a közönség szerepének elemzése. Az előbb említett, Vörösmartytól származó példa is azt mutatja, hogy a Pesti Magyar és a Nemzeti Színház közönsége nem követte a prózai és zenés társulatrészek professzionalizálódásában megindult folyamatokat, és 1840 körül még nem tudott alkalmazkodni a zenés és a prózai előadások eltérő nézőtéri etikettjéhez. A közönség tehát éppen tanulja a dráma és az opera esztétikáját és etikáját ezekben az évtizedekben – ha úgy tetszik, bizony például a bécsi színházi viszonyokhoz képest a közönség a leggyengébb pontja a Schodelné-korszak hazai operakultúrájának.

Azt sem szabad elfelejtenünk – és erre a monográfia, nagyon helyesen, többször is utal –, hogy bizonyos értelemben mind az operapárt, mind drámapárt majd visszavonulni kénytelen 1849 után a népszínmű elképesztő sikerével vagy éppen – a különben álta-

lam nagyon nagyra tartott – Szigligeti Edének, a Nemzeti Színház „mindenesének” popularitás iránti csalhatatlan érzékével szemben. S ha már az intézménytörténeti következményeknél tartunk, Tallián Tibor monográfiája rajzolja fel azt az alapképletet is – a zenei és színészképzésről, a zene- és színházesztétikai háttérrel, a kritika és a színház/opera mint kapitalista vállalkozás törvényszerű összefüggéseiről beszélve –, amely az 1830–1840-es évek félsikerei felől láttatja intézménytörténeteink XIX–XX. századi perspektíváit. A Zene- és a Színiakadémia megalapítása, a műfajok szükségyszerű elkülönülése és intézményesülése (Népszínház, Operaház épületei) olyan alapítói gesztusok, amelyek a reformkorhoz, a reformkorban megfogalmazott kulturális igényekhez mint társadalmi minimumhoz való viszonyunkat minősítik. Ugyanakkor ezeknek az intézményeknek a működése – az opera pedig kétségkívül, mindig egy adott társadalom legösszetettebb, „összesztétikai” csúcsteljesítménye, csak a film vetekszik vele a modernitás kezdete óta – vagy időnként megjelenő működési nehézségeik jól mutatják a kiindulóponthoz való, máig tisztázatlan viszonyainkat, ha úgy tetszik, például a nemzeti intézmények eredeti és időközben megváltozott szerepei közötti koncepcionális különbségek felismerését. Sok mindenre érdemes tehát figyelni a kötet olvasójának.

Egy nagyon fontos témát kell még említenem a kötet kapcsán: talán nem meglepő, de e mögött is valamiféle önmagán túlmutató kultúraelméleti kérdést sejttek.

Tallián Tibor a terjedelmes monográfiában retorikusan késlelteti annak a tisztázását – lényegében csak az *Ének és szó* című fejezetben (441–458.) és az ezt követő, Schodel Rozália szín- és énekművészetéről szóló fejezetekben (479 skk.) tárgyalja részletesebben –, hogy az 1837–1840 és az 1841–1849-es pesti évadok nagy olasz operáit zömében vagy kivétel nélkül *magyarul* játszották. A *Boleyn Anna* (Donizetti: *Anna Bolena*) fennmaradt szöveggönyvének részletes elemzésén keresztül látjuk, hogy az operalibrettók fordítása talán az egész műfaj legkényesebb problémája. A fordítás tartalmi korrektségén és prozódiai pontosságán azonban túlmutat, hogy egy olasz iskolázottságú énekesnek komoly gondot okoz, hogy a *bel canto* szigorúan rögzített technikája eredetileg az olasz nyelv fonológiai viszonyaihoz van igazítva, a magyarul énekelt *bel canto*-technika viszont bizonyos fekvésekben, bizonyos intonációs környezetben „elszínezi” a beszédhangokat, főleg a magánhangzókat, és ez gyakran megy az érthetőség rovására. Schodel Rozália szakmai korrektsége tetten érhető ezekben

a javításokban, de nagyon szerteágazó technikai és esztétikai következményei vannak az eredetileg olaszul megszólaló Donizetti-áriák (és minden más olasz ária) magyarul való megszólaltatásának. Először is a magyar bel canto egy új énektechnika, a bel canto magyar „nyelvjárásának” kidolgozását igényli. Zeneesztétikai értelemben ez talán nagyobb teljesítménye is Schodel Rozáliának – ennek az alapja nyilván a magyar és az olasz fonémakészlet szerencsés közelsége lehetett –, mint az első (fél)professzionális társulat megszervezése. (Schodelné poliglott tehetségét árnyalja a kolozsvári magyar, német és jiddis anyanyelvi háttér, az „operai” olasz nyelv, a bécsi és berlini német feltehetőleg még az színpadi kiejtésben is meglévő eltérése. Kortársaihoz képest a karrierépítésben, de színpadi jelenlétében is előnyt jelenthetett neki ennek a sokféle intonációs bázisnak az ismerete.) Másfelől azonban ennek az adott nyelvhez kötött technikai „begyakorlottságnak” – látjuk, hogy Schodelnének sem sikerült hosszabb távon folytatni 1840 utáni külföldi karrierjét – az az ára, hogy az énekhang egy idő után „rááll” erre a másik ének-akcentusra. A negyvenes években Erkel Ferenc és stábjá által sikerrel kidolgozott stílus révén inspirált XIX. és XX. századi magyar operatermés olyan énekeseket igényelt, akiket kifejezetten ennek a prozódíának, zenei és szövegakcentusnak a kedvéért képeztek. (Schodelné utolsó bravúros szerepe és nagy sikere – Szilágyi Erzsébet a *Hunyadi László*ban – nem utolsósorban köszönhető Erkel nagyívú, *szöveg nélküli* koloratúráinak.)

A kétféle, nevezzük így: intonációs profil az 1840-es évek utáni énektanítási metódusokban annyira elvált egymástól – talán az 1840-es évek hazai énekesképzésnek a kötet által részletesen tárgyalt kudarcai is ennek a módszertani kidolgozatlanságnak róhatók fel –, hogy a magyarul éneklő énekesek sokáig nem szívesen vállaltak olasz nyelvű előadásokat, később, a XX. századtól pedig hangfelvételeket. Fordítva is: az olaszul éneklők nem mindig szerettek magyarul énekelni. Az énekesek képzésében tehát – a már XIX. század közepétől formálódó metodikákat követve – előbb-utóbb el kellett dönteni, hogy a tanítvány melyik akcentuális változatra alkalmas. Svéd Sándornak – amikor 1950 és 1957 között megakadályozták, hogy a külföldi meghívásainak eleget tegyen – Tóth Aladár, az Operaház akkori igazgatója engedélyezte, hogy szerepeit eredeti nyelven, olaszul énekelje, míg partnerei magyarul énekeltek a darabot. Talán még ilyen vegyes nyelvű előadásra is sor kerülhetett Schodelné korában. Az utóbbi pár évtized hozta vissza nálunk (is) az operák eredeti nyelven való éneklésének

gyakorlatát: a kiejtés korrektségét természetesen a hangfelvételek, az internet korában sokkal könnyebb megközelítenie egy énekesnek.

Tallián Tibor nemcsak a kötetben ír, de a Bartók Rádióban elhangzott, Katona Mártával folytatott beszélgetésében is említette Maria Callas és Schodelné pályájának párhuzamait. Túl a dívaszerepeken, szereprepertoárjuk hasonlóságán – és azon, hogy mindkettejüket fiatalon érte a halál –, kétségtelen van valami különös abban, hogy Tallián Tibor Callason keresztül tekint Schodel Rozáliára. Mintha Schodel Rozália hangfelvételek híján csak töredékeiből megérthető művészetében éppen a Callas-lemezek és -filmek ránk maradt énektechnikai és szerepformálási bravúrokat keresné. Lenyűgözően nagy formátumú zenetörténeti munkát írt Talián Tibor, amely azonban valahol a legmélyén mégis inkább valamilyen elégikus hangú regény, amelyben Schodel Jánosné Klein Rozália, a 162 éve halott énekesnő egyszer csak egy Verne vagy Jókai tollára való ördögi tükörrendszer káprázatában jelenik meg, és újra énekelni kezd.