

JAKABFFY TAMÁS

## BIZÁNC, A „VISSZAJÁTSZHATÓ”

■ Már négy éve is elmúlt, hogy a Bartók Plusz Miskolci Nemzetközi Operafesztivál egy új magyar történelmi nagyopera bemutatójával dicsekedhetett. Herczeg Ferenc *Bizánc* című drámájából kiindulva Selmeczi György írta az azonos című operát (és annak szövegkönyvét is). Alig hónapokkal a hallatlanul sikeres, a budapesti Operaházban egymásután hatszor teltházas – de nálunk sajnos nem játszott – *Spiritiszták* után Selmeczi a történelmi opera műfaji örökségével alaposan terhelt (ön)elvárásokba merülhetett, miközben nagyot változott a körülöttünk dobogó világ, és még most is úgy változik – mind egyértelműbben –, hogy az operához az aktualitás újabb és újabb hártái tapadnak.

Csak hát játszanák ismét, újra és újra!...

Az opera témája a középkorba vezet vissza: a Konstantinápoly falai alatt megállíthatatlanul hódítani kész török had végveszélybe sodorja a császárváros maradék lakosságát. A kevéssé újszerű drámai alaphelyzet volta-képpen a hősies ellenállás vagy a történelmi realizmusból fakadó behódolás eldöntendő kérdése. XI. Kónsztantinosz, az utolsó keletrómai császár a nyugati hatalmakhoz fordul segítségért, de V. Miklós pápa nem hajlandó támogatni a maga nézőpontjából szakadár, az ortodox egyházzal gyökeréig összefonódott impériumot. (A császár, tudjuk, bármilyen eszközt megragadna, hogy katonai segítséget kapjon, ennek érdekében 1452-ben még a katólikus és a keleti egyházak egyesülését is ki-



Úgy tűnik, az ősiség illúzióját vastagítani vélt patinásítás mint elemi drámaírói késztetés még sokáig kitart. Különben is: történelemfertőzött népség vagyunk.

mondja, ezzel persze maga ellen hangolva alattvalói többségét.) Tény, hogy néhány genovai és velencei hajó segítségül érkezik – a Selmeczi-opera interpretációja szerint nyers, célratoró, erkölcsi mérlegelésre nemigen hajló zsoldosokkal.

A végső ostrom kezdete előtt II. Mehmed szultán felajánlja Kónsztantinosznak, hogy ha behódol, zavartalanul uralkodhat Moreában, ő azonban az utolsó percig kitartó ellenállást és ezzel az elkerülhetetlen hősi halált választja. (A történelemkönyvekből tudjuk, hogy a győztes oszmánok napokig lándzsahegyen mutogatták Konstantin fejét; később azonban méltó temetést kapott. Egyes ortodox csoportok egyenesen mártírszentként tisztelik, noha az egyház hivatalosan ezt soha nem mondta ki.)

Miről szól és mit üzen az operai dráma? Milyen analógiasugallat áll mögötte? Vajon csupán a piederasztálra emelhető sziklaszilárdság – a Kónsztantinoszé – szegül szembe a belenyugvó elcsángósodással? A fontos és fondor, korrupt és hiú udvari tisztségviselők alakja – Szpiridon főkamrás, Laszkarisz tengernagy, Lüsander, Krátész, Zenóbia, illetve a kalmárcéh bírása, Murzafosz – viszonylag egyszerűen megalkotott jellemek. Hozzájuk képest többsikúnak tűnik a császárné erkölcsi profilja, hiszen Iréné egyfelől önként ajánlaná fel magát a Város falai felé közeledő szultánnak, a „Tigrisnek”, hogy ennek árán egy legyen a hárem asszonyai között, de uralkodói jóléte biztosítva maradjon, másfelől viszont a végzetes pillanat előtt nem engedi, hogy Kónsztantinosz megigya a mérgezett hűsítő italt, amelynek preparálásában egyébként Iréné maga is bűnrészes volt. Selmeczi György zenedrámájában visszafogottan – csupán vegytiszta hatalomvágyáról monomániásan tanúskodó mondataival – van megalkotva az ütődött Démétriosz nagyherceg alakja. (Ehhez képest a Zakariás Zalán-féle miskolci-kolozsvári rendezés kínosan erőltetett és szájbarágós színpadi jelzése a velejéig megalkuvó pátriárka láncpórása, amellyel az idiótát magához köti, illetve függőséggel manipulálja.) A dráma csúcspontja, úgy vélhetjük, nem a tragédiai császárhálál, hanem az a pillanat, amelyben a Kónsztantinoszhoz egykor akár meggyőződésből, akár talpnyalásból közel állók egymásután elszívárognak, hogy a maguk elképzelése szerint éljék túl erkölcsi halálukat. Az apród – akiről persze kiderül, hogy Kónsztantinoszt rajongva szerető, őt hűséggel beborító nő: Herma – törékeny, esetlegesnek tetsző támasz csupán ebben a vérzivatarban.

A *Bizánc* zenei rétegeinek kimunkáltsága – s ezen senki sem lepődhet meg igazán – kivált a bartóki zeneeszményig vezethető vissza, de éppúgy megkerülhetetlen komponistai előképnek tűnik Orbán György is, anélkül persze, hogy Selmeczire az epigonosság gyanúárnya vetülne. A zenei anyagnak – bár nyilván semmiféle egységes „bizánci” alapot nem kell keresnünk benne – mégiscsak van egyféle orientális bevonata: itt-ott görögös módusokra, népi hangsorokra támaszkodó dallamutalások, persze a nyugati szimmetriaelvre rádolgozva, sőt reneszánsz hatású mozzanatok (jellemzően az udvari zenék pillanataiban, a fény, a pompa, a „császári import” megidézéseként). Az opera kétségkívül nagyívű zene, kevésbé tagolt, az egyes színek és jelenetek közötti kohézió nem engedi, hogy mű és hallgató interakciója kihűljön. Különösen gondos, több helyen egészen mesteri módon vannak megformálva a kórusok (himnikus kórus, kalmárok kara, bizánciak kara, genovai zsoldosok, palotahölgyek).

## Nemzeti opera?

szerkezet. Érdeemes ennek a valóságtartalmát vagy tarthatóságát fejcsóválva szemügyre vennünk. Józan ítélőképességű komponista tudniillik nem azért ül le operát írni, hogy az nemzeti legyen. Az operarepertoárba való beágyazódás „dönti el” az ilyesmit – de nyilván nem a szerzői szándék nyomán. Évtizedek közönségének kell az új operát úgy elfogadnia, megélnie és igényelnie – mégpedig nem csupán lokálisan! –, hogy az számot tarthasson az efféle „nemzeti-ségre”. (Egyelőre nem tűnik valószínűnek ez a scenárió.) Ekként tehát a Selmeczi-operával kapcsolatosan használt *nemzeti* jelző vélhetőleg nem több marketing-determináltságnál, reklámhúzásnál, újságírói széptevésnél vagy nagyotmondani-akarásnál. A *Bizánccal* kapcsolatban másfelől a legkevesébé sem állíthatjuk, hogy a magyar kortörténeti televényből kifejlő témát bont ki, még ha az iszlamizáció mint kontinentális léptékű veszély némi aktualitást „nyert” is a politikai diskurzusban.

Az a problémahalmaz, amelyet Herczeg 1904-ben látnoki módon felvetett – hiszen a maga korában egészen különleges érzékkel rögzítette, melyek azok a kérdések, amelyek Európát is, a magyarokat is foglalkoztatni fogják a következő évszázadban –, kétségkívül vonzóak lehetnek a kortárs színházi ember számára, már csak műfaj(emlélet)i okokból is. A hercegi prózadráma feltétlenül történelmi operát *predestinál* – ma is, a harmadik ezred elején. És így természetesen az a kérdés is válaszra vár, miként lehet új életet lehelni a műfajba. Abba a történelmi operába, amely megkerülhetetlenül fontos, mégpedig nem csupán a magyar operatörténet szempontjából, hiszen a 19. századi nyugat-európai kultúra is ennek szellemében, a színpadképes történetiség toposzaiból és lendületéből építkezett – legtöbbször annak pátoszát is megtartva. Csakhogy a brokát trónkárpitok és bársonykosztümök közben erősen beporosodtak. A történetiséget (amelyet ma már a történettudomány szikár tényszerűségével szokás asszociálni) száz-százötven évvel ezelőtt minduntalan romantikus tablóvá lényegítik át a színpadi és operaszerzők, széles lendülettel és tágkeblűen adagolva a 19. századiság kötelező elemeit: a nemzetre-ébredés entuziazmusának, az őstörténetek, a mondaiság iránti ellenállhatatlan vonzódásnak, illetve a történelmi csomópontok és kulcspillanatok felcícomázásának szövegi és színpadi eszközeit, olykor a leganakronisztikusabb bakugrásokkal.

És itt érdemes a Herczeg-dráma és a Selmeczi komponálta opera címére is kritikus pillantást vetnünk. Azzal, hogy e műben következetesen Bizáncnak mondják (nyilván a *pars pro toto* elvén) a Keletrómai Birodalmat, a *Vaszília Romáiont*, az még csak hagyján. De amikor Bizánc (*Büzantion*) falainak kilátástalan védelme körül sűrűsödik a drámai feszültség, joggal fészkelődhetünk, hiszen „csupán” egy egész történelmi kort csúsztat Herczeg (és nyomában Selmeczi) e településnévvel: jól tudjuk, az oszmán-török hadak valójában *Konstantinápolyt* foglalták el (a *középkor* derekán), azt a várost, amelyet I. Constantinus császár alapított 330. május 11-én a korábbi Bizánc (*ókor*i) görög gyarmatváros területén. Ekkor kezdődött el, a 4. század közepén tehát, a város – a mai Isztambul – világtörténelmi szerepe is. Úgy tűnik, az ősiség illúzióját vastagítani vélt patinásítás mint elemi drámaírói készletés még sokáig kitart. Különben is: történelemfertőzött népség vagyunk.

## Herczeg és Selmeczi

■ Amikor a Herczeg-dráma világával ismerkedett és megfogant benne az operá-síthatóság gondolata, Selmeczi György még nem volt igazán tudatában annak,

mennyire különös sorsú, furcsa figurája Herczeg a 20. századi magyar irodalomnak. Amikor aztán szembesült a lelkes utókor néhány túlzó minősítésével – azzal például, hogy Herczeg az államszocializmus előretörésének, illetőleg a kommunizmusnak a *mártírja* lett volna (valójában csak ideológiai alapon marginalizált, de meg nem hurcolt alakja volt az irodalmi közéletnek) –, még inkább megélesedett a hallása a dráma jelentéslehetőségei, árnyalatai, illetve ezek hasznosíthatósága iránt.

És persze a „látnok” Herczeg személye is felkeltette az érdeklődését. Tény, hogy Herczeg a maga korában a magyar irodalmi élet legintegráltabb személyisége volt. Az általa szerkesztett *Új Idők*ben minden „rendű és rangú” író publikálhatott, megkülönböztetés nélkül helyet kapott hasábjain a *Nyugat* szerzőgárdája csakúgy, mint (mondjuk) a *Napkeleté*. Ez olyan irodalomtörténeti tény, amely egy jószerevével azóta is páratlanul igényes-elfogadó szellem felvillanásáról – és aztán mesterséges ellehetetlenítéséről – tanúskodik. S hogy immár a színháztörténetre szűkítsünk: Molnár Ferenc és Herczeg – ők ketten a 20. századelő magyar színházának nagy párosa, amely párból a pártállami rosta később kitolta, letörölte Herczeget, sőt a magyar drámatörténetet még ma is jóformán hercegtelenül tanítják; nagyon itt volna tehát már az ideje irodalmi rehabilitációjának. Érték szempontú közelítéssel élve talán sokkal fontosabb kulturális feladat volna, mint a túllihegett – igaz, talán már csituló – Wass Albert-kultusz celebrálása.

## Az operai szöveg

■ Ami az opera szövegét és a Herczeg-drámához képest mutatkozó szembeötlő eltéréseket illeti: Selmeczi kezdettől fogva érezte, hogy a Herczeg-színmű sokkal inkább való operaszínpadra, mint a kortárs prózai színház deszkáira. Úgy vélte, sok és nyomatékos dramaturgiai beavatkozást igényelne a szöveg ahhoz, hogy a modern drámaelvárásokkal – és az utóbbi évtizedek élménytapsztalataival – szembesítve a mű vállalható legyen. Nem így az operaszínpadon! Elmondása szerint valósággal lenyűgözte a dráma szerkezete, cselekménybonyolítása. Ez vezetett az opera megírásának elhatározásához jó másfél évtizeddel ezelőtt. A hercegi drámából először Kapecz Zsuzsa készített redukción, amolyan kanavászt, amelyre azután Selmeczi a maga alakformáló vízióit ráöltötte, kialakítva a librettót, annak végleges formájában erőteljesen érvényesítve a zene(szerző)i szempontokat. De persze tovább is lépett, elsősorban a szereplő személyek profilírozásában. Nála a Herczeg-drámához képest összetettebbek a karakterek, illetve a közöttük létesülő viszonyok. Talán leginkább a császárné, Iréné alakjával példázhatjuk ezt a cizelláltságot – amint erről már szó esett. Ő Herczegnél eléggé egyértelmű figura, Selmeczi azonban különleges, irracionális nőalakká formálta át, nagyszabásúvá, belső ellentmondások hordozójává tette, akinek a cselekvésmotivációi értelmező figyelmet igényelnek dramaturgtól, rendezőtől, nézőtől egyaránt. A hatalomvágy, az érzelmek, indulatok, kiszolgáltatottság és esendőség kevercse lett hát Iréné – szemben Herczeg halvány kontúrral és egyszerű sematizmussal megrajzolt Irénéjével.

## Miskolc és Kolozsvár

■ A *Bizánc* kiteljesedéséhez azonban szükség volt egyféle végimpulzusra. Ezt két operaház – mint két gyúpon – biztosította Selmeczi számára. Egyfelől

Kesselyák Gergely karnagy személyében a Miskolci Operafesztivál kérte fel a zeneszerzőt, hogy immár *erőltetett menetben* véglegesítse és tegye játszhatóvá a *Bizáncot*. Volt tehát határidő, de Selmeczi az előadókkal kapcsolatban egy „másfelől”-ről is gondolkodott. „Ezt a darabot mindig is a kolozsváriaknak írtam” – mondta egy interjúban, majd egy kis operatörténeti adalékkal szolgált a kolozsvári kötődés megokolására. 1905 és ’42 között tudniillik Kolozsváron nem kevesebb, mint kilenc új bemutatója volt Herczeg Ferenc drámájának. Ezek közül kettőt a kolozsváriak számára kiemelkedő életműví és szívszorító sorsú Janovics Jenő rendezett, sőt – már kortársainknak is „fogható” tényként – az 1942-es változatban a Pátriárka szerepét a szépelemű Senkálzky Endre alakította. A *Bizánc* tehát – legalábbis egykor a Herczeg-féle – valósággal ráolvad a helyi színháztörténet idővonalára. Emellett a 2014-ben már közel negyed százada a Kolozsvári Magyar Opera művészeti vezetőjeként tevékenykedő Selmeczi, az elérzékenyülésre is kész lokálpatrióta intézményi-szakmai megbecsülésésként, amolyan jutalomgesztusként is értékelte – minden oka megvolt rá! –, hogy az Opera örömmel beleegyezett abba, hogy a *Bizánc*-bemutatót a Sajtó partján vendégszálja.

### „Emberi fogyasztásra alkalmas”

■ Selmeczi *Bizánc*áról a kolozsvári nyilvános főpróba után mondta a fenti szavakat Szinetár Miklós Kossuth-díjas film-, színházi és operarendező. Szavai első hallásra nem tükröznek túl nagy lelkesültséget. Aki azonban a *kortárs opera* történeti, műfaji, recepcióesztétikai fogalmára mint kontextuális adottságra gondol, csakhamar rájön, hogy az „emberi fogyasztásra alkalmas” szintagma a tapasztalt és markáns színházi vízióval rendelkező Szinetár szájából igen nagy elismerés. Selmeczi persze nem szorul rá az efféle reverenciára, hiszen jócskán túl van már a hideg és meleg értékelések komolyan vételének korán. Másfelől meg nagyon mélyen, elemző módon – talán a másokénál fokozottabb következetességgel – foglalkoztatja az a hatásmechanizmus, amely a mű (opera) és közönsége között létrejön.

Ami miatt Szinetár fogyaszthatónak nevezte a *Bizáncot*, annak a kulcsa vélhetőleg az a kulturális otthonosságérzet, befogadói „diszharmóniátlanság”, amelyet Selmeczi a maga rendjén *gesztusközösségnek* nevezett. És amely – végső soron – az utóbbi évtizedekben Európa-szerte jól érzékelhető operakonjunktúrában találja meg létértelmét, illetve magyarázatát. Elég szétnéznünk a kontinens kulturális életének hirdetésáradataiban, hogy igazolhatónak lássuk e konjunktúra tételezését. Európa kiműveltebb vidékein valósággal megsokszorozódott az érdeklődés az opera iránt. Nem feltétlenül művészet(elmélet)i okokból zajlik ez, sokkal inkább a korszerű marketinghez és annak hallatlanul hatékony eszköztárához kötődik. A marketingnek sikerült elhítenie az európai emberrel, hogy az operába járás némiképp az önbecsülés része. *Komoly ember* operába jár. Akinek meg a társadalmi pozíciója nem mellékes, annak a számára elmaradhatatlan státuskellék az operabérlet – még ha ezzel felmerül is a sznobéria vélelme. A mediatisálás, a kép- és hangrögzítés szinte forradalmi ütemű fejlődése, illetve a rögzített anyag gyors termékesítése ugyancsak számottevő oka az európai operakonjunktúrának. Elég csak hunyt szemmel magunk elé idéznünk a nagyvárosok operaházi ruhatára felé vezető folyosókat és az előcsarnokokat: a be- vagy kihatalás mindig a shopon keresztül megy végbe, ott, ahol az ember képeslapot, csészt, kulcstartót és operát vehet.

Az utóbbi évtizedekben tehát beérni látszik ezeknek a marketingtörekvéseknek a gyümölcse. A közönség ugyanakkor rendületlenül amolyan múzeum-opera jár! Muzeális remekműveket hallgat, mert a többé-kevésbé alternatív helyekre kiszorult kortárs operaalkotásoktól ösztönösen menekül. Az elutasított kortárs-operai opuszok helyébe pedig belép(ett) a rendezőközpontú opera, illetve a rendezőtörvényű operaértelmezés. Ha nem kell a kortárs zene, akkor viszont kapsz „modern” mozartokat, „modern” elvarázsolt verdiket, klasszikus remekművek kortárs vízióit, olyan színpadképeket, cselekményinterpretációkat, értékkonstrukciókat, amelyekhez képest az álom szegényes és hóka fantáziátlan-ság. Selmeczi kifejezésével élve *űrügyművészetet* kapsz (vagyis olyan művészi konkretizációkat, ahol az eredeti remekmű nem több és nem kevesebb, mint a rendezői önkifejezéshez szolgáló ürügy). A rendező olyan túlhatalomhoz jutott a színpadi hierarchiában – lényegében, mondjuk, Sztanyiszlavszkijék, Felsensteinék óta –, amely ma is megállíthatatlanul dagad. Mozart miatt, Verdi, Puccini és Bizet miatt megvan a kulturális otthonosságérzetünk, ugyanakkor a kortársiság borzalmaikat mégis lenyomják a torkunkon a színpadi megvalósulás síkján.

Selmeczi *Bizánca* azonban tudva és vállalva megmarad a magyar/erdélyi operanéző gesztusközösségének keretében. Az opera egyes dallamai egyenesen be-leragadnak a memóriába, könnyen felidézhetők, „visszajátszhatók”. Szerzőnk szerint ugyanis az opera akkor teljesíti be a történelmileg adott hivatását, ha immanensen jelen van benne a lehetősége annak, hogy „én magam” is tudok ilyen. Ha ezt az illúziót melodikusan, harmonikusan és ritmikailag nem kínálja a mű – a hallgatói reprodukálás merő *lehetőségét* tehát! –, a gesztusközösség, a kulturális otthonosságérzet odalesz. Az operairás imperatívusza: eljutni a határokig, ami a kortársi intonációt illeti, de azokat nem átlépni! Nem áthágni a gesztusközösség határait, mert akkor elvész az otthonosság. Sőt elvész a közösség.

Ergo: elvész a közösség.

Itt viszont ránk köszön az eredetiség kérdése is. Egyfelől: kell-e az oszmán kézbe kerülő Konstantinápolyról *bizáncias* vagy *ottomán* zenéről beszélni? Másfelől: mi történik, ha az említett fogyasztóbarát zene – mint a drámai üzenet tudatos és vállalt nyelve – esetleg késő romantikus allúziókat ébreszt a hallgatóban-nézőben? Selmeczi *Bizánca*, úgy tűnik, csak annyira akar bizánci lenni, amennyire a *Turandot* kínai vagy a *Pillangókisasszony* japán. A *Bizánc* is a nyugat-európai operahagyomány mentén született, még ha szerzőjét az intenzív tájékozódás menetében elvarázsolta is a középkori Keletrómai Birodalom igen töredékesen megmaradt zenei öröksége. Ami pedig az otthonosságérzetből fakadó vagy azzal azonos, határozottan *akart* „fölbemáshást” illeti: amíg a szerző a maga legszemélyesebb védjegyén – egyéni stílusán – felül ezt következetesen érvényesíti eszményeként, vagyis amíg merő szeretetből ajánl és ajándékoz közösséget a hallgatónak, addig nem apológiára szorul, hanem elismerésre méltó.