

SZÍNHÁZ- ÉS FILMMŰVÉSZETI EGYETEM
DOKTORI ISKOLA

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

MÁTYÁSSY SZABOLCS ZOLTÁN
2021

SZÍNHÁZ- ÉS FILMMŰVÉSZETI EGYETEM
DOKTORI ISKOLA

ZENE-SZÍNPAD-SZÖVEG

A MAGÁBAN BESZÉL CÍMŰ PARAFRÁZIS-OPERA
VIZSGÁLATA, NÁDASDY KÁLMÁN ALKOTÓ- ÉS
MŰVÉSZETPEDAGÓGIAI TEVÉKENYSÉGÉNEK TÜKRÉBEN

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

MÁTYÁSSY SZABOLCS ZOLTÁN
2021

Témavezető:

Dr. habil. Tallér Zsófia egyetemi tanár
--

Dr. Termes Rita
egyetemi docens

Tallér Zsófinak
dedikálva

TARTALOMJEGYZÉK

1.	Bevezetés.....	5
1.1.	A témaválasztás evolúciója és dolgozatom felépítése.....	5
2.	„A Nádasdy”	11
2.1.	Források értelmezése és pozicionálása.....	20
2.2.	Nádasdy filmrendezései.....	25
2.2.1.	A Föltámadott a tenger kultúrpolitikai háttere	26
2.2.2.	„Szabó Ferenc elfelejtett”.....	32
2.2.3.	Hazatérés	35
2.3.	Nádasdy, a pedagógus	36
2.3.1.	Az énekkoktatás reformja a Főiskolán.....	42
3.	Nádasdy librettófordításai, a mestermunka inspirációja	46
3.1.	Áttekintés.....	46
3.2.	A librettófordítás gyakorlatának társadalmi–politikai szegmensei	47
3.3.	Dramaturgiai problémák.....	49
3.4.	Nádasdy, az újtító: Magyarról magyarra, a Bánk bán rendezések összehasonlító vizsgálata.....	51
3.5.	A hamisítás hagyománya.....	51
3.6.	A módszer.....	53
3.7.	Az átdolgozás átdolgozásai	55
4.	Manon.....	58
4.1.	A Manon Lescaut című opera magyarországi rendezései	58
4.1.1.	Mikó András operaházi rendezése, 1961	59
4.1.2.	Valló Péter 2001-es rendezése	61
4.2.	Puccini operájának poétikai kérdései	64
4.2.1.	Prozódia.....	64
4.2.2.	A szöveg és zene egysége	65
5.	Mestermunka.....	70
5.1.	Antoine François Prévost regényének introjekciós vizsgálata	70
5.2.	Zsótér Sándor librettójának koncepciója	72
5.3.	A Barthes-könyvről	74
5.3.1.	Alakzatok	75
5.3.2.	Elrendezés és a szerző hivatkozásai.....	76
5.4.	Magában beszél című operám zenei analízise	78
6.	Összefoglalás.....	83

Köszönetnyilvánítás	86
Melléletek.....	87
I. Melléklet. Mátyássy Szabolcs: Magában beszél – Opera-oratórium – Partitúra	87
II. Melléklet. Mátyássy Szabolcs: Magában beszél – Opera-oratórium – Hanganyag.....	87
III. Melléklet. Mátyássy Szabolcs: Magában beszél című művem rövidített szövege	87
IV. Melléklet. Mátyássy Szabolcs: Magában beszél című művem eredeti szövege	87
V. Melléklet. Mátyássy Szabolcs: Interjú Fekete Máriával.....	87
VI. Melléklet. Mátyássy Szabolcs: Interjú Lengyel Györggyel.	87
VII. Melléklet. Mátyássy Szabolcs: Interjú Szinetár Miklóssal.	87
VIII. Melléklet. Mátyássy Szabolcs: Interjú Marton Lászlóval.	87
Bibliográfia	88
Szakirodalom.....	88
Források.....	91

1. BEVEZETÉS

1.1. A témaválasztás evolúciója és dolgozatom felépítése

Doktori kutatásom témaválasztásánál elengedhetetlen szempont volt számomra, hogy olyan korszakra és alkotóra, alkotókra koncentráljak, ahol a szakmai érdeklődésemnek leginkább megfelelő területet vizsgálhatom, mely téma koherensen kapcsolódik különböző tanulmányaim során szerzett – és egyre inkább kialakult – művészetszakmai orientációm felé, illetve a korábbi életszakaszaimhoz köthető munkáim által szerzett tapasztalataimhoz. Miután végzett színész és zeneszerző vagyok, egyértelműen a színház és zene érzékeny kapcsolata érdekelt, fókuszomban a zenés színházi előadások (opera, operett, musical, balett) álltak és állnak. Ez részben az említett műfajok megismerését, kutatását, feltárását és tanítását jelenti, másrészt – aktív alkotóként – előadási darabok, zeneművek komponálását.

Sürgető feladatomban tekintetem tehát, hogy doktori felvételemre olyan témát válasszak, ahol szervesen kapcsolódik szakmai érdeklődésem és végzettségeim során nyert tapasztalataim, illetve a Színház- és Filmművészeti Egyetem által meghirdetett témák és – eleddig – kevésbé kutatott korszakok, művészi életutak szimbiózisa.

A felsorolt szempontok alapján teljes mértékben relevánsnak tűnt Nádasy Kálmán személye – operaházi, főiskolai szerepvállalása okán. Nádasyra, mint „reneszánsz emberre”¹ Marton László hívta fel a figyelmem először, aki Nádasy-tanítvány volt a Színház- és Filmművészeti Főiskolán,² 2019-ben bekövetkezett haláláig több interjúval és kéziratokkal segítette készülő dolgozatomat. Felkért témavezetőm – Tallér Zsófia – is boldogan és óriási szakmai elkötelezettséggel támogatta témaválasztásomat. Mindketten utaltak arra, hogy sem átfogó, sem specifikus szegmenseket vizsgáló Nádasy-dolgozat nem született még a doktori képzés alatt, így mindketten biztattak egyfajta hiánypótló értekezés megírására.

Nádasy Kálmán, mint téma tehát óriási lehetőséget sejtetett és felelősséget hordozott magában. Szerteágazó és összetett életútja, a magyar (és külföldi) művészeti életre és kultúrpolitikára gyakorolt hatása primer áttekintésben akár több disszertációt is kitenne.

Emiatt úgy gondoltam, hogy meg kell határoznom olyan főbb kutatási elemeket és pontokat, melyek összessége egy átfogó életutat és alkotói pályát rajzol elénk.

¹ Lengyel György definiálja így mesterét. In: VI. Melléklet – Mátyássy Szabolcs: *Interjú Lengyel Györggyel*. 7. (Interjú készítésének dátuma: 2021. 05. 02. Digitális hangfelvétel.)

² Marton László 1964 és 1968 között járt színházrendező szakra Nádasy Kálmán osztályába. Eredetileg operarendezőnek készült.

Rögtön az adatgyűjtés elején szembesültem azzal az elengedhetetlen feladattal, hogy Doctor of Liberal Arts (DLA) kutatóként ketté kell választanom megírandó munkámat. A dolgozat egyik szegmense kifejezetten Nádasdy alkotói és művészetpedagógusi életútjával, az Operaházban betöltött szerepével, színház- és filmrendezéseivel, fordítói, műfordítói tevékenységével, míg a másik nagy rész az úgynevezett mestermunkával foglalkozik, ami a kutatandó területhez és személyhez természetesen és strukturáltan kötődik. Ahhoz, hogy egy tudományos dolgozat születhessen, a két részt értelmezhetően és világosan tudjam összekapcsolni, meg kellett találnom azt a közös gondolati szövetet, melyet e két halmaz metszéspontjaként létrejövő új halmaz hordoz magában.

Gyorsan világossá vált számomra, hogy addig nem fogom tudni a Nádasdy-életút rekonstruálását megkezdeni, amíg mestermunkámat nem definiáltam megfelelően. Érdeklődésem, stúdiumaim hatására, valamint témavezetőm biztatására úgy döntöttem, hogy egy kamaraopera komponálásba fogok, mely magában hordozza azt a – Nádasdy-kutatás alatt – szerzett empirikus tudásanyagot, amely megfelel az elvárásaimnak, valamint a dolgozat formai és tartalmi követelményeinek.

Elsődleges volt annak a témának a megtalálása, melyből a librettó születik készülő operámhoz. Témaválasztásom okán nem volt kérdés, hogy alapvetően egy Nádasdy által fordított opera részletes zenei és lexikális analízise lesz a kiindulópont. Ehhez elvégeztem az összes általa fordított opera szövegének és zenei anyagának komparatív vizsgálatát,^{3 4} ekkor még csak azzal a céllal, hogy megtaláljam számomra az ideális gondolati, tartalmi és komponálási inspirációt. A mérlegelt szempontok és egyéni, ízlésbéli aspektusok szerteágazó vizsgálata után döntöttem Puccini *Manon Lescaut* című operája mellett. Tudtam, hogy olyan művet szeretnék komponálni, melynek zenéje, története és Nádasdy fordítói munkásságának összessége egyaránt meg tud mutatkozni; azaz egy parafrázis-operát fogok készíteni. Természetesen zeneileg nem parafrazeáltam, nem plagizáltam semmit, tudatosan a saját zeneszerzői ízlésem és gondolkodásom mentén haladtam, viszont elindult egy megnyugtató és átlátható koncepció, melynek eredményeképpen tudott megszületni 2020 végén a végleges zenei forma és akusztikus anyag.

³ Verdi: *Simon(e) Boccanegra*, Muszorgszkij: *Hovanscsina*, Borisz Godunov, Purcell: *Dido és Aeneas*, Borogyin: *Igor herceg*, Malipiero: *A hamis Harlekin*, de Falla: *Egy rövid élet*, Milhaud: *Az elrabolt Európa*, *A megszabadított Theseus*, Respighi: *A láng*, Puccini: *Triptichon (A köpeny, Angelica nővér, Gianni Schicchi)*, *Manon Lescaut*, *A nyugat lánya*.

⁴ Fordításai között találjuk még Ciléa: *Adriana Lecouvreur* és Milhaud: *Az elhagyott Ariadne* című műveit is, de a vizsgált fordítások mennyisége elegendőnek bizonyult ahhoz, hogy teljes képet kapjak műfordítói és zenei gondolkodásáról. Szintén Nádasdy-fordításnak tekinthetjük Erkel: *Bánk bán* című operájának új szövegét, melyet részletesen elemzek jelen dolgozatomban. Vö: 3.4.

Annak, hogy viszonylag hosszan, három év alatt írtam meg, legfőbb oka a darab szövegének átgondolt értelmezése, de még inkább a librettó írójának személye volt. Ezen ok részletes kifejtése nem képezi a disszertáció tárgyát, a végeredmény szempontjából akár irrelevánsnak is tekinthető, de itt meg kell jegyezni, hogy a jelenlegi, kortárs operairás és megjelenési, megszólalási lehetőség oly' mértékben redukált Magyarországon, hogy kijelenthető: teljes egészében eltűnt a professzionális operaszöveg írói hagyománya, de a legnagyobb jóindulattal is csekélynek nevezhető azok száma, akik akár tanulmányaik, akár érdeklődésük kapcsán a librettóírás tradícióit ismerve, egy stílusosan megtartott mégis kompresszált anyag megírására képesek.

Elkészült operám végleges szövegének írója – Zsótér Sándor – remek választásnak bizonyult, hiszen sok évtizedes munkakapcsolatunk során kialakult köztünk egy olyan bizalmi viszony, amely lehetővé tette, hogy operámban – Zsótér koncepciója és írása okán – érvényesen tudjak beszélni azon zenei és zenesztétikai elképzeléseimről, melyekről eredetileg is szerettem volna. Zsótér részletes librettóanalízisét külön tárgyalom, de feltétlenül szükséges megjegyezni, hogy kifejezett kérésem és eltántoríthatatlan koncepcióm volt, hogy a szöveg ne a Puccini-opera szövegének és történetének felhasználásával történjen, hanem az eredeti regény⁵ dramaturgiájának és érzelmi töltetének integrálásával.

Kezdeti elképzelésem a Nádasdy-anyagról, illetve a feltárt és értelmezett operaszövegeinek megismerése olyan irányba vitte kutatásomat, ahol egyre nagyobb hangsúly tevődött a szövegek beható, összehasonlító elemzésére. Ekkor úgy gondoltuk témavezetőmmel, hogy olyan mutációvá alakult a kezdeti kutatás, ahol már a fókuszban egyre inkább Nádasdy operalibrettó fordításainak komparatív analízise áll. Ez már egy érezhetően körülhatárolt téma volt, remek lehetőséget rejtett magában és sokkal élesebb kontúrokkal rendelkezett, mint eredeti kutatási koncepcióm. Rendkívül motiváltan kezdtem bele az aprólékos munkába, sok szakmai felismeréssel és részsikerrel. Rá kellett azonban jönnöm egy év után, hogy – bár dolgozatom szempontjából valóban fontos feltárást végzek – kutatásom az összkép és szempontrendszer összefüggésében kissé félrevezető, majdhogynem kontraproduktív. Egy olyan szegmensét vizsgáltam kizárólag a témának, amely – bár kétséget kizáróan fontos és elengedhetetlen – összességében mégis alkalmatlan arra, hogy mind tartalmilag, mind történeti és szakmai súlyozottság tekintetében egy releváns, átfogó képet, elégséges információt nyújtson.

Ennek felismerése után visszatértem az alapkonceptiómhoz, kiegészítve immár rész kutatási eredményekkel. Az évek során megismert anyagoknak, feldolgozott információknak, elolvasott

⁵ Prévost, Antoine François: *Manon Lescaut és des Grioux lovag története* (ford. Kolozsvári Grandpierre Emil), in: uő: *Manon Lescaut. Három francia szerelmes regény*. Bukarest, Kriterion, 1984.

könyveknek és elkészített interjúknak köszönhetően, valamint – vélhetően ezek hatására – egyre inkább érezhető kutatási kedvnek és stabilitásnak eredményeként összeállítottam dolgozatom végleges formájának első szerkezeti vázát. Ez lett tehát az alapja a disszertációnak, a rákövetkező időszakban ennek pontosítása, felülvizsgálata és javítása zajlott.

Így alakult ki az a végleges dolgozati forma, melyben bemutatom Nádasy Kálmán életén és munkásságán keresztül a kor művészetpolitikai változásait is, külön fókuszálva Nádasy komplex alkotói és pedagógiai területeken végzett tevékenységeire.

Miután kutatási témám részben operalibrettókat érint, így Nádasy Operaházhoz köthető tevékenységei, társadalmi és politikai szerepvállalása, vezetői attitűdjének és habitusának feltérképezése és bemutatása is központibb szerepet tölt be, mint élete más területeinek elemzése. Vizsgálom operarendezéseit, azoknak sikerét, illetve személyének társulaton belüli időszakos elutasítását. Szintén vizsgálom, hogy miként érte el, hogy már fiatalon mindenkivel megtalálta a megfelelő szakmai és emberi hangot, újjító színészvezetésére, lendületes és szokatlanul őszinte rendezői instrukcióira miként reagált és rezonált az Opera társulata. Bemutatom, hogy milyen módszerekkel érte el, hogy pusztán szuggesztív jelenlétével azonnal „magába tudta bolondítani”⁶ a közreműködőket – ahogy Ferencsik János fogalmaz. Ahhoz, hogy tetteit és döntéseit, illetve azok hatását megértsük és rekonstruálni tudjuk, feltétlenül ismerni kell viszonyát a közvetlen munkatársaival és tanítványaival. Operaházi szerepvállalása mellett oktatói és rektori tevékenységére is kitekintek, különböző korszakainak meghatározó személyiségeivel – rendezőkkel, operaénekesekkel, díszlet- és jelmeztervezőkkel, karmesterekkel, színész és rendező hallgatókkal való viszonyát vizsgálom.

Miután Nádasy Kálmán közel 43 évet töltött az Operaházban, és ebből 33 évet felelős beosztásban, így elkerülhetetlen a társadalmi és politikai szerepvállalás kérdése is. Kiváltképp olyan zavaros évtizedekben, ahol ez idő alatt több művészetszakmai és művészetpolitikai fordulat is történt.

Nádasy Kálmán 1950-től színpadi rendezést tanított a Színház- és Filmművészeti Főiskolán, 1964 és 1974 között pedig az intézmény főigazgatója volt. Ezalatt az idő alatt olyan új, friss,

⁶ “Mindnyájan, akik vele valaha együtt dolgoztunk, kicsit szerelmesek voltunk belé. [...] a szellemességébe, az ötletgazdagságába, hihetetlen sokoldalú műveltségébe. És ezt is feltétlenül meg kell mondani, a szépségébe, mert a zseni sugárzása alkotás közben tündökletes széppé varázsolja annak az arcát, akiben lakik.” In: *A legenda mindig több, mint a lejegyzet szó* (szerk. László György). Rádióműsor (6-rész) gépelt kivonata. Kossuth Rádió. 1985, január-június.

néha talán kissé zavaros,⁷ de – intellektusával, megkérdőjelezhetetlen tudásával és felkészültségével – újító szemléletet hozott a főiskolára, ami a keze alatt tanuló diákoknak egy életen át meghatározó élmény és folyamatos origó volt. Anekdotikus szóbeli visszaemlékezésekből és a sajtóban megjelent írásokból egy olyan pedagógus képe rajzolódik ki, akinek unikális, összművészeti tudása és előadói sármja rajongóvá és Nádasy-függővé tette hallgatói nagy részét.

Az új népopera megteremtésében egyértelmű szerepe van Nádasynek. Számomra ez egy igen kényes kérdés, hiszen jelenlegi életrajzomban is rendre azt vizsgálom, azt mérlegelem egy kompozícióm születése során, hogy vajon a zeneszerzői érdeket, vagy a befogadói érdeket helyezem előtérbe. A zenén keresztül történő népzenei öncélú, önámító manír, vagy létező művészeti eszköz? Kinek írok és milyen szándékkal?

Dolgozatomban vizsgálom a Nádasy-éra előtti hagyományokat, operajátszási és előadói stílusokat. Ha arra gondolunk, hogy Nádasy újító volt, akkor ugyanez elmondható Gustav Mahlerről vagy Nikisch Artúrról is. Ugyanakkor Nádasy annyira egyszerű eszközökkel gondozta a dramaturgia és a zenedramaturgia kapcsolatát, mintha ez mindig is természetes lett volna és kezdetektől jelen lenne operai reflexként.

Doktori dolgozatom egyik legfontosabb fejezete, a Nádasy által fordított operák – azon belül a Manon Lescaut – szövegének áttekintése kiragadott példán keresztül. Természetesen Nádasy Kálmán bármelyik operalibrettó fordítása alkalmas lenne arra, hogy azon keresztül mutassam be kutatásom lényegét, de én úgy érzem, hogy ez a darab jelen esetben alkalmasabb a témám esszenciájának demonstrálására, mint egy hosszában, vagy tartalmában súlytalanabb mű. Nyilvánvalóan a legfontosabb szempont a szöveg és a zene kapcsolata és érzékenysége, az eredeti olasz librettóval és más fordításokkal való összehasonlítása, zenei, zeneesztétikai, illetve szépirodalmi oldalról való megközelítése. Mindezek mellett érintem a dramaturgia-zenedramaturgia kohéziójának kérdését, annak viselkedését és működési szabályrendszerét, struktúráját. Ezen szempontokon keresztül szeretném bemutatni Nádasynek azt a különös képességét, hogy a fordításai nem, hogy nem voltak öncélúak és mennek a zene rovására, hanem hasonlóképpen az eredeti szöveghez, teljesen belesimulnak a zenei és prózai szövetbe.

Doktori dolgozatom egyértelműen legfontosabb része operám alkotástechnikai folyamatának bemutatása. Ez adja disszertációm alapját, innen, a mestermunkám kibontásán keresztül közelítek a Nádasy-legendárium felé, operámon keresztül igyekszem feltárni Nádasy alkotói

⁷ „...a Nádasy osztálya úgy indult, hogy szeptember 17-én 4-kor bejött Nádasy tanár úr az osztályba, fél 6-ig beszélt nekünk, utána mi döbbsen ültünk. Másnap az órára bejött Szilágyi Bea és azt mondta, hogy »Tegnap a tanár úr azt mondta...«, és lefordította nekünk.” In: *A legenda mindig több, mint a lejegyzett szó*. 1985.

és pedagógiai életútját, a színházi filológia és történelemkutatás eszközei mestermunkám inspirációjaként vannak jelen.

2. „A NÁDASDY”

„Az ember persze önnön tudásából, tehetségéből is áraszt valamit művészelete folyamán, ez azonban elválaszthatatlan attól, amit tanult, kapott. Éppen ezért tulajdonítok kivételes jelentőséget az iskolának. Így hát itt most nem is magam nyilatkozom, hanem legnagyobb tanáromtól, Kodály Zoltántól kölcsönzök. Egy zeneszerzés órán egyikünk megkérdezte, végtére is, mi az az érzés, ami egy valódi művészt a munkájára serkent. Mi ad egyáltalán erőt, hogy a munkáját egy életen át végezze? Kodály azt mondta: ha igazán művész, nem tehet mást, mint amit tesz. De azután szokása szerint hozzáfűzte: már megint nyakig vagyunk az »agyaskodásokban«, amit utálok.”

- így vall Nádasy Kálmán a Népszabadság hasábjain 1969-ben.⁸

Nagyon sokan és sokféleképpen foglalták össze a Nádasy-émlékezet főbb irányait és gondolatait. Ezen anekdotikus írások és hangfelvételek rajongó szeretetről, tiszteletről, megközelíthetlenségről szólnak, ugyanakkor áthatja a legtöbb emléket a – feledés homályába merült – részletek kibontása, aprólékos humán és szakmai esettanulmánya. Kevés tény és – Nádasy motivációira utaló – konkrétumot tudunk magánéletéről, szakmai, szakmapolitikai döntéseinek valós hátteréről. A legtöbb dokumentált anyag operaházi tevékenységgel kötődik, amely nem csoda, hiszen a korabeli kritikák rendszeresen beszámolt ezekről. Ugyanakkor látjuk azt is, hogy óvatosan kell kezelni ezen tudósítások valós tartalmának tényszerűségét, hisz az 1945 utáni sajtó (de mondhatnánk 1930-tól is) az adott művészetpolitikai áramlatok alapján fogalmazta meg véleményét.

Éppen ezért a legrealisztikusabb, (szakmailag) semleges és használható gondolatok tanítványaitól és közvetlen munkatársaitól érkeznek, kollektív emlékeik bontják ki leginkább a Nádasy legendáriumának mögötteseit.

Mégis, illik egy olyan gondolattal kezdeni, ami fejezetünk címadójától származik. Ritka Nádasy visszatekintése saját életére, de még ritkább gyermekkorára; ezért is üdítő a Népszavában megjelent gondolatsora, ahol kitér ezekre is:

„Gyerekként orvos akartam lenni, apám azt szerette volna, ha jogász leszek. Igaz, még rövidnadrágot hordtam, amikor bevitettem első operafordításomat, a Gianni Schicchit az Operaházba. Kinevettek, azt mondták, nyilván apám munkáját vittem be. Pedig nem – máig is ezt a fordítást éneklük nálunk. Talán költővé is válhattam volna, nem tudom. Miután hat évig

⁸ R. A.: Nádasy Kálmán. *Népszava*, 1969/300. 18.

Kodály növendéke voltam, beleszerettem a zeneszerzésbe, kórusvezénylésbe. De erről nem hiszem, hogy élethivatásom lehetett volna.⁹

Nádasdy korai fordításairól, sőt külön a Triptichonról Marton László is megemlékezik: „...tudtam róla, hogy 18 éves volt, amikor a Triptichont lefordította.”¹⁰ A szinte még gyermek fordító szenzációs teljesítménye egész Európában felkapott téma volt, így nem meglepő, hogy eljutott Puccininhoz is hír. Nagyon kíváncsi lett a fiatalemberre, motivációjára és a fordítás körülményeire, így meghívta magához Torre del Lago-i kastélyába. Kettejük három hónapos szakmai és emberi kapcsolatáról ugyan nincsenek feljegyzések,¹¹ de vélhetően nyelvi akadályok nem voltak köztük, hisz addigra Nádasdy – neveltetése és érdeklődése okán – négy nyelven beszélt tökéletesen, köztük olaszul is.¹² Első találkozásuk alkalmával a maestro kíváncsi volt, hogy hogyan hangzik magyarul operája, így Nádasdy elénekelt neki, miközben zongorán kísérte magát – természetes fejből, kotta segítsége nélkül. Nádasdynak az ott töltött három hónap alatt szerzett gyakorlat és szakmai élmény kitörölhetetlenné vált későbbi munkái során, hisz a Puccini-villában töltött időszak alatt megismerkedhetett a kor jeles zenei képviselőivel is, mivel rengetegen voltak kíváncsiak a magyar csodagyerekre.

Az ezt követő időszakban két dolog felé fordul: egyik, hogy beiratkozik a Zeneakadémiára, ahol Kodály osztályában zeneszerzést kezd el tanulni.¹³ Ezzel párhuzamosan szerződteti az Operaház – hivatalosan, mint segédrendező. Emberi és művészi példaképei közül Kodály volt az egyik legfontosabb – mint oly sokaknak az ő nemzedékéből. Kodály szigorú volt,¹⁴ valamilyen módon mégis elvárásolta a növendékeit. Nádasdy két kisebb kompozícióval diplomázott, de esetében sokkal fontosabb volt, hogy megismerte Kodály népzenei alapuló gondolkodását, zeneszerkesztési elveit, s alapvetően: mestere zsenijét. De mindez csak egy szegmense volt kiapadhatatlan művészi étvágának, hisz továbbra is a színház és zene kapcsolata izgatta leginkább.

1933-ban, a Zeneakadémia elvégzése után szerződtette Radnai Miklós, a Magyar Királyi Operaház akkor igazgatója.¹⁵ Nádasdy mellett szintén ekkor kap szerződést Oláh Gusztáv és

⁹ R. A. 18.

¹⁰ Nádasdy már 16 évesen lefordította Puccini három egyfelvonásosai közül a *Gianni Schicchi*t, 18 éves korára pedig az egész *Triptichont*, valamint a *Turandotot*. Vö: Polgár Ernő: Nádasdy Kálmán. In: uő: *Színészek és színésznők bővületében*. Martonvásár, Kairosz, 2000. 51.

¹¹ Nádasdy elveszett naplójában valószínűsíthető, hogy erről is ír.

¹² Az olasz nyelv mellett franciául, németül és angolul is remekül beszélt.

¹³ Vö. [2.2.2.](#)

¹⁴ Szabó Ferenc emlékezéséből tudjuk, hogy Kodály hatalmas mennyiségű munkát követelt hallgatóitól. Heti rendszerességgel kellett komponálniuk két kétszólamú invenciót, öt-hat barokk táncformát, emellett számos vokális ellenpont anyagot is. In: Pernye András: *Szabó Ferenc*. Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 1965. 7.

¹⁵ Nádasdy 1933-ban rendezője, 1945-től főrendezője, 1959-1966 igazgatója volt az Operaháznak. (A felsorolásban eltekinthetünk az 1945-ös – csupán másfél hónapot megélt – Székely-Nádasdy-Komáromy direktóriumtól.)

Ferencsik János is. (Az ő legendás triumvirátusok határozza meg később a Tóth Aladár vezette Magyar Állami Operaház szellemi arculatát.) Radnai mellett kiemelkedő művésze az intézménynek Márkus László főrendező, aki – az Opera megújítási szándékával – nagy lehetőséget lát a három fiatalban.¹⁶

Ekkor kezdődik Nadasdy megállíthatatlanul felfelé ívelő pályafutása, de hosszú ideig nem bukkan fel a neve rendezőként, ugyanakkor fordítói tevékenysége jelentős.^{17 18 19}

„Nadasdy rendezni tanul Márkustól, dolgozik mellette, Oláh Gusztávon keresztül pedig megismerkedik Hevesi Sándorral. Személyében egy olyan magyar rendezőről beszélünk, akinek egyszerre van meg a teoretikus látásmódja, emellett kiváló esszéíró. Nadasdy gyakran mesélte, hogy próbák után hazakísérte, és ezek a séták nyilván döntő hatással voltak ennek a fiatalembernek a gondolkodására, illetve arra, hogy az ő teátrális képessége kibontakozott.”²⁰

Mindeközben Nadasdy belekerül azokba a szellemei áramlatokba, amelyek ekkor nagyon izgalmasnak tűnhettek Magyarországon. Szenvedélyesen látogatja a Medgyaszay Kabarét,²¹ ahol a magyar irodalmi élet szereplőinek jelentős része megfordul; ennek az egész körnek progresszivitása a fiatalemberre óriási hatást gyakorol. Rengeteget jár színházba – ekkor ismerkedik meg Reinitz Bélával is,²² akinek kortárs irodalmi tájékozottsága, sanzonjai, világlátása lenyűgözik Nadasdyt.

Oláh Gusztáv ekkor már egyre inkább bekerül az európai színházi vérkeringésbe, s Nadasdyval kétirányú képességeik ekkor kezdenek igazából kibontakozni és szegmentálódni. Az ő párosukhoz köthető a – később jelentős – magyarországi fesztiválélet újragondolásának ötlete is, hiszen a tatai Szabadtéri Színpadot ők alapítják,²³ valamint „ők találják fel Szegedet”

¹⁶ Nugodtan idevehetjük még Sergio Failonit (1890-1948) is, aki meghatározó karmestere lesz az Operaháznak.

¹⁷ Nadasdy nevét először egy *Don Carlos* előadás kapcsán olvashatjuk – Oláh társrendezőjeként – 1934-ben.

¹⁸ Az említett időszak meghatározó Nadasdy-fordításai többek között Verdi: Simon(e) Boccanegra (1937), Borogyin: Igor herceg (1938)

¹⁹ A *Don Carlos* előadás rendezését úgy osztották fel egymás között, hogy Nadasdy inkább lélektani elemzéseket, figurák jellemábrázolását, szövegek érthető és adekvát előadását vállalta (Innen-Regie), míg Oláh a színpad vizuális megjelenésével, szereplők, kórus mozgatásával, a tér és a mozdulatok viszonyával foglalkozott (Aussen-Regie). In: Gelencsér Ágnes–Körtvélyes Géza–Staud Géza–Székely György–Tallián Tibor: *A Budapesti Operaház 100 éve*. Budapest, Zeneműkiadó, 1984. 258.

²⁰ VIII. Melléklet. Mátyássy Szabolcs - Interjú Marton Lászlóval. 2. (Interjú készítésének dátuma: 2017. 04. 12. Digitális hangfelvétel.)

²¹ Medgyaszay Vilma (1885-1972) magyar színésznő. Medgyaszay Kabaré néven igazgatta színházát, ahol Nadasdy gyakran kísérte zongorán. Bartók az Ady-dalokat kifejezetten Medgyaszay számára írta.

²² Reinitz Béla (1878-1943) magyar zeneszerző, zenekritikus. Sanzonjai, Ady-dalai rendkívül népszerűek voltak. Oktatási reformja részeként, Nadasdy előszeretettel tanította műveit. Reinitz alkotóművészeti hagyatéka szerves részét képezte a Színház- és Filmművészeti Főiskola zenei tematikájának. Vö. [2.3.1.](#)

²³ 1934-1937 között működött a *Júniusi-hetek* keretében. Gróf Esterházy Ferenc meghívására, a Magyar Királyi Operaház előadásait Oláh rendezte és Ferencsik dirigálta.

is.²⁴ Egyre inkább kezdenek jelen lenni a magyar színházi életben, s mind jobban látható az a folyamat, ami a korszerű zenés színház megteremtésére irányul.

Nádasdy további fordításokat tesz le az Operaház asztalára,²⁵ emellett régebbi fordításokat is átdolgoz: fölvetődik ugyanis, hogy a Bánk bán érdekesebb volna dramaturgiai és érthetőség szempontból újragondolni; ennek organizálásba és megvalósításába Nádasdy hatalmas kedvvel veti bele magát. Ez igazán az ő területe, itt egyszerre meg tud mutatkozni fordítói, zenedramaturgiai, zeneszerzői (és rendezői) oldala egyaránt.²⁶

„Nádasdy érdeme, hogy a Bánk bán visszakerül a magyar operai kánonba. Ez egy nagyon fontos dolog. A Hunyadi Lászlóhoz is hozzányúl, ami ezáltal lassan fölkerül az Operaház repertoárjára. Elmondható, hogy mindkét darab, a mai napig, a kulturális emlékezet legfontosabb előadásai között szerepel.”²⁷

Közben kialakul az az alkotói csapat, akikkel ezek a fiatalok a saját eszményeiknek megfelelő színházat megteremtik. Nádasdy rendezéseinek állandó tervezője lesz Oláh Gusztáv, aki eközben már díszlettervezőként, jelmeztervezőként, rendezőként sorra kapja a külföldi felkéréseket.²⁸ Az érdeklődés hamarosan rávetül Nádasdyra is természetesen: meghívást kap a milánói Scalaba, ahol megrendezi a Turandotot, 1938-ban. Az előadás sikere okán Nádasdyt egyre inkább elhivatott Puccini-interpretátornak tekinti az európai színházi közvélemény. A következő években vendégrendezőnek hívja többek között a velencei La Fenice (1938), a firenzei Maggio Musicale (1938-1940), a Teatro Massimo Palermóban (1948) és a bécsi Staatsoper (1950). Jegyzett operarendezőként, már egyértelműen jelen van az európai operaszínpadokon, Oláh – Nádasdyhoz hasonlóan – pedig Európa-szerte keresett díszlettervező. S akkor következik egy olyan fordulat pályafutásukban, ami akkor minden magyar művész életében lejátszódik:

„Ebben a (művészetszakmai tekintetben) nem túl szerencsés korszakban, a második világháború után vagyunk, mikor is kommunista hatalomátvétel történik. Rákosi vezeti a pártot, és egyszer csak a határok lezárulnak, nem lehet utazni. Ennek a rájuk hullott helyzetnek a tragikumát nagyon nehéz fölfogni. Ott vannak a világkarrierben, már kinyílik előttük a világ

²⁴ Juhász Gyula 1926-os ötletét továbbgondolva, végül 1931. június 13-án tartják az első előadást, ahol Hevesi Sándor rendezésében mutatják be a *Magyar Passiót*.

²⁵ Dolgozatom központi operáját, a *Manon Lescaut*-t, is ekkor fordítja le.

²⁶ A *Bánk bán* problematikájának részletes analízise olvasható dolgozatomban. Vö: [3.4.](#)

²⁷ VIII. Melléklet. 2.

²⁸ Dolgozott többek között: Firenzében, Veronában, Milánóban, Stockholmban és Kassán is.

színháza, számtalan külföldi meghívás következne, de nem következnek, mert nem lehet utazni.”²⁹

Nádasdy (és Oláh) külföldi rendezői pályafutása kettétörik, ám érdemes megvizsgálni, hogy mi történik eközben az Operaházban az 1940 évek közepén? Nádasdy ekkorra már egyfajta szellemi vezérré válik – nagyszerű művészek alkotják az Operaház társulatát; ugyanakkor komoly problémaként jelentkeznek, hogy nem lehet külföldre utazni – a bizonytalan politikai helyzetben senkinek sincs útlevele.

Hogy ő, a korabeli Operaház szellemi működésében mit jelentett, az ma már elég tisztán látszik. „Az Operának az volt az aranykora, nincs is másik aranykor.” – vélekedik Marton, majd így folytatja:

„Nádasdy, Oláh, Ferencsik ott állnak az Operaház élén, s megteremtik azt az Operaházat, ami azokat az előadásokat létrehozta, nos, akkor – az ötvenes években – az az Operaház egy világszintű Operaház volt. Ez úgy történik, hogy Ferencsik kint vezényel Bécsben, a Musikvereinben, majd hazajön, és elveszik az útlevelét. Székely Mihály hazajön a Metropolitanból, és elveszik az útlevelét. Svéd Sándor már itthon van, és elveszik az útlevelét. És egyszerűen itt maradnak ezek a nagyszerű művészek, és rájuk csukják az ajtót. Ők ettől nem sülyedtek apátiába, hanem egy nagyon magas színvonalú Operaházat valósítottak meg, ez ma már ténykérdés. Előtte sem és azóta sem sikerült senkinek létrehozni a kreativitásnak ezt az atmoszféráját, és azt, hogy az Operaháznak a társadalmi beágyazottsága soha nem volt olyan erős, mint az ötvenes években.”³⁰

Az Operaház azilummá vált, a polgári lét túlélésének az egyik jele volt. Szabó Magda írja *Megmaradt Szobotkának* című művében, hogy minden héten kétszer mennek az Operába, ez teljes mértékben életük részét képezi.³¹

Paradox módon tehát ebből a kilátástalan helyzetből nő ki egy olyan elszigetelt szellemi műhely, amely az Opera (és opera, mint műfaj) aranykorát hozza el. Az Operaház hétköznapi előadásai hirtelen a világ legjobb operaházainak színvonalára emelkednek: ezen időszakban kerül bemutatásra Nádasdy egyik leghíresebb rendezése A nürnbergi mesterdalnokok (1949), illetve ekkor történik Bartók három egyfelvonásosának (A fából faragott királyfi, A kékszakállú herceg vára, A csodálatos mandarin) újrendezése is, amelyek az egész későbbi Bartók-kánon meghatározó előadásaivá válnak. Az említett Wagner-operáról is elmondható, hogy szintén

²⁹ VIII. Melléklet. 3.

³⁰ Uo. 7.

³¹ Szabó Magda: *Megmaradt Szobotkának*. Budapest, Magvető, 1983. 25.

varázslatosra komponálta a vezető triász, s melynek stílusa, melegsége és humora, a legnagyobb bayreuth-i előadásokkal vette fel a versenyt.

A hétköznapokban tehát egyre inkább kézzelfogható a Rákosi-rendszer által képviselt új politikai és művészetpolitikai irány, a színházak műsora – „maga a siralom völgye” – tele szovjet propagandadarabokkal, ugyanakkor ezzel párhuzamosan jelen van az a bizonyos polgárság és értelmiség is, akik túléltek a háborút, s akiknek az Operaház maradt az egyetlen szellemi menedék. Emiatt történhetett, hogy az intézmény fontossága és jelentősége oly’ mértékben megnőtt, hogy amikor ezek a kiváló darabok megszólaltak nagy művészeink tolmácsolásában, akkor a nézők számára eltűnt a külső világ (számukra) borzalma, s egyfajta kulturális, békebeli szigetté vált az Operaház, mint épület, s mint eszmény.

1946 szeptemberétől az intézmény élére Tóth Aladár kerül,³² aki rendkívüli erővel támaszkodik Nádasdyra, Oláhra és Ferencsikre. Paradigmaváltó fordulatként határozzák meg – amiben Nádasdyé a vezető szerep – azt a vágyukat és alapvető törekvésüket, hogy az Operaháznak színházként kell a továbbiakban működnie. Ebből a gondolatból alakul ki végül a realista színjátszás fogalomtársítása, amely rendre előkerül Nádasdy és Oláh alkotói pályáját kutatva.³³

„Az az igazság, hogy ez akkor egy forradalmi tett volt, mert borzasztó sok szó hangzott el arról, hogy az Operában mindig a zenének van primátusa. Ennek az egyik oka az volt, hogy a korábbi főzeneigazgatók, zenei vezetők – például Kerner István –zeneileg konzervatív embernek számítottak. Nádasdyék ez ellen a szellem ellen lázadva teremtek meg az általuk eszményinek tartott Operaházat, ami egy másfajta Operaház volt; ahol igazi színházat kellett csinálni. Ennek az egyik legekleatásabb példája a Bohémélet. Ilosfalvy volt Rodolfo, Házy Erzsébet Mimi és Melis volt Marcel – Ferencsik vezényelt. Az – egy teljesen új eszmény nevében –, valami elképesztően varázsos színházi előadás volt, a szó legtökéletesebb értelmében. Olyan magasrendű színjátszás folyt a színpadon, hogy az ember egy pillanatig nem gondolt arra, hogy az Operaházban van. Az előadás üzenete – a búcsú az ifjúságtól – meghatóan gyönyörűre sikerült; a kornak ez egy emblemikus előadása.³⁴

³² 1946. szeptember 1-től nevezte ki Keresztury Dezső vallás- és közoktatásügyi miniszter Tóth Aladárt az Operaház élére. A tisztséget nyolc évig töltötte be, 1956-os lemondásáig/leváltásáig.

³³ Nádasdyék realista színháza távolról sem egyenlő, de még hasonló jegyeket sem hordoz, mint a zsdanovi-retorika által erőltetett szocialista-realista színjátszás. Míg utóbbi az úgynevezett formalizmus ellen lép fel, addig Nádasdyék az énekesek és a kórus színészi gondolkodásának ösztönzésére és előadói játékára helyezték a hangsúlyt.

³⁴ Marton itt a felújított és új beállókkaal futó előadásról szól. Érdekessége, hogy a mai napig műsoron van, ez az 1937-ben bemutatott előadás. Az eredeti díszletek felhasználásával ugyan, de ennyi év után egyértelműen Nádasdy-Oláh koncepciója nélkül, kissé talán meglepő módon és erőszakosan van repertoáron tartva.

Sajnálatos módon ez az aranykor olvadásnak indul, majd teljesen eltűnik, mikor is az 1956-os forradalom után lehetősége nyílik néhány énekessel, hogy átmeneti útlevelet kapjon és külföldre utazzon; ekkor ugyan beköszönt egy relatív szabadság, de elmondható, hogy – az Operaház szellemi működésére – ez a szabadság nem hat pozitívan, az előadások koncentrált egységének erodálási folyamata megindul. Nádasdy – aki ekkor már igazgatóként vezette az Operaházat (1959-1966) – a hétköznapijában egyre kevesebb örömét lelte. Szomorú példája ennek Trisztán-előadása, melyre ugyan nagyon nagy ambícióval készült,³⁵ de (valószínűleg) szereposztási korlátok miatt nem mindent tudott megvalósítani újító elképzeléseiből. Ez a negatív tapasztalat is közrejátszhatott abban, hogy ez volt az utolsó rendezése. Ha ránézünk életrajzára, akkor láthatjuk, hogy még mindig csak 55 éves; életkorával egyáltalán nem indokolható döntése, miszerint befejezi rendezői pályafutását, ami az Operaházat illeti. Elképzelhető, hogy ez inkább egy olyan folyamat eredményének a vége, ahol a háttérben nem sértettség és fizikális fáradtság állt; mindez talán – a gyermekkorától folyamatosan magas intenzitással alkotó művész – lelki kimerültségével magyarázható.^{36 37}

Nádasdy (Operaházon kívüli) munkássága más alkotói területeken is jelentős; mind színház-, mind filmrendezései között találunk maradandó alkotásokat.

Filmes karrierjének csúcscaként tekinthetünk Lúdas Matyi-rendezésére (1950). A film mai szemmel is érvényes és kitűnő, Soós Imre játéka lenyűgöző. Egyértelműen látszik, hogy Nádasdynak a filmkészítéshez is megfelelő affinitása, illetve személyes viszonya volt. A jelenetek szerkesztését vizsgálva megállapíthatjuk, hogy filmjeiben is tetten érhető ritmusérzéke és a nagy formák magabiztos kezelése, melyekhez – vélhetően – a benne rejlő zenei komplexitás is hozzájárult. Színészvezetése – operai munkáihoz hasonlóan – kimunkált és részletgazdag.

Mindenesetre elmondható, hogy a bemutató óta, közel 900 előadást élt meg, ami színháztörténeti bravúrnak számít. In: VIII. Melléklet. 3.

³⁵ “Ez egy nagyon progresszív gondolkodású előadás volt, teljesen másfajta díszlettel, jelmezzel, az operaházi realizmusból, naturalizmusból kiszakított gondolkodással hozta létre, amit a korabeli sajtó egyáltalán nem fogadott el. Tehát amikor hozzánk bejár a mester, akkor ő már nem rendez aktívan, és már az előadásait sem ő újítja föl.” In: VIII. Melléklet. 4.

³⁶ Hipotetikus felvételtem továbbá, hogy miután barátja, alkotó- és szellemi társa – Oláh Gusztáv – 55 évesen (1956) halt meg, Nádasdy gyászának feldolgozási része lehetett a párhuzam keresése és megélése is. Anélkül, hogy erőltetett pszichológiai és számmisztikai hasonlatokat keresnék, mindenképpen szembetűnő, hogy pont akkor hagyja abba Nádasdy a rendezést, amikor eléri az 55 éves életkort, teszi mindezt az Operaház vezetőjeként, teljes körű szakmai és intézményvezetői hatalma birtokában.

³⁷ Oláh Gusztáv egy sok éve halogatott (orvosilag nem bonyolult) műtétre utazott Münchenbe, ahol egy rosszul elvégzett aneszteziológiai beavatkozás után nem ébredt fel többé. Szinetár Miklós emlékei szerint, Nádasdy fájdalmasan reagált a hírré: „Ki ellen fogok rendezni ezentúl?” In: VII. Melléklet. 4.

Elsőre zavart humorizálásnak is felfogható kérdése mögött komoly humánus és az új kihívásokról való lemondás rajzolódik ki. Ezt is azok közé a válaszok közé sorolom, amelyek hozzájárulhattak operarendezői pályaelhagyásához.

Másik (leginkább kultúrpolitikai emlékezet és nem történelmi hűség szempontjából) nagyhatású filmje a Föltámadott a tenger (1953). A napvilágra került dokumentumokból tudható, hogy Nádasdynak³⁸ minden előző nap föl kellett mennie a következő napi forgatókönyvvel a pártközpontba, ahol cenzúrázták a soron következő adagot.³⁹ Vélhetően ez is hozzájárult, hogy a forgatás végére megbetegedett, minek következtében – életmentő beavatkozással – eltávolították egyik veséjét. Az 1953-as bemutatót követően tehát már csak egy vesével élt, életének további 27 évében gyakorta jelentkeztek különböző egészségügyi problémák.

Időnként azonban vállalt színházi rendezést: az Operettszínház mellett,⁴⁰ legfontosabb rendezései a Nemzeti Színházhoz kötődnek. Ebből két bemutatója emelkedik ki, a magyar színháztörténetnek két nagyon fontos előadása: a III. Richárd (1947) és az Othello (1949). Rendezői reklámjének alapja az a szereposztási bravúr volt, hogy a fiatal Bessenyeire osztotta Othello szerepét, ami akkor még teljesen meglepő és váratlan dolognak számított. Bessenyei zseniális alakítása és Nádasdy rendezése hatalmas sikernek bizonyult; a kornak igazi színházi szenzációjává vált.⁴¹ A III. Richárd főszerepét Major Tamás játszotta, s ez volt az egyike azon előadásoknak, ahol a metaforikus beszéd és annak közönség általi cinkos megértése elkezdett működni:

„Ezt az előadást akkor sokan a Rákosi-rendszerről szóló előadásnak gondolták, ahol [Othello] egy eszme nevében gyilkolt. A budapesti közbeszéd elkezdett az előadás köré egy különleges aurát teremteni.”⁴²

A rendezés és fordítások mellett Nádasdy harmadik kiemelkedő tevékenysége oktatói pályájához köthető; a korszakból szinte valamennyi fontos rendezőt ő nevelt föl. Míg Oláh Gusztáv (bár szintén tanított) nem igazán tartotta magát pedagógus alkatnak, addig Nádasdy kifejezetten szenvedélyes tanár volt, és tanárként teljesedett ki igazán.

„Mi operarendezést is tanultunk egy ideig Nádasdytól. [...] Filozófiája szerint a rendezés alapja minden esetben ugyanaz: a rendező az általa megrendezendő műben elrejtett jelekből indul ki. Egy rendező, aki tud elemezni, az kielemezti azokat a rejtett jeleket, amik a szövegben benne

³⁸ Illyés Gyula kíséretében.

³⁹ Vö: [2.2.1.](#)

⁴⁰ Nádasdy Fővárosi Operettszínházi rendezései: Dunajevszkij: Szabad szél (1950), Miljutyin: Havasi kürt (1951).

⁴¹ Könyvében Bessenyei őszinte ódákat zeng Nádasdyról, kiemelve a közös munka néhány részletét: „Te világítottad meg, miként kell elmondani a szenátus előtt, hogy mi volt az én »egész varázserőm«. Desdemona apja házában, Desdemona két lázas, csillogó szemének miként kell elmondani azt a vallomást. A szeretetre-szerelemre éhes, szeretkezéssel egyenértékű vallomásban Othello beszél, beszél, hogy beszélhessen a szerelemről. Minden újrakezdett mondata egy-egy ölelés.” In: Bessenyei Ferenc: A mester. In: Deák Attila: *Bessenyei Ferenc*. Budapest, Ifjúsági Lap- és Könyvkiadó, 1989. 79.

⁴² VIII. Melléklet. 5.

vannak, és abból teremti meg a saját rendezői vízióját. Ez tökéletesen igaz magára a zenei anyagra is, mert a kottában minden benne van, ami ahhoz kell, hogy valaki egy operaelőadást megálmodjon. A kottában is ott vannak a jelek. Az is jel, hogy mit énekelnek és az is jel, mikor nem énekelnek, vagy, hogy valaki mit énekel. Nádasdy ezen a téren zseniális volt.”⁴³

Marton elmondja interjúja során, hogy Nádasdyt rejtőzködő embernek ismerték, s bár egy héten háromszor találkoztak vele (hosszú órákra), de a személyes szférájába szinte semmi betekintésünk nem volt. Barátságos volt, de ugyanakkor rendkívül távolságtartó. Soha nem beszélt a magánéletéről, de úgy tudták, hogy Nádasdyhoz csak két fiatalkori barátja, Oláh és Ferencsik került közel, senki más.

„...őt magát is érdekelte a művészetén kívüli világ, a fizikának, a matematikának, a filozófiának a világa, és szerette számunkra ezeket az összefüggéseket egy pillanatra felvillantani, vagy felhívni a figyelmünket rá. Az operának, vagy a színháznak a művészetét, de a rendezői művészetet mindenképpen megpróbálta egy nagyobb koordináta-rendszerben elhelyezni.”

Hasonló gondolatokat fogalmaz meg Zsámbéki Gábor Nádasdy kiismerhetetlenségéről és magányáról:

„Ő amúgy menekülő ember volt, rejtőzködő ember. Néha azt is gondolom, hogy ezzel a nagy mutatványossággal, ezzel a hatalmas adakozó kedvvel és ezzel a nagy energiaáradással, amit a főiskolán láthatott tőle az ember, talán gyógyította magát az egyéb időkre, amikor depressziós lehetett. A magánéletét nem ismertem, arról keveset tudok, de nem nagyon kívánhatna az ember magának jobb mestert, mint amilyen ő volt.”⁴⁴

Számomra az egyik legmegindítóbb, ugyanakkor egzakt összefoglalója Nádasdy alapvető gondolatainak Sík Ferenc 1980-as nekrológja, ahol felidézi mestere néhány örökérvényű és filozofikusnak is mondható gondolatát, s melyből kiderül, hogy a művészetben nem az egyedi, hanem az általános a fontos, a kísérletezés dicséretre méltó, de az életben a feladat megtalálása a fontos, minden más csak mellébeszélés. Sík sorolja még mestere szavait, idézem:

„...a gondolkodás szenvedélye az, amit föl kell fedezni; hogy a szenvedés az ember életének elidegeníthetetlen joga. Hogy a kultúra és a demokrácia egymástól elválaszthatatlan. A

⁴³ Uo. 5.

⁴⁴ Szűcs Katalin Ágnes: „Leginkább az az ember hiányzott, aki rám förmedt”. *Criticai Lapok*, 2005/1. 4.

szenvedés nélkülözhetetlen, s nem ellentéte a boldogságnak, a boldogság viszont kötelező, mert csak erős és boldog ember tud segíteni a többinek a bajban.”⁴⁵

Általános Nadasdy-összefoglalómat keretesre terveztem, így is zárom. Az összefoglalókból, cikkekből, emlékezésekből, interjúkból és saját megállapításaimból talán mégis kirajzolódik egy olyan ember alakja, aki nem akart nyomot hagyni maga után. Ez részben sikerült is neki – nincsenek róla szóló szakkönyvek és nincsenek Nadasdy-pedagógiát oktató iskolák –, én mégis úgy látom, hogy több, mint 40 évvel ezelőtt bekövetkezett halála után is érvényesek (tán még érvényesebbek) mondatai és meglátásai, amit kellő szerénységgel foglal ő maga össze:

„Különböző tevékenységeket folytattam életemben, immár jó ideje a Színház- és Filmművészeti Főiskola főigazgatója és rendező főtanszakának vezető tanára vagyok. Azt hiszem, valamennyi tevékenységem közül itt tehetem a legtöbbet az ízlés formálása, csiszolása, tehát a közönség érdekében. Hiszen, ha itt jó irányban formáljuk hallgatóinkat, ennek hatása, kisugárzása rendkívül nagy. [...] Ma sem tudnám érzékletesebben megfogalmazni az indítékot, amely életem minden lényeges cselekvésére, alkotására ösztönzött, lett légyen az rendezés, fordítás, tanítás, vagy egyéb. Éppen én jártam arra, az adott esetekben én lettem a valaki, akinek a pallót meg kellett tartania.”⁴⁶

2.1. Források értelmezése és pozícionálása

Nadasdy kiterjedt szakmai életútja, több intézményen és művészeti ágon átívelő múltja okán hipotetikus gondolatként élt bennem, hogy jelentős mennyiségű háttéranyag és forrás áll majd rendelkezésemre kutatómunkám során. Úgy gondoltam és reméltem, hogy kortársához, Walter Felsensteinhez hasonlóan Nadasdy is rendszeresen publikált művészetszakmai, színházpedagógiai műveket, kimerítő zenészházai értekezéseket.

Tényszerűen megállapítható, hogy ennek az ellenkezője igaz, és világosan látszik, hogy Nadasdy a saját pedagógiai karakteréről, előadásai elemzéséről, oktatói tematikájáról elenyésző mennyiségben beszélt és nyilatkozott. E témában készített beszélgetéseim valamennyi interjúalanya egyetértett abban, hogy ez tudatos és szándékos volt a részéről.⁴⁷

Ugyanakkor elmondható, hogy róla viszont sokan beszélnek, említik a nevét vagy éppen hivatkoznak rá. Ezt alátámasztja, hogy az Arcanum digitális adatbázisában közel 32 ezer találat

⁴⁵ Sík Ferenc: Búcsú Nadasdy Kálmántól. *Film Színház Muzsika*, 1980/17. 7.

⁴⁶ R. A. 18.

⁴⁷ Marton László említi, hogy Nadasdy a Színművészeti óráin nem engedte jegyzetelni hallgatóit, ahogy mondta: „Vigyázni kell a szavakkal, mert nem tudjuk mit jelentenek.” In: VIII. Melléklet. 6. De Lengyel György is hasonló emlékekről számolt be, amikor Iglódi Istvánnal kiabált Nadasdy magáról teljesen megfélekedve, hogy megtiltja, hogy egy szavát is rögzítsék órán. In: VI. Melléklet. 1.

jelenik meg Nádasdy Kálmán neve mellett. Ez lett tehát az egyik primer forrásgyűjteményem, részben innen igyekeztem rekonstruálni Nádasdy életútjának és gondolatainak azon szegmenseit, melyek szervesen kötődhetnek dolgozatom fejezeteihez. A kutatási ciklus alatt feldolgozott Nádasdy-interjúk sorából kiemelkednek Gách Marianne-nal készült beszélgetései, a Film Színház Muzsika hasábjain. Itt érhető leginkább (és talán egyedülként) tetten az a ritka Nádasdy-attitűd, ahol a szakmaiság és a tényyszerű közlések mellett megjelenik a személyiség és a humánus. Gáchcsal szemben megengedi magának Nádasdy, hogy – félretéve minden korábbi nézetét és elvét – őszintén, ugyanakkor informatívan reagáljon. Szintén az Arcanum oldalán találtam olyan szakmai elemzéseket Fodor Gézától, Tallián Tibortól és Dolinszky Miklóstól, melyek rendkívül értékesnek bizonyultak disszertációm különböző fejezeteinél. A legszélesebb, legátfogóbb szöveg azonban Lengyel György: *Mire nézvést?*⁴⁸ című 2004-es írása, ahol több oldalon keresztül emlékezik Nádasdyra, érintve mestere főbb alkotói területeit és hozzá fűződő – ahogy fogalmaz – „szerelmes” viszonyát.

A digitalizált sajtón és internetes hivatkozásokon kívül természetesen a nyomtatott írások képezték elsődleges forrásaim jelentős részét. Kutatási szempontból itt is szegényesnek nevezhetőek a ténylegesen felhasználható információk, ugyanakkor a feldolgozott könyvek tartalmi értéke összességében mégis egyfajta stabil háttérrel biztosított. A könyvek jelentős részében (majdhogynem) ugyanazok az anekdotikus történetek köszönnek vissza Nádasdy életéből, mégis sokszor egymástól eltérően és pontatlanul. Gyakran fordul elő az is, hogy két személy ugyanazt a történetet meséli el, mintha vele történt volna. Nyilván ezeket mérlegelve és megfelelő körültekintéssel kezelve, csak azokat az információkat és forrásokat építettem bele dolgozatomba, melyek ellenőrizhető és visszaigazolható elbeszéléseken és tényeken alapulnak. Ilyen könyv, Staud Géza szerkesztésében megjelent *A Budapesti Operaház 100 éve*⁴⁹ is, ahol konkrét adatokkal és számokkal alátámasztott írások találhatóak. Számomra a leginformatívabbak ezek közül azok Nádasdyt is említő fejezetek, ahol az Operaház művészetszakmai és művészetpolitikai szerepvállalása kerül a középpontba. Emellett rengeteg repertoárt, gazdasági és pénzügyeket, valamint intézményvezetői irányokat érintő diakronikus elemzés olvasható. Másik fontos könyv *A hetvenöt éves Állami Operaház*,⁵⁰ melyben az Opera meghatározó személyiségei – többek között Nádasdy Kálmán is – kifejtik nézeteiket az elmúlt évtizedekről.

⁴⁸ Lengyel György: *Mire nézvést? Színház*, 2004/11. 2-9.

⁴⁹ Gelencsér Ágnes–Körtvélyes Géza–Staud Géza–Székely György–Tallián Tibor: *A Budapesti Operaház 100 éve*. Budapest, Zeneműkiadó, 1984.

⁵⁰ Nádasdy Kálmán: *Operarendezésünk múltja és jelene*. In: n. n.: *A hetvenöt éves Állami Operaház*. Budapest, Magyar Állami Operaház, 1959. 21-30.

Intézménytörténeti szempontból leginkább Karczag Márton: *Aranykalickában*,⁵¹ Nánay István: *Tanodától – egyetemig*,⁵² illetve Devich Márton szerkesztette *Az Operaház története kezdetektől napjainkig*⁵³ című könyvéből merítettem. Nádasdy-rendezte előadások rekonstruálásában volt segítségemre Kazimir Károly: *Színház a Városligetben és egyéb történetek*,⁵⁴ valamint Huszár Klára alapos elemzése Nádasdy operarendezői felfogásáról,⁵⁵ ahol kottapéldákon keresztül mutatja be azokat a Nádasdyra jellemző újító rendezői ötleteket, amiket mellette tanult.

A vizsgált előadások és azok kritikai tükrének nagy része elektronikus formában található, de az összkép szempontjából rendkívül hasznos volt Fodor Géza könyvének^{56 57} és Schandl Veronika esszéjének⁵⁸ tanulmányozása.

Ahogy írásomban már utaltam rá, a legtöbb Nádasdyt érintő könyvben kifejezetten anekdotikus formában emlékeznek rá, gyakran néhány soros összefoglaló található egy portrészorozaton belül, vagy olyan személyes emlékek, ahol gyakran saját magukról beszélnek a szerzők, Nádasdyt csak megemlítve, viszonyukat nem igazán kibontva. Ebbe a kategóriába tartoznak rendezők, operaénekesek, közvetlen és távoli munkatársak és növendékek is. Az általam vizsgált könyvek nagy része nem képezheti érvényes komponensét dolgozatomnak, lényeges állításokat és információkat nem tartalmaznak, de volt néhány olyan írás, ami hozzájárult disszertációm végleges formájához. Ilyen Szirtes György: *Színház a Broadway-n*,⁵⁹ Szinetár Miklós emlékezései,^{60 61} Sándor Judit érzelmileg kissé túlfűtött, de szép írása,⁶² Bessenyei Ferenc Nádasdy-emlékezete,⁶³ Polgár Ernő nekrológja,⁶⁴ valamint Elbert János egyoldalas

⁵¹ Karczag Márton: *Aranykalickában. Tóth Aladár élete és kora*. Budapest, Opera, 2019.

⁵² Nánay István: *Tanodától – egyetemig. Az intézményes magyar színház- és filmművészképzés száznegyven éve*. Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2005.

⁵³ Devich Márton (szerk.): *Az Operaház története kezdetektől napjainkig*. Budapest, Helikon, 2014.

⁵⁴ Kazimir Károly: *Nádasdy, a költő*. In: uő: *Színház a Városligetben és egyéb történetek*. Budapest, Magvető, 1986. 296-302.

⁵⁵ Huszár Klára: *Nádasdy*. In: uő: *Operarendezés*. Budapest, Zeneműkiadó, 1970. 189-213.

⁵⁶ Fodor Géza: *A mítosz megkísértése – A Manon Lescaut új betanulásban*. In: uő: *Zene és színház*. Budapest, Argumentum, 1998. 155-185.

⁵⁷ Fodor Géza: *Az opera-drámától a mítoszig – vissza és előre. A Bánk bán felújítása az Erkel Színházban*. In: uő: *Zene és színház*. Budapest, Argumentum, 1998. 278-296.

⁵⁸ Schandl Veronika: *Sasok, héják és kányák*. In: Géher István, Tabi Katalin (szerk.): *„Látszanak, mert játszhatók” – Shakespeare a színpad tükrében*. Budapest, ELTE, 2007. 203-218.

⁵⁹ Szirtes György: *Színház a pesti Broadway-n*. Budapest, PolgART, 2005.

⁶⁰ Szinetár Miklós: *Nádasdy Kálmán*. In: Balatoni Kinga (szerk.): *Mester és tanítvány*. Vác, PPKE BTK, 2006. 119-120

⁶¹ László Ferenc: *A nagyvadak érdekelnek – Beszélgetés Szinetár Miklóssal*. Budapest, Opera, 2017.

⁶² Sándor Judit: *Nádasdy Kálmán, az operarendező*. In: uő: *A zene zarándokútján*. Budapest, Eötvös József, 2004. 143-149

⁶³ Bessenyei Ferenc: *A mester*. In: Deák Attila: *Bessenyei Ferenc*. Budapest, Ifjúsági Lap- és Könyvkiadó, 1989. 77-81.

⁶⁴ Polgár Ernő: *Nádasdy Kálmán*. In: uő.: *Színészek és színésznők büvöletében*. Martonvásár, Kairosz, 2000. 50-66.

írása.⁶⁵ Szintén nem kap hangsúlyos szerepet dolgozatomban, de mégis kiemelendő Ruszt József⁶⁶ ⁶⁷viszonya Nádasdyhoz, hisz a tanítvány sorait olvasva kirajzolódik egy tékozló fiú viszonya és rajongása „apjához”, ennek minden fájdmával és megfelelési vágyával.

Egyik legkedvesebb forrásom annak a hatrészes rádióműsornak a leírt szövege, amit Marton László bocsátott a rendelkezésemre. Nádasdy 1980-as halálát követően, 1985-ig kellett várni, amíg létrejött egy méltó megemlékezés. A címe: *A legenda mindig több, mint a lejegyzett szó*.⁶⁸ Nádasdy kortársai: rendezők, operaénekesek, zenészek, színészek, családtagok beszélgetnek, természetesen Nádasdy Kálmánról. Ez az anyag is erősen anekdotikus, de azért gyakran konkrét információval is szolgál. Ennek a 120 oldalas írásnak a teljes analízise és feldolgozása megtörtént, disszertációm első fejezeteihez elengedhetetlen ismeretanyagot tartalmaz.

Kutatói időszakom leginkább komplex feladatának számított feldolgozni az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézetben (OSZMI) a teljes Nádasdy-hagyatékot.

A hat dobozba ömlesztett iratok legnagyobb részét levelek, szerződések, személyes hangulatú írások, feleségéhez – Birkás Lilian operaénekesnőhöz – köthető dokumentumok teszik ki, valamint Nádasdy korai versei, dalai, rektori köszöntői tartoznak ide. Míg a táncarchívumban Dr. Halász Tamás gyűjteményvezető volt a segítségemre, addig a hagyaték legnagyobb részét képező iratok feldolgozását érintő kutatásban Dr. Csiszár Mirella, a kéziratár osztályvezetője, főmuzeológusa korlátlan segítségére számíthattam. Bár ez rendkívül izgalmas és produktív folyamat volt, kutatói szempontból semmiképp sem csalódást keltő, mégis a fellelt anyagok tematikus beemelése dolgozatomba nem lehetséges, illetve csak csekély mértékben. Abban bíztam, hogy fia, Nádasdy Ádám által összegyűjtött és leadott dokumentumok között találni fogok olyan szakmai értékű tanulmányokat, rendezői példányokat esetlegesen egy naplót, melyek tényleges hasznára lehetnek kutatásomnak. Ilyen jellegű dokumentumokat nem találtam, de Nádasdy rejtett és rejtőzködő gondolatairól, életviteléről képet kaphattam, precíz, művelt és kortársai által oly’ nagyra becsült művészetek iránti rajongását és szakmai maximalizmusát levelezéseim keresztül megismerhettem.

Miután négyéves kutatói munkám során folyamatos és jelentős forráshiánnyal küzdöttem, ezért nagy segítségemre voltak a beszélgetések, az Oral History (OH)-interjúk.

⁶⁵ Elbert János: Nádasdy Kálmán. In: n. n.: *„Én a komédiát lejátsztam, Mulattattam, de nem mulattam*. Budapest, Magyar Színházi Intézet, 1981. 71.

⁶⁶ Ruszt József: Emlékezés Nádasdy Kálmánra. In: uő: *Kecskemét–Gábor Miklós–Nádasdy Kálmán – 1972-1981*. Budapest, Ráday Könyvesház, 2010. 192-205.

⁶⁷ Kőszegi Lajos, Nánay István (szerk.): *A Föld lapos és négy angyal tartja*. Veszprém, Veszprémi Petőfi Színház, 2004.

⁶⁸ *A legenda mindig több, mint a lejegyzett szó* (szerk. László György). Rádióműsor (6-rész) gépelt kivonata. Kossuth Rádió. 1985, január-június.

Természetesen mindig próbáltam a helyén kezelni ezeket a beszélgetéseket, hiszen az OH-ra, mint kutatási módszerre jellemző, hogy a megszólított személy nem feltétlenül tekinthető hiteles forrásnak. Tapasztalatom alapján sokszor saját magukkal is ellentmondásba kerülnek. Ugyanakkor jellemző az is, hogy olyan dolgokról tudnak gyakran beszélni, olyan információkkal látnak el, amelyek akár egy folyamat részeként értelmezve teljesen új megvilágításba helyezhetik a meglévő tudásanyagot. Nádasy kapcsán különösen kellett vigyáznom arra, hogy igyekezzek konkrét kérdésekre konkrét válaszokat kapni, hiszen a témafelvetés okán a helyzet rendkívül alkalmas arra, hogy az interjúalanyok elkalandozzanak és emlékeiket akár hitelesen, akár kissé átszínezve, fókuszvesztetten a saját történetüket mondják. Ilyenkor már nagyon nehéz visszatalálni az eredeti interjúszituációhoz, különösen azért, mert az OH-beszélgetések sajátja, hogy egy feltételezett bizalmi helyzetet kíván, ahol gyakran az első beszélgetések még csak felszínesek és tapogatózóak, főként az interjúalany részéről.

Beszélgetéseim során előfordult, hogy valaki irányíthatatlan volt és nem is volt hajlandó semmire sem válaszolni, amit kérdeztem, de olyan is volt, aki rögtön nagy kedvvel és figyelemmel beszélt. Érdekes tapasztalás volt az is, amikor az interjú alatt fordult meg a helyzet, s a kezdeti zárkózottság és szűkszavúság után elárasztott információval és kikövetelte a beszélgetés folytatását.

Témámból adódóan leginkább olyan személyekkel készítettem interjút, akik közelről ismerték Nádasyt, tehát életkoruk vagy a jelenlegi pandémia okozta helyzet miatt – kerülve a személyes találkozót – ragaszkodtak a telefonos beszélgetéshez. A bizalom kiépítése szempontjából ez nem nevezhető ideális megoldásnak, de alapvetően mindig sikerült áthidalni ezt a problémát, s a végeredmény tekintetében nem jelentett problémát, hogy nem látjuk egymást.

Kutatásom szempontjából kulcsfontosságú interjút adott Marton László, aki közel két órán keresztül beszélt Nádasyról, érintve gyermekkorát, operaházi éveit, rendezéseit és szakmai hagyatékát. Szintén rendkívül fontos elemeket tartalmaztak Lengyel Györggyel történő beszélgetéseim is, ahol külön kitértünk Nádasy oktatói tevékenységére, operaházi nimbuszára, híveire és ellenségeire, valamint a majdnem elkészült Nádasy-könyv mögötteseinek megértésére. Szinetár Miklós⁶⁹ Nádasy instrukcióiról, Kodály- és Ady-bűvöletéről, míg Fekete Mária⁷⁰ a közös zenés órákról, szuggesztív jelenlétéről és a diákok tiszteletteljes rajongásáról szólt. Vajda Júlia opera-énekesnővel – aki Nádasy fordításban énekelte a Manon Lescaut női főszerepét a szegedi bemutaton –, részletes elemzést végeztünk a darab adekvát

⁶⁹ VII. Melléklet. Mátyássy Szabolcs: *Interjú Szinetár Miklóssal*. (Interjú készítésének dátuma: 2021. 05. 10. Digitális hangfelvétel.)

⁷⁰ V. Melléklet. Mátyássy Szabolcs: *Interjú Fekete Máriával*. (Interjú készítésének dátuma: 2021. 05. 12. Digitális hangfelvétel)

zenei pontjain, vizsgálva Nádasy zenei, műfordítói és énektechnikai megoldásait, míg Sándor Szabolcs karnaggal a fordítás zenedramaturgiai hatását elemeztük.

2.2. Nádasy filmrendezései

„Mi lehetett annak az oka, hogy az [t.i. filmrendezőként] »outsider« Nádasy, szemléletét tekintve ennyivel fölötte állhatott profi kollégáinak?” – teszi fel a kérdést Antal István a Filmművészet hasábjain?⁷¹ Bár közhelyesnek ítéli, de rögtön válaszol is rá: Nádasy nem került függő viszonyba filmjeivel, ugyanakkor pontosan tudta, hogy mi a célja velük. Ebben szakmai hiányosságai sem gátolták, filmjeiben egyértelműen tapasztalható a 19. századi romantikus hérosz. Filmalkotásai egytől-egyik nagy sorskérdésekkel foglalkoznak,⁷² olyan komplementer fogalmakkal és ideákkal, mint szerelem és halál, hatalom és hűség, szabadság és megalkuvás.⁷³ Tartalmilag pont ez teszi minden társadalmi réteg számára befogadhatóvá, hiszen filmjeinek fent említett kérdésköreibe nagyon könnyű asszimilálódni. Antal úgy látja, hogy Nádasy filmjeinek hősei nem erőszakolják ránk igazságukat, „nem azt akarják, hogy higgyünk nekik”, kifejezetten szembenézésre és azonosulásra szolgálnak.⁷⁴

„...Nádasy filmművészként is visszautasította a bővít, az olesó hatásokat, és sokkal dinamikusabban tudta a szereplők belső életét, valamint a kis közösségek hangulatát megütköztetni a szélesebb vonulatokkal. Nádasyhoz hasonlóan komplex szemlélettel csak Jancsó Miklós dolgozik majd filmjein, valamint Bódy a Psychében, Huszárik, és Szinetár a Figaró házasságában.”⁷⁵

Nádasy filmrendező attitűdjéről összefoglalóan megállapíthatjuk, hogy totális, átfogó kérdéseket és kérdéskomplexumokat boncolgat alkotásaiban; mindig a látható és érzelmi monumentalításra törekszik (operarendezéseihez hasonlóan), energiát kikövetelő és rendszerező mozgásokat kíván ábrázolni nagyívű filmjeiben.

⁷¹ Antal István: „Minden elmúlik, csak a szépség örök – Nádasy Kálmán filmrendezői portréja”. *Filmkultúra*, 1987/4-5. 121.

⁷² Évszám szerinti kronológiában: *Karosszék* (1939), *Gül Baba* (1940), *Magdolna* (1942), *Gyávaság* (1942), *Lúdas Matyi* (1959), *Földtámadott a tenger* (1953).

⁷³ Az úgynevezett komplementer-jelenségek értő vizsgálata és munkáiba építése máskor is jellemző Nádasyra. Így vall *Az élni segítő zene* című, Kodály-élmékmű avatásakor elhangzott nyitóbeszédének utószavában: „A modern fizikából jól ismert »komplementer-jelenség« megfigyelhető a művészetben is. Hasonló vagy szinte azonos »tünetegyüttesre« bukkanunk, ha a kortárs »iker-párok« között oly gyakran mutatkozó — fogalmilag föloldhatatlan — ellentmondásokat szemügyre vesszük. Talán ebből a »jelenségből« magyarázható, hogy valamely művészeti irány akkor éri el »biológiai optimumát«, ha a korszak megtestesítő főszereplői egymás működését vonzó-taszító módon mintegy »kikényszerítik«. In: Nádasy Kálmán: *Az élni segítő zene*. Budapest – SZFE, 2004. 20.

⁷⁴ Antal i.m. 122.

⁷⁵ Antal i.m. 121.

A következőben célzottan foglalkozom a Föltámadott a tenger című filmmel, külön tárgyalva annak keletkezéstörténetét, zenei jellemzőit, a zeneszerző személyes és szakmai kapcsolatát Nádasyval; ezek mellett vizsgálom a Rákosi-korszak mögötteseit, hisz ezek összessége világít rá az 1950-es évek elején Magyarországon uralkodó társadalom- és művészetpolitikai helyzetre.

2.2.1. A Föltámadott a tenger kultúrpolitikai háttere

„A munkásosztály felszabadulása csak a munkásosztály műve lehet!”⁷⁶

„Sztanyiszlavszkij útmutatásaihoz fordultunk.”

Az idézet Nádasy Kálmántól származik, amikor is arról kérdezte Gách Marianne a Föltámadott a tenger című filmrendezése kapcsán, hogy miként tudtak a szereplők beilleszkedni a különleges történelmi légkörbe.⁷⁷

„Ez vagy remekmű lesz, vagy semmi. Nádasy vagy főrendházi tag lesz, vagy felakasztjuk.”⁷⁸

– viccelődött Révai József népművelési miniszter 1951-ben. Bizalmatlanságát aláhúzó kinevezett Nádasy mellé még két rendezőt: Ranódy László és Szemes Mihály személyében. Mindkét rendező politikailag megbízhatónak számított a párt számára, így egyfajta revizorként voltak jelen a forgatásokon, míg hivatalosan társrendezőként funkcionáltak. Révai máshogy is igyekezett bebiztosítani a készülő film zavartalan működését, hiszen (kötelezően) meghívta a szovjet rendező ikont, Vszevolad Illarionovics Pudovkint, hogy tudásával segítse az előkészületeket. Avantgárd múltját hivatalosan is megtagadó és szégyellő Pudovkinnak teljes körű beleszólása volt a forgatókönyvbe. 1950 szeptemberében érkezett Budapestre a Szovjet Filmszövetség delegátusának tagjaként, amikor is már javában zajlottak a Föltámadott a tenger írói munkálatai. Az eredeti Illyés-regényből⁷⁹ készült forgatókönyvet (szintén Illyés munkája) addigra Révai többször is átdolgoztatta, nyilvánvalóan közelítve azokhoz az ideológiai szempontokhoz, melyeket egy akkor készülő történelmi nagyjátékfilmnek képviselnie kellett. Emellett Révainak sajátos elképzelése volt a zenét illetően is:

⁷⁶ A szövegrészlet Szabó Ferenc: *Szabadság legyen a jelszó* című hattételes zeneművéből származik.

⁷⁷ Gách Marianne: *Történelem és költészet – Beszélgetés Nádasy Kálmánnal, a „Föltámadott a tenger” rendezőjével.* *Magyar Nemzet*, 1953/98. 7.

⁷⁸ N. n.: *Föltámadott a tenger*, anno 1951. *Köztársaság*. 1992/13. 83.

⁷⁹ Illyés Gyula: *Két férfi* (1950).

„Fontos a zeneszerző kérdése. Azt hiszem Kodálynak ez nem való. Bús zenét csinál. Népdal itt kevés kell, mert szimfonikus a felépítés. Ez is szintetikus művészet.”⁸⁰

Szigethy Gábor rendező magánarchívumában őrzött dokumentumokból kitűnik, hogy tizenhárom jegyzőkönyv foglalkozik kifejezetten a filmmel kapcsolatos vitákkal.⁸¹ Innen tudható az is, hogy Pudovkin (elvtárs) szinte semmit nem tudott előzőleg az 1948-1949-es forradalomról, de ez mégsem akadályozta abban, hogy az ideológiailag károsnak ítélt szövegeket teljes egészben átírassa, vagy kihúzza.

Pudovkin egyik ötlete az volt, hogy Petőfi Sándort – mint magánembert és mint elkötelezett forradalmárt – úgy lehetne a leghitelesebben ábrázolni gyermeke születése utáni pillanatokban, ha a kimerültségtől elgyengült Szendrey Júliának azonnal az Akasszátok fel a királyokat! című versét szavalná.⁸² Nem nehéz elképzelni, hogy Nádasdy és Illyés – de talán még Révai is – miként reagáltak egy ilyen – mind történelmileg, mind dramaturgiailag – abszurd felvetésre. Nyilván el kellett fogadniuk minden – kultúrpolitikai nyomás alatt diktált – feltételt, de a jegyzőkönyvek tanúsága szerint sokszor erőteljes vitába torkollott az adott találkozó Pudovkin és az alkotók között. Révai leginkább moderálta a beszélgetéseket, igyekezett lehűteni a heves indulatokat. Az illogikus és értelmetlen ötleteken kívül Pudovkin többször erős kritikával élt: úgy látta, hogy a magyar művészekről általánosan elmondható, hogy – egyfajta érthetetlen és elhibázott szemlélet alapján – az 1848-as eseményeket a nemzeti egység megszületéseként ábrázolják, de – véleménye szerint – ez óriási hiba és baklövés.

„A reális helyzet nem a nemzet egysége, nem volna helyes ezt ábrázolni. Az osztályellentétek megvoltak, és ezeket a nézőnek látni kell. Látni kell, hogy a nemzet haladó része harcolt a nemzeti függetlenségért. [...] Megengedhető és néha szükséges az alapvető erők világossá tétele, hogy a néző feltétlenül kiolvashassa a történelmi igazságot. Itt a nemesség és a parasztság viszonyáról van szó.”

Illyés Gyula válaszában kitért arra, hogy Magyarország nem Kazany, itt nem végezték ki a lázadó parasztokat, ezenkívül Petőfi nem egy mesebeli parasztfiú volt, hanem egy művelt értelmiségi, aki belvárosi kávéházakban írta verseinek jelentős részét. De a legfontosabb félreértés szerinte, hogy 1848-ban forradalom, majd szabadságharc volt Magyarországon, ami sikeresen kovácsolta össze a nemzetet.

⁸⁰ Galambos Lajos: Révai József megjegyzései a Petőfi filmhez. *Kritika*, 1973/11. 14.

⁸¹ N. n. 1992. 83.

⁸² N. n. 1992. 84.

Pudovkin egyik visszatérő problémafelvetése – a forradalom és osztályharc párhuzamának demagóg erőltetésén kívül – az orosz szerepvállalás hamis újragondolásának erőszakos sulykolása:

„De van itt még valami, amit a magyar elvtársaknak végig kell gondolni: nagy hibája a filmnek, hogy teljesen hiányzik belőle az orosz nép alakja. A magyar forradalmat, a forradalmi eszmét összeköttetésbe hozza a film más országok haladó, demokratikus irányzataival. [...] de az orosz haladó, demokratikus gondolatról, az ott lévő forradalmi eszmékről hallgat. Pedig ezt kellett volna tudni, és tudták is ennek létezését.”

Ezután egy nyakatekert gondolatmenet és sajátos párhuzam következik, melyben azzal érvel Oroszország barátságos szerepvállalása mellett, hogy miután Herzen⁸³ ismerte Petőfit és Kossuthot, így egyértelműen tudtak a dekabristák felkeléséről és leveréséről,⁸⁴ ennek ellenére a forgatókönyv Bemét, mint lengyel hőst emeli ki, ezáltal a néző úgy távozik a film első része után, mintha Oroszországban a cári elnyomás alatt semmiféle demokratikus gondolat nem bontakozott volna ki. Szerinte ez megengedhetetlen, történelemhamisító attitűd:

„Hallottam, hogy a második részben említik meg Oroszországot, de ez így nem jó, hiszen az első részt jóval hamarabb fogják kivinni a közönség elé, és a közönség egy rossz benyomással térhet haza, ha így látja Oroszországot.”

Elmondható tehát, hogy egyértelműen arra utasítja Pudovkin a szerzőket és alkotókat, hogy – bármi áron, de – olyan filmet készítsenek, melyben Oroszország és az orosz nép, mint barát jelenik meg, sőt forradalmi szempontból elsődleges katalizátora az 1848-as magyarországi eseményeknek. Jellemzően ez az 1951-es jelenet is azon feltárt dokumentumok sorába tartozik, ahol – mai szemmel – megmosolyogjuk a naiv, butuskának ható erőszakosságot, de tudható természetesen, hogy ott és akkor ezen semmi mosolyogni való nem volt, s szakmai karrierjével (néha az életével is) játszott, aki nem rendelte alá a tetteit és gondolkodását a kommunista művészetpolitikai fősodornak. Pudovkin ezt követően igyekszik bagatellizálni Oroszország szerepvállalását a magyar forradalom ügyében: nem az a lényeg szerinte, hogy a cári csapatok verték le a forradalmat, meg adták át Haynaunak⁸⁵ a magyar tiszteket, sokkal inkább az, hogy:

⁸³ Alekszandr Ivanovics Herzen (1812-1870) orosz forradalmár, materialista gondolkodó, a narodnyik-mozgalom megalapítója.

⁸⁴ I. Miklós trónra lépésének napján, 1825. december 26-án orosz katonatisztek egy csoportja felkelést robbantott ki a cár ellen. A felkelést gyorsan leverték, vezetőiket tárgyalás nélkül kivégezték.

⁸⁵ Julis Jacob von Haynau (1786-1853) császár-királyi tábornagy. A bresciai hiéna, véreskezű hóhér címmel illetett Haynau neve összeforrt az 1948-49-es magyar forradalom utáni megtorlásokkal. Több mint 100 embert végeztetett ki (köztük a miniszterelnököt: Batthyány Lajost és az aradi vértanúkat), majd a szolgálataiért kapott pénzen fölbirtokot vásárolt Nagygécen.

„...1848-49-ben a magyar nép igazi ellensége a reakciós magyar nemesség volt, a mai örök, megbonthatatlan szovjet-magyar barátság gyökerei már múlt századi közös történelmünkben kitapinthatóak.”

A sok vitának és az össze-vissza fércelt forgatókönyvnek az lett az eredménye, hogy az alkotást korábban remekműként definiáló Révai, az 1953. áprilisában bemutatott filmet így jellemezte: „Nem egy csodafilm.”⁸⁶ Ekkor már sem Sztálin, sem Pudovkin nem élt, a végleges filmtől teljes egészében elhatárolódó Illyés mellett Révai is csalódottan beszélt a „történelmi hitelességet nemegyszer nélkülöző” alkotásról.⁸⁷

Pedig igazi superprodukciónak készült. A kimeríthetetlen anyagi forrásoknak köszönhetően az elkészítéshez a pénzügyminiszter ötmillió forintot hagyott jóvá, ami természetesen horribilis összegnek számított az ötvenes években. Végül a film hétmillió forintból készült el. Rákosi mondta egy 1952-es politikai bizottsági ülésen, hogy: „A filmművészet emelésénél szuverén megvetéssel kezeljük a pénzügyeket.”⁸⁸ Ennek köszönhetően mind a jelmez, mind a díszletköltség óriásira nőtt, nem beszélve a film fő ideológiai szereplőjéről: a népről. Nemegyszer több ezer statisztával készültek a jelenetek, viszont a kimeríthetetlen anyagi forrásoknak köszönhetően előfordult olyan is, hogy egy háromnapos, 1500 statisztát igénylő forgatás jelenetét egyszerűen kihúzták a végleges változathoz. Nádasy is arról beszél, hogy a vidéki tömegfelvételek számára valóságos táborokat kellett építeniük.⁸⁹

A korabeli sajtó értelemszerűen rajongással írt a filmről. Amennyiben összehasonlítjuk ezeket az írásokat és kritikákat, szembeötlő az a tény, ahogy a film hibáit figyelmen kívül hagyják – legyen az történelemhamisítás, szerencsétlen színészválasztás, vagy rossz, erőltetett dramaturgiai megoldás. Látnunk kell, hogy ebből a sorból Nádasy Kálmán sem lógott ki, hiszen az akkori propagandagépezet tagjaként nem tudott és talán nem is akart mást tenni. Az, hogy ez félelemből, a film iránt érzett lojalitásból vagy felelősségérzetből fakadt-e nem tudható, mindenesetre a Magyar Nemzet 1953. április 26-i számát olvasva Nádasy gondolatai tökéletesen illeszkednek a párt által támasztott elvárásoknak. A főrendező úgy látja, hogy az Illyés által írt forgatókönyv egy dokumentum-játékfilm, mely az előjátékot követően (1848. március 14. és 15.) egy rövid időszakra korlátozódik, mégpedig Bem első győzelméig, a nagyszebeni csatáig, melyet 1849. tavaszán vívtak. Véleménye szerint a film nem egy embernek a sorsáról szól, hanem egy korszaknak az életrajzát ábrázolja, mint mondja:

⁸⁶ N. n. 1992. 83.

⁸⁷ Uo. 83.

⁸⁸ Varsányi Gyula: Széchenyi, a mítosz. *Népszabadság*, 2001/145. 22.

⁸⁹ G. M. 1953/98. 7.

„Illyés forgatókönyve [...] nem egy vagy két ember jelleméről és fejlődéséről szóló karakterrajz, hanem hatalmas, freskószerű festmény, amely kétszáz magánszereplő és háromezer némaszereplő alakján át kilenc hónap történéseinek az elemzését foglalta össze.”⁹⁰

Úgy látja, hogy a kétrészes filmben öt pozitív hős van: Petőfi a költő, Bem, a hadvezér, Kossuth az államférfi, Hajdu Gyurka, a parasztlegény és Kicsi Gergely, a székely közhuszár. „A film központi hőse azonban maga a nép, a föltámadt tenger.” A darab fő mondanivalójának a forradalom újjító harcát tartja a „dühödten ellenálló régivel szemben.”

Arra a kérdésre, hogy hogyan illeszkedtek a szereplők a különleges történelmi légkörbe Nadasdy büszkén emeli ki, hogy minden egyes szereplő önmagától alapos történelmi tanulmányokat folytatott, illetve a forgatásokat megelőzően rengeteget próbáltak Sztanyiszlavszkij útmutatásainak megfelelően, az ő szellemében eljárva igyekeztek megteremteni a jellemelek helyes ábrázolását, a „jelenetek fő céljának és eszmei tartalmának a hangsúlyozását.”

Nadasdy nem kerüli meg, hanem boldogan válaszol arra kérdésre, hogy miért van az íróasztalán Pudovkinnak, „a világhírű szovjet filmrendezőnek” a fényképe: „A legnagyobb segítséget valóban Pudovkintól kaptuk.” Nadasdy hosszasan elmélkedik arról, hogy Pudovkint minden érdekelte, minden összefüggést igyekezett feltárni. Nehéznek tartotta egy ilyen nagyszabású film elkészítését, de bízott a sikeres megoldásban. „Tapasztalatainak gazdagsága, ihletettsége valósággal új életet öntött belénk.” – mondja. Nadasdy külön kiemeli, hogy Pudovkin a legfontosabb kérdésben, mint a '48-as nép ábrázolásának kérdésében mennyire felkészült volt, illetve döntő fontosságú kérdésekre hívta fel a figyelmet. Sokszor hangoztatta, hogy:

„Meg kell mutatni a népet aktív, cselekvő tényezőként, az események igazi főszereplőjeként, amint végre kezébe akarja venni sorsának intézését! Kik segítik ebben a népet és kik akadályozzák? Ez a történelmi film igazi konfliktusa.”

Végül Nadasdy kifejezi azon reményét, hogy sikerült Pudovkin tanításait megérteni és magukévá tenni.

Természetesen neveltetése, világszemlélete és rendezői kvalitása okán véleményes, hogy Nadasdy ezeket komolyan gondolta és vallotta, de az tény, hogy ezen mondatok írásban megjelentek és hozzá társíthatóak. Mint ahogy az is, hogy amikor a Komische Oper az Állami Operaházban vendégszerepelt a Falstaff című operával, Oláh Gusztáv kikelt a formalista előadás ellen, és a szocialista-realista előadásmódot hiányolta.⁹¹ Nadasdy ezt is teljes

⁹⁰ Uo. 7.

⁹¹ Oláh Gusztáv: Néhány szó a realizmus fejlődéséről 70 éves Operaházunk színpadán. *Új Zenei Szemle*, 1954/10. 9.

meggyőződéssel támogatta. Én mégis azt tartom a legvalószínűbbnek, hogy Nadasdy Kálmán az összes olyan helyzetben, amikor munkáiról nem lelkes szakmaisággal, hanem egyfajta művészetpolitikai prizmán át kellett nyilatkoznia, akkor – Lengyel György megfogalmazása szerint – „túlfélt”,⁹² és mondataival a könnyebb, biztonságosabb utat választotta, mint ahogy egyébként mindenki más is.

A sok egyforma, dicshimnuszokat és propagandaszöveget harsogó kritika közül kiemelkedik egy, mely – véleményem szerint szelepszzerűen – mer bírálni bizonyos dolgokat. Fekete Sándor írása⁹³ kérdéseket tesz fel, dramaturgiai és történelmi problémákat feszeget, természetesen csak a megengedett kereteken belül, mindenesetre üdítő egy-két kritikai észrevétele, miközben úgy fejezi be cikkét:

„A Föltámadott a tenger, filmművészetünk ragyogó alkotása elindul bódító [sic!] útjára, hogy a hősi harcok eszméinek felidézésével segítse még magasabbra szítani népünk öntudatát, alkotó hazaszeretét.”

Fekete a fiatal, magyar filmművészet legnagyobb teljesítményének nevezte a filmet, amely „a párt közvetlen eszmei útmutatása” alapján készült el. Elismeréssel szól a film azon erényéről, hogy milyen jól sikerült kirajzolni a különböző osztályok útját. Méltatja a kétszáz színész és háromezer statiszta összehangolt, koncentrált munkáját, ugyanakkor említi a hibákat is, melyek vélhetően a hivatalos narratíva részei: „Petőfi ábrázolása nem méltó a költő és népvezér jelentőségéhez.”⁹⁴ Az írás kiemlíti azt is, hogy a film első részében az alkotók nem tudták a cselekmény alsó, népi vonalát szervesen összekapcsolni a forradalom felső, vezető vonalával.

A kormánypropaganda részeként legyártott, anyagi korlátokat nem ismerő filmben olyan mértékű – a történelmi tényeket semmibe vevő – tévedés, szándékos csúsztatás és programdemagógia érhető tetten, amely a kulturális és történelmi emlékezés szintjén is egy fontos kordokumentumi szelet, s remekül mutatja azokat a kultúrpolitikai állapotokat, melyek az 1950-es években uralkodtak Magyarországon.

⁹² VI. Melléklet. 2.

⁹³ Fekete Sándor: Föltámadott a tenger – Filmeposz a magyar szabadságharcról. *Szabad Nép*, 1953/121. 2.

⁹⁴ Nadasdy és a Petőfit alakító Görbe János is támadható vált, hiszen a történelmileg idealizált Petőfi képhez képest, egy akkor 41 éves színész játszotta a nép és forradalom költőjét.

2.2.2. „Szabó Ferenc elfelejtett”

Bächer Iván írja ezt cikkének⁹⁵ végén. Igaza van Bächernek, hiszen Szabó Ferenc zenei emlékének és műveinek ápolása, zenei nagyságának zeneoktatási tematikába való beemelése és emlékezete nulla, legalábbis a nulla felé konvergál.

Szabó Ferenc a zeneszerzője a Föltámadott a tenger című filmnek. Bátran lehet vele kapcsolatban nagy szavakat használni: korszakos zseni. Megszállott komponista és hithű kommunista, a Csillag-rend, a Népköztársasági Érdemrend tulajdonosa, Érdemes és Kiváló művész, emellett két Kossuth-díjjal is rendelkezik – a másodikat éppen a Föltámadott a tenger zeneszerzéséért kapta.⁹⁶

Budapesten született 1902-ben, paraszti származású szülőktől. Apja ekkor már pincérként dolgozott. A bérházukban lakó operaházi brácsás felajánlja, hogy napi ebéd fejében tanítja hegedülni. Anyja a Piarista Gimnáziumba íratta, ahol megismerkedik Vaszy Viktor karmesterrel, akivel közösen kisebb darabokat komponálnak. Tizenkét éves korában tört ki az első világháború, ahová apját besorozzák, így Szabó átveszi a családfenntartó szerepet, és a gimnázium mellett a csepeli Weiss Manfréd lőszergyárban dolgozik.

Amikor értesült arról, hogy a Székesfővárosi Könyvtárban ellenszolgáltatás nélkül juthat könyvekhez, azonnal csatlakozott az ott működő Galilei-körhöz,⁹⁷ melynek vezetője és egyben a könyvtár igazgatója is Szabó Ervin volt. Szabó Ervin széleslátókörű, baloldali érzelmű ember, aki feladatának érezte, hogy a tehetségesnek ítélt fiatalokat a magasabb irodalom felé terelje. Így ismertette meg Szabó Ferencet többek között Flaubert és Spinoza műveivel. Ez is hozzájárulhatott ahhoz, hogy a Piarista Gimnázium igazgatója ateizmus vádjával elbocsátotta az iskolából. Szabó az I. kerületi Fiúgimnáziumba került, ahol olyan növendékek évfolyamtársa lett, mint Ferencsik János vagy Hincz Gyula. Ekkor a zene és az irodalom mellett élénken érdeklődik már a képzőművészetek iránt is.

A kor nagynevű festőművészenek, Uitz Bélának festőiskolájába iratkozik be, melyet a Tanácsköztársaság kifejezetten az ifjúmunkások és proletárművészek számára tartott fent egy Andrássy-palotában. Pár hónap alatt került közel az expresszionizmushoz és az impresszionizmushoz, s ez művészi világlátásában, zenei gondolkodásában fontosnak bizonyult. Szabó felvételizik a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolára, ahová leginkább impresszionista hatású zeneműveket és partitúrákat készített. Szabót a tekintélyes túljelentkezés

⁹⁵ Bächer Iván: Szabó Ferenc. *Népszabadság*, 2000/54. 31.

⁹⁶ 1954-ben rajta kívül Nádasy Kálmán, mint a darab rendezője és Maklár Zoltán (Bem apó) is elnyerték a kitüntetést.

⁹⁷ A *Galilei-kör* 1908 és 1919 között volt aktív, általánosan a dogmák ellen harcot hirdető, szabadgondolkodó diákegyesület.

ellenére azonnal felvették, évfolyamtársa lett Petri Endre és Farkas Ferenc is. Bár melódiaérzéke a hegedülés okán igen kifinomult volt, de – miután zeneszerzést soha nem tanult előtte – a zenei harmonizálásról nagyon keveset tudott.⁹⁸ Első évében Weiner Leó osztályába került, második évben pedig Siklós Albert lett a mestere, de ekkor már biztosan tudta, hogy Kodálynál szeretne tanulni. Kodály ekkor – új zenei tematikája alapján – folyamatosan olyan vállalkozó kedvű fiatalokat keresett, akik a népzenet kívánták tanulmányozni zeneszerzői stúdiumuk során. Százötven kefelenyomatos, erdélyi népdalokból álló gyűjteményét analizálta tanítványaival, és közben saját tudományos rendszerét elemezte aprólékosan. Szabó úgy érezte, hogy most értette meg Kodályt, és elevenen kezdett foglalkozni azzal a kérdéssel, hogy a magyar népdal milyen harmóniarendszert igényel.

Kodály nem vállalta el azonnal a tanítását, feltételül szabta, hogy minden tanítványa tanuljon meg egy olyan hangszeren játszani, amely a későbbiekben biztosítja azt az anyagi függetlenséget, melyet a zeneszerzés nem adott meg. Így Szabó nagybögőzni kezdett, és immár Kodály óráit látogatta.⁹⁹

1926-ban végzett a Zeneakadémián. Ez az az időszak, amikor először keresztezték egymás útját Nádasy Kálmánnal. Egy zeneszerző ifjúsága című írásában¹⁰⁰ Nádasy szemléletesen leírja azt a két évet, amit Szabó a Nádasy családnál töltött, a Naphegyen lévő villájukban.

Nádasy 1923-ban (érettségi után) szerződött a Magyar Királyi Operaházhoz, ahol segédrendezői és műfordító státuszt kapott. Két év munkaviszony után úgy érezte, hogy ahhoz, hogy a zenei színház nyelvezetét teljesen el tudja sajátítani, zeneszerzői tanulmányokra lesz szüksége. Szépen énekelt, kicsit zongorázott, de „mindent csak a jobb dilettáns fokán.” A *Psalmus Hungaricus* bemutatója akkora hatást tett rá, hogy felkereste Kodályt, hogy nála szeretne zeneszerzést tanulni. Teljes abszurd kérés volt ez a húszéves, zenét sosem tanuló Nádasytól, Kodály el is utasította:

„Az a baj, hogy maga az Operaház révén sok mindent tud a zenei életről, többet is, mint kéne, csak éppen a zenét nem tudja. Tipikus magyar betegség – mi vagyunk a dilettantizmus őshazája. Abba kell hagyni!”

Viszont Nádasy kitartása, már-már zaklató akaratossága végül meghozta az eredményt. Kodály felkínálta azt a lehetőséget, hogy megkérdezi egy tanítványát, hogy vállalja-e a felkészítést. Ő volt Szabó Ferenc, aki első találkozásuk alkalmával értetlenül állt Nádasy

⁹⁸ Ez kiegészítendő annyival, hogy az 1920-as években olyan magas volt a követelményrendszer a Zeneakadémián, hogy a megállapítás relatíve értendő.

⁹⁹ Pernye András: *Szabó Ferenc*. Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 1965. 3-6.

¹⁰⁰ Folytatásokban megjelent. Nádasy Kálmán: Egy zeneszerző ifjúsága. *Magyar Nemzet*, 1970/259. 5., 1970/260. 4., 1970/261. 4., 1970/262. 12-13.

kérése előtt, mert úgy ítélte meg, hogy akkora a lemaradása a többi zeneszerző hallgatóhoz képest, ami behozhatatlan. Amivel mégis meg tudta győzni a 24 éves Szabót a 21 éves Nádasy, azok a fordításai voltak, mert azok valami „látens muzikalitás”-ról árulkodtak, ugyanakkor érthetetlen módon a bartóki-kodályi prozódia közvetlen hatását mutatták.¹⁰¹

Szabó nyíltan elmondta, hogy Nádasy lekészt arról, hogy valaha is zeneszerző legyen, de mint operarendező esetleg fel tudja használni azt a tudást, amit Kodálytól szerez. Elvállalta a tanítást, de nem ígért semmit, viszont a kitartó és rendszeres óráknak köszönhetően, Nádasyt fél év múlva felvették a Kodály-féle előkészítő osztályba.

Meghatározó találkozás volt ez mindkettőjüknek. Néhány nap után Nádasy szülei felkínálták Szabónak, hogy költözzön hozzájuk. Megszerették és nagyra tartották a szerény körülmények között élő fiatal muzsikust. Szabó nehezen, de elfogadta az ajánlatot, s két évig maradt a Lisznyai és Czakó utca sarkán lévő, 1944-ben lebombázott villában. Így vált Szabó házitanítónak és egy idő után Nádasy barátjává. Ugyancsak innen datálódik munkakapcsolatuk is, mely később két nagyszabású közös munkában tetőzött: 1949-ben a Lúdas Matyiban, 1953-ban pedig a Föltámadott a tengerben.

1930 körül zárul le Szabó alkotótevékenységének első szakasza, ahol még szinte tüntetően diatonikus (Vonósnégyes - 1926), vagy tüntetően kromatikus (Vonóstrió – 1927) műveket komponál, miközben érezhetően keresi azt az egyéni hangját, mely végül a népdalközpontúságban teljeseedik ki. Szabó komponálási technikájára jellemző, hogy mindig a kisformától halad a nagyforma felé, ezáltal támad az az érzésünk, mintha egy meglévő népdalt hallanánk, miközben természetesen nem erről van szó, csupán arról, hogy a népdalok formáját és struktúráját olyan bravúrosan kezeli műveiben, hogy ezáltal egy teljes egyéni, népies hangzást generál. A Vonóstrión kívül meghatározó műveknek számítanak még ebből a korszakból: Toccata zongorára (1928), Cselló szólószonáta (1929), illetve a Két szólóhegedűszonáta (1930).

Ebben az időszakban vállalja el az Antialkoholista Munkásszövetség kórusának a vezetését. Számtalan tömegdala és a Farkasok dala származik ebből a korszakából. A kórusirodalom felé fordulása, ahogy fogalmaz: „kilódított engem az avantgardizmusból”.

„Az Antialkoholista Munkásszövetségben a működésemet azzal kezdtem, hogy a férfikart vegyeskarrá alakítottam át. Megkértem, hogy ne nevezzenek tanár úrnak, hanem elvtársnak. Ez azonban nem ment a fejükbe, mint ahogyan azt sem tudták megérteni, hogy fizetésemet

¹⁰¹ Ez valóban rejtélyes a mai napig, hisz Nádasy a *Triptichon* fordítását 1921-ben nyújtotta be az Operaházhoz, a Bartók-Kodály kották pedig csak 1922 után váltak hozzáférhetővé.

munkásmozgalmi célokra ajánlottam fel. Hamarosan József Attila is csatlakozott, és hetenként kétszer-háromszor is felléptünk. Attila előadást tartott a proletárművészetéről és elszavalta néhány versét.”¹⁰²

Szabó szocialista hevületű művei tudatosan magyaros hangvételűek, kifejezetten magyar munkásoknak szólnak; ahogy fogalmaz: „...zenémnek is magyarul kell beszélnie.”

Szabó elnyeri a berlini Collegium Hungaricum ösztöndíját, de két évvel később megvonják tőle munkásmozgalmi tevékenysége okán. Hazatér, de a magyarországi munkásmozgalmi aktivitását már nem sokáig tudja folytatni. A titkosrendőrség rajtaüt a csoporton, Szabó Berlinbe emigrál, majd 1932-ben a Szovjetunióba. Ugyanebben az évben végzik ki Sallai Imrét és Fürst Sándort,¹⁰³ Szabó mozgalmi társait. Moszkvában elvégezi a pártgyezetemet, emellett emigráns külföldi zeneszerzőkkel működött együtt. Ebben az időszakban írja meg a Lírai Szvit című nagyszabású kompozícióját, melyet 1936-ban együtt adnak elő Prokofjev Romeo és Júlia-szvitjével. Hacsaturjással megosztott első helyezést érnek el egy pályázaton, 1937-ben. Három évvel későbbi, 1940-es keltezésű az Első zongoraszonáta, a Szimfonia és a Moldvai rapszódia. Emigrációs időszaka alatt rengeteg vázlatot készít, melyeket gyakran használt fel későbbi műveiben, például a Lúdas Matyiban.

A második világháborút követően, a Vörös Hadsereg politikai tisztjeként tér haza Magyarországra.

2.2.3. Hazatérés

„Muzsikus vagyok, és ezért hazatértemkor úgy éreztem, hogy kötelességem zenében elmondani életem e sorsdöntő eseményét, összefoglalni mindazt az ellentmondásos érzést, amely eltöltött. Kettős élmény: egyfelől a háború szörnyűsége, másfelől meg a hazatalálás öröme töltötte be egész lelkemet.”¹⁰⁴

– így vall Szabó 1948-as Hazatérés című művéről. Külön kitér arra, hogy e kompozíciója a hazaszeretetről szól, és emberi érzelmeket kívánt ábrázolni a legellentétebb lelkiállapotok és indulatok drámai szembeállításával. Darabjáról ekképp vall: „Hazatért és igaz hazára lelt ő is, mint a dolgozó nép milliói.” Ebben az időszakban minden műve ugyanabban az eszmekörben fogant: számot ad a népnek önmagáról és számot vet önmagával, s tisztázza alkotói és

¹⁰² Pernye 1965. 16.

¹⁰³ Sallai Imrét (1897-1932) és Fürst Sándort (1903-1932) vádolták meg (ártatlanul) a biatorbágyi viadukt felrobbantásával.

¹⁰⁴ Pernye 1965. 20.

társadalmi problémáit. Ez egyfajta megtisztulási folyamat, tudattalan felkészülés a szabói Trilógiára¹⁰⁵.

A zenei és eszmei egység olyan elementárisan erős a Trilógiában, hogy szinte szétválaszthatatlanok. Szabó úgy véli, hogy a *Föltámadott a tenger* oratórium, mint a trilógia harmadik, befejező része szervesen idomul és csatlakozik az első két műhöz, a *Lúdas Matyi*hoz és az *Emlékeztető* című szimfonikus költeményhez. A *Lúdas Matyi*ban egy parasztfiú alakjában jelenik meg az az ösztönös, örök forradalmár, aki mindenen és mindenki fölött, akár egyedül is győzedelmeskedik. Az *Emlékeztető*ben ember- és népszerűtől, azaz mély humanizmusból tagadják meg az osztálytársadalom által generált osztálykülönbséget. Szabó szerint ezek már intellektuális forradalmárok és többen is vannak, viszont egy részük biztos pusztulásra van ítélve, mert elszigetelten láznak a néptől. Viszont a *Föltámadott a tenger* főszereplője a nép, mely folyamatos áthallás Petőfi sorain keresztül, hiszen az 1848-49-es szövegek a ma forradalmának érzésvilágával nyertek megzenésítést. Maróthy János írja:

„A *Föltámadott a tenger* [ti. zenéje], ha csak a szerző reflektálta történeti síkokat tekintjük is, sokkal összetettebb, mint egy pusztán 1848-nak szóló tiszteletadás. A mű 1959-ben megjelent kispártitúra kiadása a következő szerzői dedikációt viseli: »A Magyar Tanácsköztársaság halhatatlan emlékének.«”¹⁰⁶

2.3. Nádasy, a pedagógus

A Színház- és Filmművészeti Főiskola (ma Egyetem) legmeghatározóbb tanáregyéniségei között említik Nádasy Kálmánt. Nincs olyan 20. század második felében (egészen Nádasy 1980-as haláláig) végzett színész és rendezőhallgató, aki ne teljes odaadással és rajongva beszélne a Nádasy-órákról. Összegezve a fellelhető dokumentumokat és interjúkat, egyöntetűen kijelenthető, hogy Nádasy volt az a tanár, akire nem tudtak (és nem is akartak) tanárként tekinteni. Oktatási tevékenységét vizsgálva gyakoriak vele kapcsolatban az olyan szavak, mint: mágus, költő, varázsló, amit, ha melléknévi formájukban nézünk (mágikus, költői, varázslatos), akkor kirajzolódik egy legendás, már-már meseszerű alak portréja.

„Örök kérdés számomra, hogy a rendezést hogyan lehet egyáltalán tanítani?” – teszi fel a kérdést Zsámbéki Gábor a *Critikai Lapok* hasábjain,¹⁰⁷ aki 1968-ban végzett a Színház- és

¹⁰⁵ Szabó mind a *Lúdas Matyi*, mind a *Föltámadott a tenger* filmzenéjét emeli más dimenzióba és ír belőlük különálló művet. A *Lúdas Matyi*-szvit 1950-es, a *Föltámadott a tenger* oratórium 1955-ös. Ehhez csatlakozik harmadikként az *Emlékeztető* című szimfonikus költemény, melyet 1952-ben mutattak be.

¹⁰⁶ Maróthy János: *Zene, forradalom, szocializmus – Szabó Ferenc útja*. Budapest, Magvető, 1975. 659.

¹⁰⁷ Szűcs Katalin Ágnes: „Leginkább az az ember hiányzott, aki rám förmedt”. *Critikai Lapok*, 2005/1. 3.

Filmművészeti Főiskolán, Nádasy Kálmán osztályában.¹⁰⁸ Meg is válaszolja rögtön osztályfőnöke szavaival, miszerint ez teljes mértékben lehetetlen, hiszen a rendezést (önmagában) nem lehet tanítani, sőt – Nádasy szerint – a tanítványok aktív jelenlétére van szükség, különben előfordulhat, hogy a tanár nem ad át semmit. A rendező szakos hallgatóknak ki kell követelniük maguk számára mesterük minden tudását, „...igenis meg kell harcolni vele, kiszipolyozni.”¹⁰⁹ ¹¹⁰ Zsámbéki úgy emlékszik, hogy osztályfőnökében elementáris vágy volt az adásra, az átadásra.

„Gyakran gondolok rá úgy, hogy áll a főiskola előtti buszmegállóban, vele szemben egy növendék, teljesen lényegtelen, hogy színész, rendező vagy dramaturg, Nádasy fogja egy gombját, vagyis nem engedi, hogy elszabaduljon, és magyaráz neki. Azt akarta, hogy legyünk aktívak és szedjük ki belőle mindent, ő maga pedig mindenhol leállt és elkezdett magyarázni, tanítani.”¹¹¹

Marton László szinte szóról szóra hasonlóan emlékszik osztályfőnöke pedagógiájára: egyszerűen zseninek titulálja, akinek zseni mivoltát nagyon nehéz definiálni: „Gondolkozni tanított, könyörtelen logikát követelt, a részletek aprólékos kimunkálását, majd, amikor elkészültünk ezzel, vádolt minket, hogy megfejtkeztünk a mű egészéről. Vagyis arra tanított, hogy analízis és szintézis nélkül nincs művészet.”¹¹²

Rokon gondolatok olvashatóak Ádám Ottótól is, aki az irodalmi látásban véli az akkori probléma gyökerét. Úgy gondolja, hogy kizárólag irodalmi megközelítésben nézik a hallgatók (1960-ban!) a problémákat, így a reális látásmódot teljesen kizárják:

...Nádasy nagyszerű pedagógiája épp abban rejlett, hogy nem a saját képére akarta formálni növendékeit, hanem kifejleszteni, kibontani saját egyéniségüket. [...] A művészetnevelés legfontosabb kérdése [...] a dezilluzionálás, a hamis képzetek lehántása.¹¹³

Nádasy-nak nagyon pontos instrukciói voltak. Az emlékezések nagy részét is ezek teszik ki, és pont ez az, amit Nádasy akart: hogy a mondatairól beszéljenek. Ilyen példa Szinetár Miklósé is (aki nem tanítványa, hanem tanársegédje volt a rendező szakos osztályban): „Mindenek előtt

¹⁰⁸ Az 1964 és 1968 között végzett Nádasy-osztályba Zsámbékin kívül olyan — később jelentős — alkotók jártak többek között, mint Beke Sándor, Iglódi István, Kővári Katalin és Marton László. Székely Gábor is ebben az évfolyamban végzett, mint Major-tanítvány.

¹⁰⁹ Szűcs 2005. 3.

¹¹⁰ Ennek a gondolatnak némileg ellentmond Lengyel György Nádasy-émlékezete: „Neki az volt az elve, hogy át kell rendezni a tanítványnak a munkáját, tehát ő egy abszolút gyakorlati ember volt. Amilyen fantasztikus elméleti ember volt, a tanításban rendkívül gyakorlatias volt.” In: Interjú Lengyel Györggyel. 2021. 05. 02.

¹¹¹ Szűcs 2005. 3.

¹¹² Gách Marianne: Gách Marianne beszélgetése Marton Lászlóval. *Film Színház Muzsika*, 1982/12. 7.

¹¹³ Nagy Judit: Próba közben, próba után Ádám Ottóval. *Film Színház Muzsika*, 1960/8. N.o.

meg kell tanítanunk önöket a saját anyanyelvükön beszélni, hogy helyes kifejezéseket használjanak, és pontosan azt mondhassák a színészeknek, amire gondolnak.”¹¹⁴

Ugyanilyen pedagógiai vehemenciáról számolnak be a volt színészhallgatók is. Érdekes látni, hogy Nádasyd halálát követő emlékezések között nem egyfajta nosztalgikus, megszépülő emlékezet jelenik meg, hanem sokkal inkább annak a ráeszmélése, hogy kit is veszítettek el végérvényesen. A néha szűkszavú, néha érzelmes nekrológokat mind áthatja egy definiálhatatlan hiány, egy korszak lezárulásának – és a jövő bizonytalanságának – minden fájdmával. Nádasy nem egy avított, művelt, ugyanakkor korszerűtlen rendező volt a fiatal művészhallgatók szemében, hanem valóban egy mágus.

„Zene és irodalom kapcsolatára tanított. De micsoda kapcsolatteremtő ereje volt neki – a nemzetközi hírű dékánnak – velünk. Soha nem hagyott magunkhoz térni. Például észrevette, hogy tornaóra után passzívabbak vagyunk, s lecsapott azonnal egy kérdéssel. Nem volt időnk gondolkodni, kedvezőbb színben feltűnni, manipulálni magunkat. Személyünket kellett adni, nem volt félrenézés nála. Ha kell, felrúgta a széket, rácsapott a zongorára, és valahogyan letapogatta a gondolatainkat. Akármi volt a mi akaratunk, az ő szándéka szerint fejeződött be az óra. Kényszerítő erővel kellett igazat mondani, s utána az ember úgy érezte, letisztult.”¹¹⁵

– emlékezik Szatmári István. Gálffi László is hasonló gondolatot fogalmaz meg néhány sorban, mikor kiemeli meghatározó tanárait: „...két évig tanított zeneirodalomra. [...] Nádasy az egyik próbán csupán két instrukcióval helyrebillentette az elődást. Szuggesztív lényét, mindenkit lehengerlő, elképesztő szenvedélyes hevületét örökre elraktároztam magamban.”¹¹⁶

Illés István egészen odáig megy, hogy csak azért maradt a Főiskola kötelékében, mert Nádasy órái és személye feledtették vele az összes negatív tapasztalatot, a hallgatók szakmai véleményét figyelmen kívül hagyó vezetői attitűdöt: „Ha világító toronyként [sic!] nem világít Nádasy Kálmán, talán ott is hagytuk volna az intézményt. Tombolt a vegytiszta paternalizmus.”¹¹⁷ – mondja.

Látjuk, hogy sok osztályt, sok évfolyamot tanított és terelgetett Nádasy, de zsenijén, megfoghatatlanságán túl mit is oktatott pontosan? Voltak-e egzakt módon tapintható tárgyak, tárgynevek? A visszaemlékezések nagy része nem a praktikumra vonatkozik, hanem arra a szakmai, lelki útravalóra és világnézeti igényre, amit mindannyian kaptak tőle. Leginkább a varázslóra emlékeznek, nem a leadott tananyagra. Ennek egyik nyilvánvaló oka (amit sokszor

¹¹⁴ Szinetár Miklós: Magyar operettet rendeztem Szverdlovszkban. *Film Színház Muzsika*, 1957/10. 28

¹¹⁵ Nagy Judit: Szatmári István. Lelkem. *Film Színház Muzsika*, 1981/16. 15.

¹¹⁶ Gách Marianne: Gách Marianne 18 kérdése Gálffi Lászlóhoz. *Film Színház Muzsika*, 1980/48. 18.

¹¹⁷ Ablonczy László: „Színház nélkül nincs is élet”. *Film Színház Muzsika*, 1989/12. 6.

említek, több revelációban dolgozatomban), hogy nem engedte a jegyzetelést és hangfelvétel készítését óráin, így ez erősen azt sugallja számomra, hogy a Nádasyd iránt érzett rajongás nagyobb volt, mint az a felhalmozott tudásanyag, amit valóban át tudott adni. Nem félték tőle, még csak nem is tisztelték feltétlenül, egyszerűen jó lehetett a közelében lenni, azt érezni, hogy célzottan és kimeríthetetlen tudással hipnotizálja a jelenlévőket. Arra vonatkozóan nincs adat, hogy mennyire tartotta be a hallgatók óralátogatásának szigorát, de Lengyel György szóbeli közlése alapján tudható, hogy sokszor a folyosón is álltak a hallgatók, hátha kihallatszik egy-két örökérvényű Nádasyd-mondat.

Mit is tanított Nádasyd tehát? Zsámbéki Gábor egyszerű, de gondolatébresztő választ ad: „Az égvilágon mindent.” Majd így folytatja: „Ha mégis össze kéne foglalnom, akkor azt mondanám, hogy leginkább hatáselemzést.”¹¹⁸ Ez teljesen egybevág Marton László véleményével: ő is a hatáselemzést emeli ki.¹¹⁹ Marton beszámolója szerint, Nádasyd nagyon fontosnak tartotta, hogy minek mi a hatása, azaz – a pillangó-effektushoz hasonlóan – a színpadon történő legapróbb cselekménynek és gesztusnak is következményei vannak, amely egy nagy állandó részeként értelmezendő. Nádasyd kifejezetten szeretett egy-egy színpadi jelenséget behatóan vizsgálni, a hatás oldaláról analizálni. A tanítás módszerét illetően Zsámbéki azt emeli ki, hogy első évükben nem értették Nádasyd csapongó gondolatmenetét, melyekben egyszerre szerepeltek vers- és novellaelemzések, helyzetgyakorlatok aprólékos vizsgálatai, vagy éppen egy Puccini-ária analízise, melyet Nádasyd önmagát kísérve, a zongoránál vezetett elő. A fiatalok türelmetlensége és tenni akarása okán, egy idő után felmerült az osztályban, hogy szívesebben hallanának – rendezéssel kapcsolatos – konkrétumokat:

„...tessék megmondani, hogy hogyan kell rendezni! Egyszer valamiért elmondta, hogy egy operánál a statisztériát ötös csoportokba rakta, és azt tovább osztotta három-kettőre, meg, hogy ezeket hogyan mozgatta. Emlékszem, azt gondoltam, hogy: na kérem, ilyeneket kéne mondani! Ma már jól tudom, hogy ez hülyeség, mert a másik operánál máshogy kell csinálni; hogy ezek a szabályok nem léteznek, meg az idő elmosza őket, az ízlés megváltozik, szóval ezeket a legértelmetlenebb tanítani, mert néhány év múlva semmire sem jők.”¹²⁰

Arra a kérdésre, hogy Nádasyd óráin mennyire volt tapasztalható egy állandónak nevezhető tematika, Zsámbéki egyértelműen leszögezi, hogy vélhetően mestere sokat improvizált.¹²¹

¹¹⁸ Szűcs 2005. 3.

¹¹⁹ VIII. Melléklet. 6.

¹²⁰ Lengyel György hasonló Nádasyd-gondolattal indokolja el nem készült közös könyvüket. Az utolsó pillanatban Nádasyd visszavonta azon ígéretét, hogy Lengyel szerkesztésében egy összefoglaló könyv szülessen róla. Lengyel értelmezése szerint ez azért történhetett meg, mert Nádasyd félt, hogy néhány év múlva már nem lesznek jelenidejűek szavai. In: VI. Melléklet. 2.

¹²¹ Szűcs 2005. 3.

Ahhoz, hogy Nádasy óráit és pedagógiáját valamennyire rekonstruálni lehessen – Zsámbéki Gábor és Marton László emlékei mellett –, Molnár Gál Péter írása, Nádasy nyilatkozata, valamint Lengyel György, Szinetár Miklós és Fekete Mária interjúi segítenek közelebb jutni.

„A legfontosabb, amit én próbáltam tőle megtanulni az az, hogy milyen mélységig tudsz belehatolni az írott anyagba, hogy mennyire tudsz drámát elemezni, vagy mennyire tudsz operát elemezni. Nála a kettő között nem volt különbség. Az ő krédójának a legfontosabb része az volt, hogy a legapróbb jel is jelent valamit és nem véletlenül van ott. Azért van ott, mert jelent valamit.”

– emlékszik Marton. Kiemeli, hogy Nádasy gyűlölte a megalapozatlan húzást, elmélyült gondolataitól és alkotói habitusától ez teljesen távol állt. Azt kutatta, hogy hogyan lehet minden gondolat, minden szó mögöttését felfejteni, jelentésüket kibontani. „Fontosnak tartotta, hogy az embernek gyakran kell föltenni azt a kérdést, hogy miért; és ezt vonatkoztatta nagyon erőteljesen a zenére is.”¹²²

„Amikor a Toscáról volt szó órán, leült a zongora mellé és azt elemezte, hogy az egyik alaknak a fejében nem az a gondolat fut, amit a dialógusban mond. Tehát Puccininak azt az újítását, amit a színházban a 19. század végén Csehov vagy Ibsen csinálnak meg, hogy az alakjaik valamiről beszélnek a dialógusban, de közben másra gondolnak, ezt Puccini vezeti be, mint újítást, az opera műfajában.”

Molnár Gál¹²³ 1974-ben köszöntötte a Népszabadság hasábjain az akkor 70 éves Nádasyt, s e cikk egy részlete kifejezetten mestere¹²⁴ óráival foglalkozik. Megtudjuk, hogy először elemezni tanította meg a növendékeket, mégpedig a Triptichon első részének szemléltetésével. Vélhetően nagy meglepetést okozott hallgatóinak azáltal, hogy nem egy általános beszélgetést kezdeményezett, ahol fel tudta volna mérni az elsőévesek szakmai orientációját és elhivatottságát, hanem azonnal a zongorához ült, s A köpeny című Puccini-egyfelvonásost kezdte el játszani, énekelni, elemezni, magyarázni és szerepeit formálni egyszerre. Molnár Gál extázisban emlékezik arra az élményre, hogy hogyan vált Nádasy énekessé, zenekarrá (utánozva a hangszerek jellegzetes megszólalásait), ugyanakkor kitekintve díszletre, jelmezre,

¹²² VIII. Melléklet. 7.

¹²³ Molnár Gál 1961-ben végezte el a Színművészeti Főiskola rendező szakát, osztálytársai között találjuk Angyal Máriát, Léner Pétert és Lengyel Györgyöt.

¹²⁴ Nádasy zenészmesterséget tanított az osztálynak.

egy-egy megbúvó motívumra és a világitásra. S arra különösen, mert – ahogy fogalmaz: „...fényt hozott, nemcsak a Puccini-műveknek, hanem a fejeknek is.”¹²⁵

Zsámbéki Gábor már nem gondol ekkora örömmel a kezdeti munkára, ahogy fogalmaz: „Rettenetes volt.” Különböző korok mestereinek festményeiből kellett jeleneteket alkotniuk; mely – Zsámbéki ítélete szerint – mint módszer nem jó. Viszont kiemeli Nádasdy jelenetszerkesztésre vonatkozó pedagógiáját, amit oly’ szemléletesen és aprólékosan vázolt minden órán, hogy készségi szinten tanulták meg ezáltal az alapvető rendezői gondolkodás és rendezői darabszerkesztés részleteit, amelyek – Zsámbéki szerint – mára már teljesen a háttérbe szorultak.¹²⁶

A figurák jellemének kibontása, pontos rajza ugyancsak nagy erőssége volt Nádasdynak, amit szintén a hatás oldaláról közelített: osztályszinten vizsgálták, hogy egy karakternek a mű egésze szempontjából milyen jellegzetességei vannak, elemezték a feszültség kiváltóját és hatását a szereplők személyisége által, kibontották az alapkönfliktusok eleve elrendelt kódrendszerét. Zsámbéki úgy véli, hogy ezen szempontoknak egy része a Sztanyiszlavszkij-gondolkodásra vezethető vissza, amit mestere tudatosan használt is. A Film Színház Muzsika 1965-ös cikkéből kiderül, hogy Nádasdy gondolkodása a témában már jóval hamarabb is hasonló volt:

„1946-ban az a szerencse ért, hogy rendezőtanárnak hívtak meg. Ekkor új pedagógiai kísérletezés kezdődött számomra. Mindennél jobban érdekelt az, hogyan lehet a fiatal rendezőket a Kodály-féle szerkesztési elvek alapján ökomenikusán – és lehetőség szerint legrövidebb úton – kitűzött céljukhoz juttatni.”¹²⁷

Nádasdy képes volt tudatosan váltani stíláriis megszólalási között. Ha úgy ítélte meg, hogy valaki nem tudja (vagy nem akarja) elfogadni az instrukcióját, esetleg nem érezte a teljes koncentrációt, akkor kifejezetten bántó, gúnyos és cinikus megjegyzésekkel alázta meg hallgatóit. Ezt kivétel nélkül az összes interjúalanyom kiemelte, de hozzátették, hogy pontosan tudták akkor is, hogy ez manipulatív jelleggel történik, kimozdítandó a diákot a kialakult helyzetből; azaz mesterségesen és tudatosan megteremtette a hiányzó feszültséget.

Zsámbéki is megemlékezik erről:

„Igen durva tudott lenni néha, ami természetesen roppant hatásos volt egy a beszéd művészetével ilyen gazdagon megáldott ember esetében - ezek a váratlan váltások nagy hatással működtek. Bejött egyszer megnézni néhány elkészült munkát. [...] hirtelen

¹²⁵ Molnár Gál Péter: Üdv Prosperónak. *Népszabadság*, 1974/287. 7

¹²⁶ Szűcs 2005. 3-4.

¹²⁷ N. n.: Engem a művészet működéstana vonz. *Film Színház Muzsika*, 1965/14. 11.

megállította, és valami tőle szokatlan modorban kezdett el beszélni. Sértegetett. Nem is csak azt, aki rendezte, hanem mindenkit, egyre inkább az egész osztályt.”^{128 129}

2.3.1. Az énekkoktatás reformja a Főiskolán

„Tovább kell fejleszteni a tantervet, mert rendkívül kevés az énekórák száma.”¹³⁰

Ekképp válaszol Nádasy Gách Marianne kérdésére, kevés interjú egyikeként, 1968-ban.

Nádasy ekkor már a Főiskola rektora, s elsősorú megoldandó problémának tekinti az énekkoktatás megújítását. Ezt követően olyan, napjainkban is tapasztalható nehézségre hívja fel a figyelmet, mint a bekerülő diákok zenei alulképzettsége. Kiemeli, hogy a Kodály-módszer rendszerszerű beépítése az általános és középiskolások képzésébe sokat javított a dolgon, de – mint mondja: „...ma is nagy a zenei analfabetizmus.”

Felháborodottan elemzi azt a főiskolai állapotot, miszerint még a muzikális fiatalok is hallás után tanulnak énekelni, miközben a remek énektanári gárda nem tud megbirkózni ezzel a helyzettel. „Nem a főiskola dolga, hogy kottaolvasásra tanítsa a növendékeket.” – zárja gondolatait.”¹³¹

Nádasy a helyzet megoldása érdekében – a megelőző években a külföldi klasszikus és modern dalokon kívül –, a magyar műdalok felkutatását tűzte ki célul, mert elfogadhatatlannak tartotta, hogy mindössze körülbelül 40 magyar dalból tudtak válogatni oktatási célból a Főiskola könyvtárából. Fekete Mária is megerősítette ezt – mint elmondta –, Nádasy úgy vélte, hogy az addig a Főiskolán tanított dalok (áriák, operarészletek és műdalok, Schubert- és Schumann-dalok) nem feltétlenül színészeknek valók. Nem tudnak kiteljesedni bennük, mert nagyon nagy az énektechnikai elvárás, s a legtöbb színész nem tud annyira jól énekelni, hogy ezeket a dalokat autentikusan elővezethessék. Ezért gondolta azt – mondja Fekete –, hogy a megzenésített verseket kezdik el gyűjteni; s többé-kevésbé ez lett Nádasy életének egyik fő célja.¹³²

A kutatómunka eredményeként 1968-ra felduzzadt 1200-ra a választható dalok száma. A teljesen elfeledett és enyészetnek indult magyar műdalkincs egy része újra elérhető vált,

¹²⁸ Szűcs 2005. 3-4.

¹²⁹ Árnálva ezt a képet, újra Lengyel Györgyöt idézem, aki más oldalát is megvilágítja mesterének: „Nagyon szeretett nevetni. Rengeteg déli vonása volt, amit hát a komoly Nádasy kép nem takar. Egy szenvedélyes, nagyon eleven ember volt, imádott gonoszkodni, viccelődni.” In: VI. Melléklet. 3.

¹³⁰ Gách Marianne: Látogatások a főiskolán. *Film Színház Muzsika*, 1968/21. o.n.

¹³¹ A szituáció nem ismeretlen jelenünkben sem. Az SZFE oktatójaként hasonló problematikát tapasztalok a zenei előnevelés tekintetében; a helyzet radikális változására volna szükség. Fülünkbe csenghetnek Kodály 1929-es, Parlamentben elhangzott szavai: „Sokkal fontosabb, hogy ki az énektanár Kisvárdán, mint, hogy ki az Opera igazgatója. Mert a rossz igazgató azonnal megbukik. (Néha a jó is.) De a rossz tanár harminc éven át harminc évjáratból öli ki a zene szeretetét.”

¹³² V. Melléklet. 1.

tematizált kötetekben sorakoztak a Főiskola könyvtárában. Nehezítette dolgukat, hogy ezek jelentős része nem nyomtatott kotta volt, leginkább kézzel írott papírok és korabeli fotókópiák alapján rekonstruálták őket.

Nádasdy (érthetően) büszkén meséli, hogy

„A század elejétől a mai napig nyolc óriási kötetre való zenei anyag gyűlt össze. Három kötet Kodály dalaié, egy kötet Bartóké, egy kötet Kodály-növendékeké, egy kötet Reinitz Béláé, egy kötet Nádor Mihályé,¹³³ egy kötet pedig csupa magyar sanzon.”^{134 135 136}

Nádasdy nyíltan beszél arról, hogy mik a Főiskola feladatai a jövőben zenei tekintetben: úgy látja, hogy rektorként kötelessége a diákok számára a magyar versek deklamált előadására megfelelő zenei bázist kiépíteni, megadva a hallgatónak a választás jogát. Nádasdy számára ez mindig is kiemelten fontos volt, prioritást élvezett, melyre Ady, Kodály és Bartók rajongása minden alapot biztosított.

Fekete Mária, aki közvetlen munkatársa volt, üdítő részletességgel emlékezik Nádasdy óráira és mondataira, ezáltal betekintést enged Nádasdy színészekhez való viszonyába is. Büszkén meséli, hogy ő szedte össze számára (és az iskola számára) a társasénekeket:

„Volt egy tantárgyam, a Zeneelmélet és társasének, melyet két évig tanítottam; elsősöket, másodikosokat. Itt megtanulták a hallgatók a kottaolvasás alapjait, emellett a társasénekekkel is foglalkoztunk – egyszólamban, kétszólamban, négszólamban, ki mennyire bírta.”

Nádasdy – képességeik szerint – három csoportra osztotta a hallgatókat: zene A, zene B és zene C. „A zene C-ben azok voltak, akiknek abszolút nem volt semmiféle fülük. Külön csoportban volt az órájuk.” Fekete elmondja, hogy a kétéves képzés alatt, külön figyelmet fordítottak a hangszerdramaturgiára és a zenei formánra is.¹³⁷

Nádasdy csoportbeosztásának pedagógiai része szakmailag érthető és védhető, de felmerült bennem a kérdés, hogy a megkülönböztetés vajon mennyire volt bomlasztó az osztályközösség szempontjából? Mint megtudtam, inkább serkentőleg hatott, például, ha egy diák már megismerkedett készségszinten a kottaolvasással, átmehetett másik csoportba; azaz feljebb léphetett. Így tehát az elsőre kissé durvának tűnő – kissé diszkriminatív – megkülönböztetés, inkább pozitívan befolyásolta a helyzetet, egyfajta versenyszituációt teremtett.

¹³³ Nádor Mihály (1882-1944) magyar zeneszerző, karmester, leginkább kuplészerzőként tartjuk számon.

¹³⁴ Gách 1968. N.o.

¹³⁵ Az említett kötetek ma is megtalálhatóak a Színház- és Filmművészeti Egyetem könyvtárában.

¹³⁶ „...az ő egyik szenvedélye, a sanzon. Aminek legalább akkora rajongója volt, mint a legnagyobb operai műveknek. Engem küldött el Medgyaszay Vilmához, hogy kérjem el tőle a *Petőfi-dalok*nak a kottáit.” In: VI. Melléklet. 3.

¹³⁷ V. Melléklet. 2.

Fekete kiemeli, hogy rendkívül jó érzékkel és bújtatott empátiával kezelte Nádasdy a hallgatókat, amennyiben színészileg egy kevésbé képességes, ugyanakkor muzikális diák megítéléséről volt szó:

„Nádasdy az első tíz percben látta, hogy kivel érdemes és kit engedjen el. Volt olyan, hogy az illető nem volt számára annyira érdekes, mint színész, annak azt mondta, hogy jól van kisfiam, rendben van, és öt perc múlva adott neki egy olyan dalt, amivel nem éghet le.”¹³⁸

A többéves Nádasdy-tematikának része volt, hogy folyamatosan nehezített zenei anyagokkal fejlesztették a hallgatók énekrepertoárját és előadói spektrumát. Miután egy diák az alapok elsajátítása után képes volt bonyolultabb hangterjedelmű dalok prezentálására, akkor Kodály Népzene-kötetek sorozatai következtek, legvégül a nagy Kodály-balladák (Kádár István, Mónár Anna) „...de ott is játszani kellett. Ő elmondta, hogy mi van a zenében, mert neki, mint operarendezőnek a zenéket is végig kellett venni vizuálisan a fejében.”

Fekete tisztán emlékszik, hogy Nádasdy megrögzötten ragaszkodott ahhoz, hogy az anyagot fölényesen birtokolja az illető; tehát a hallgató ne arra figyeljen, hogy hogyan kell intonálni, meg hol kell belépni. Mindezek fundamentális prezentálása természetesnek kellett hasson, s ha ezen zenetechikai állapotokat ösztönösen uralták már a diákok, elkezdődhetett a játék, az ének, dal szituálása. „És ezt el is érte. – mondja Fekete. „Mert tényleg olyan produkciók voltak, hogy mindenki ott ült az énekvizsgán, rettenetesen nagy érdeklődés volt.” A vizsgához vezető úton Nádasdy minden pedagógiai eszközt bevetett, gyakran elő is énekelt és játszott: „Egy élmény volt, ahogy ő énekelte ezeket a dalokat a magas, sipítózó hangján. Ráadásul elő is adta. Hihetetlen volt.”¹³⁹ Ugyanakkor eltántoríthatatlanul eltökélt volt a kiejtett szavak érthetőségének fontossága mellett, – nagyon fontos volt számára az is, hogy a hallgatóság értse a szöveget.

„Azt mondta, hogy ha a közönség nem érti, hogy mit énekelnek – és ez az operaénekesekre is vonatkozott –, akkor úgy érzi, hogy kihagyták a játékból. Az olaszt is érteni kellett, mert hisztizett [sic!] miatta, ha rossz helyre tették a hangsúlyt vagy rossz helyen vettek levegőt. Szóról szóra le kellett mindig fordítani az énekesnek az olaszt.”¹⁴⁰

¹³⁸ Uo. 2.

¹³⁹ Az emlékezések gyakran emelik ki, hogy Nádasdy előszeretettel játszott elő, akár az Operában, akár színházrendezései során vagy tanítványai előtt. Az előadóművészeket megosztja az olyan rendező, aki be is mutatja instrukcióit. Sokszor értelmetlenül bántónak és – bizalmatlanságon alapuló – lekezelő attitűdnek érzik. Nádasdy esetében úgy vélem, hogy a soha meg nem valósult előadóművészeti vágyait így tudta kiélni, gyorsan hozzátéve, hogy mindez nem volt öncélú, hiszen mindenki rajongó szeretettel, derűvel és elismeréssel szól Nádasdy mélyen átélt teatralitásáról.

¹⁴⁰ V. Melléklet. 4.

Nádasdy az utolsó években bevezetett egy új tantárgyat, A magyar zene és irodalom kapcsolatai címmel. Három éves tantárgy volt – heti egy alkalommal, szerdánként, – az összes színész- és rendező szakos hallgatónak. Fekete Mária úgy emlékszik, hogy ezeken az órákon nem csak azok vettek részt, akiknek ez kötelező volt, hanem egyfajta zarándoklat indult más egyetemekről is, hogy részt tudjanak venni rajta, beférjenek a terembe. Ekkor volt igazán elemében a mágus, a varázsló: a rajongó, fiatal energiák által feltöltött Nádasdy repkedett a teremben, közben (szokásához híven zongorázott, képeket mutatott, beszélt egyszerre a vizsgált korszak irodalmi és társadalmi összefüggéseiről, a zene és képzőművészet viszonyáról. Ekkor hangzik el először a lángoló gótika kifejezés is, amit aztán Szabolcsi Bence gyakran használt kritikáiban.

„Ő azt mondta, hogy nincsen külön zene, meg nincsen külön dráma, hanem csak korszak van. Aztán csak pletykált, pletykált, s közben ezer millió gyémántot szórt el maga körül.”¹⁴¹

Láthatóan Nádasdy szerepvállalása a Színház- és Filmművészeti Főiskolán kikerülhetetlen és jelentős. A ma is élő Nádasdy-tanítványok generációi egy nyelven beszélnek, kulturális és intellektuális szegmenseit hordozzák mesterüknek. Így látja Sík Ferenc¹⁴² is, ugyanakkor a felszín alatt talán nem ennyire egyértelmű a helyzet. Adná magát a megállapítás, hogy Nádasdy az operaházi évek után átmentette intellektusát és fiatalos lendületét a Főiskolára, ahol aztán nyugalmat talált kissé sértett és hanyagolt zsenije. Ezért is meglepő Gyárfás Miklós emlékezésének részlete, ahol Nádasdy oktatói szerepvállalására is kitér:

„Nádasdy Kálmán a tanárok tanára volt, mégis többször elmondta, hogy élete nagy kudarca: a főiskola. Bárhol a világon kiváló színész-pedagógus is lett volna. Sokszor sétáltunk kettesben; nemegyszer a főiskolától át Budáig, a Kútvölgyi Kórházig. »Erkölc nélkül nincs színészet« szokta volt mondani. Ezt nem egy-egy személy erkölcsi viszonyaira értette. [...] Hanem úgy: kötelességünk kultúrát építeni.”¹⁴³

¹⁴¹ Uo. 3.

¹⁴² „Valójában a Nádasdytól való távolságokkal lehet mérni a rendezők helyét a magyar színházművészetben, mert aki ma színházrendezéssel foglalkozik, kapcsolatban volt – van – közvetve vagy közvetlenül, így-úgy-amúgy.” In: N. n.: Magas színvonalon. *Film Színház Muzsika*. 1976/14. 9.

¹⁴³ Ablonczy László: A csillagokra tekinteni. *Film Színház Muzsika*, 1985/49. 9.

3. NÁDASDY LIBRETTÓFORDÍTÁSAI, A MESTERMUNKA INSPIRÁCIÓJA

3.1. Áttekintés

Nádasdy Kálmán a XX. század egyik legjelentősebb operarendezője nem csak e minőségében alkotott maradandót a magyar színház- és operatörténetben: színpadra állításai mellett munkásságának nem kevésbé hangsúlyos, és a dolgok jellegénél fogva maradandóbb részét alkotják műfordításai. 1922-ben bemutatott első munkája Puccini: *Triptychon* címen összefoglalt három egyfelvonásos operájának (*A köpeny*, *Angelica nővér*, *Gianni Schicchi*) magyar szövege volt, melyet aztán még több Puccini-fordítás (*Manon Lescaut*, *A Nyugat lánya*), kortárs művek fordításai, orosz operák magyarításai (*Borisz Godunov*, *Hovanscsina*, *Igor herceg*), kivételképpen egy különlegesen fontos Verdi-librettó (*Simone Boccanegra*),¹⁴⁴ illetve két romantikus magyar opera (*Hunyadi László*, *Bánk bán*) szövegének jelentős, már-már fordítással egyenértékű átdolgozásai követtek.

A szövegek kivételes minősége mindenképpen indokolja azok behatóbb vizsgálatát, elsősorban azért, mert egy ilyen elemzés több szempontból is fontos összefüggésekre világíthat rá. Az operalibrettó-fordítások problematikája legalább három, jól elkülöníthető szempontból vizsgálható:

- történelmi-társadalmi kontextus
- dramaturgiai problémák
- poétikai szempontok

A három szempont közül csak az utolsó, a poétikai rendelkezik számottevő szakirodalommal, nem csak a magyar nyelvű forrásokat, de a külföldieket is számba véve.¹⁴⁵ Jelen fejezet tárgya is elsősorban ennek vizsgálata egy Nádasdy-fordítás rövid részletén keresztül. A vizsgált jelenet kiválasztása ugyanakkor az első két szempont messzemenő figyelembevételével történt.

¹⁴⁴ A később nyomtatásban megjelent librettó, illetve a korabeli plakátok ezt az – egyébként téves – címváltozatot hozzák a Verdi által használt *Simon Boccanegra* verzióval szemben. Ez vélhetően Nádasdy döntése, összhangban Franz Werfel német nyelvű átdolgozásával.

¹⁴⁵ Rendkívül alaposan foglalkozik a témával Bozsik Gyöngyvér, doktori disszertációjának megállapításait a fejezet egésze során figyelembe vettem. In: Bozsik Gyöngyvér: *A lexikai kohézió és az énekelhetőség vizsgálata operaszövegek vizsgálatában*. PhD disszertáció. Budapest, ELTE-BTK, 2015.
<http://doktori.btk.elte.hu/lingv/bozsikgyongyver/diss.pdf>

3.2. A librettófordítás gyakorlatának társadalmi–politikai szegmensei

A 18. század végét megelőzően lényegében nem beszélhetünk operalibrettó-fordításról. Ez a tény az operaműfaj sajátos jellegéből, valamint hosszú időn át változatlan keretek között működő előadási gyakorlatából következik. A 16.-17. század fordulóján Észak-Itáliában kialakult opera – Eösze László¹⁴⁶ találó megfogalmazásával élve – sokáig „tájjellegű műfaj”,¹⁴⁷ mely Itália egészét is lassan, hosszú évtizedek alatt hódítja meg, külföldre pedig sokáig csak exportcikként jut el. Ez azt jelenti, hogy nem csak a műfaj érkezik Itáliából, de előadói, sőt, kezdetben szerzői is. A császári, királyi, fejedelmi udvarok, melyek operaházakat tartanak fenn, olasz énekeseket és olasz librettistákat alkalmaznak, a zeneszerzők pedig – ez idő tájt nem lévén még nemzeti iskolák – az olasz énekesek által elvárt stílushoz alkalmazkodnak Londontól Eszterházáig.¹⁴⁸ Ez alól egyedül a francia opera képez kivételt, amely már a XVII. század második felében önálló iskolát teremt, amely nem csak zenei stílusában, de nyelvében is elszakad az olasz operától – paradox módon a francia tragédie lyrique¹⁴⁹ megteremtője éppen egy olasz születésű zeneszerző, a stílusában teljesen franciává vált Jean-Baptiste Lully. Nem az általa megteremtett, majd Marc-Antoine Charpentier és Jean-Philippe Rameau által folytatott udvari opera lesz azonban a francia operának az az ága, ahol a librettófordítások gyökereit kell keresnünk, hanem az ezzel szembehelyezkedő, szándékosan az egyszerűsége törekvő stílus – a Jean-Jacques Rousseau¹⁵⁰ által kezdeményezett, majd mások által megteremtett, prózai betétekkel előadott daljáték, az opéra comique¹⁵¹ műfaja. Ez az egyik forrása a bécsi daljátéknak, mely az osztrák főváros külvárosaiban, az olasz udvari operajátszástól függetlenül alakul ki, s amely a francia hatás mellett a hagyományos népi színjátékot is elődei között tarthatja számon.

A bécsi külvárosok színházi gyakorlata igen színes képet mutat: nem csak eredeti műveket adnak elő,¹⁵² hanem az udvari színházakban játszott operák átdolgozásait is. Itt és ekkor bukkan fel először a librettófordítás rendszeresített gyakorlata: ezek a népszerűsítő átdolgozások ugyanis jellemzően nemzeti nyelvűek. Ilyen átdolgozások készültek többek között Mozart olasz

¹⁴⁶ Eösze László (1923-2020) Magyar zenetörténész.

¹⁴⁷ Eösze László: *Az opera útja*. Budapest, Zeneműkiadó, 1960.

¹⁴⁸ A vázolt korszakban a műfaj szerzői és előadói gyakorlata dinamikusan változik.

¹⁴⁹ Tragédie lyrique vagy tragédie musique az opera francia műfaja, olasz megfelelője az opera seria

¹⁵⁰ Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) korának egyik legnagyobb filozófusa, akit az itáliai zene preferálása okán (a franciával szemben) felségárulással vádoltak meg. Később *Falusi jós* című vígoperája hatalmas sikert aratott.

¹⁵¹ Olasz és német megfelelője az opera buffa, illetve singspiel.

¹⁵² Ezek közül a legismertebb a Theater auf der Wieden számára készült *Varázsfuvola*, Mozart és Schikaneder daljátéka. Az 1790-es években a „varázsopera” sikerműfajnak számított, egyre-másra mutatták be a hasonló darabokat.

nyelvű operáiból is,¹⁵³ de megjegyzendő, hogy a magyar opera kezdetén álló daljátékok között is találunk hasonló darabokat, már a Kelemen László-féle társulat műsorán is.

Az utóbbi tény már előrevetíti, hogy a következő másfélszáz év lesz a nemzeti nyelvű operajátszás, és ebből fakadóan a librettófordítások fénykora is. A 19. század elejétől kezdődően szinte az összes európai ország és nemzet létrehozta a maga nemzeti nyelvű operáját (az oroszoknál Glinka, a cseheknél Smetana a lengyeleknél Moniuszko, nálunk Erkel Ferenc a mozgalom kiemelkedő alakja), melyeknek nemcsak zenei stílusa nyugodott nemzeti alapokon, hanem maga a librettó anyanyelvűsége is forradalmi tetteknek számított. A közép- és kelet-európai országokban ez a folyamat ráadásul egyszerre zajlott a polgárosodással. Az operaházak az udvari reprezentáció helyett egyre inkább a városi polgárság igényeit próbálták kiszolgálni, így aztán egyre inkább a polgárság anyanyelvén szólaltatták meg előadásait. Ez Magyarországon kezdetben a németet jelenti, hiszen a 18. század második felétől egyre jobban terjedő német nyelvű színjátszás ágaként nálunk is tért hódítanak a német daljátékok, varázsoperák és az olasz, francia művek német átdolgozásai. 1793-tól, a Pikkó Hertzeg és Jutka Perzsi bemutatójától¹⁵⁴ kezdve azonban a magyar nyelvű előadások is több-kevesebb rendszerességgel jelen vannak a nagyobb színházi központok (Pest-Buda, Kolozsvár, Kassa, Miskolc) műsorán. A folyamat az első hosszú időn át fennmaradó állandó társulat, a Pesti Magyar Színház 1837-es megnyitásával kap igazi lendületet. A kor legnépszerűbb külföldi operaszerzői – Bellini, Donizetti, Meyerbeer, később Verdi – ettől kezdve magyar nyelven szólalnak meg. A színház¹⁵⁵ nagyjából stabil fordítói gárdával dolgozik, akik közül kiemelkedik az eredeti szövegek írójaként is jelentős Egressy Béni.

Az 1884-ben megnyílt Magyar Királyi Operaházban a vendégjátékoktól eltekintve továbbra is kizárólagosak a magyar nyelvű előadások, lényegében az 1980-as évekig ez a gyakorlat változatlan is marad. Változik ugyanakkor e törekvés ideológiai háttere: míg a 20. század első felében a magyar nyelvűséget a nacionalista lendület, addig a második világháborút követően az opera tömegműfajjá válása indokolja. A Magyar Állami Operaház két játszóhelyének sosem volt olyan magas a látogatottsága, mint az 1950-es években, sőt, az érdeklődés még a következő évtizedekben is elképzelhetetlenül magas volt a mai nézőszámokhoz viszonyítva.¹⁵⁶ Mind az Operaház, mind az Erkel Színház népoperaként működött, így természetes volt, hogy anyanyelvén szólítja meg a közönséget. A fordítások minőségének folyamatos javulása és

¹⁵³ Fodor Géza: „Che contrasto d'affetti...” *Muzsika*, 2004/2. 9-17.

¹⁵⁴ Az első magyar operaként tartjuk számon, de sajnos az eredeti partitúra elveszett. Zenéjét Chudy József, szövegekötvet Szalkay Antal írta. A bemutató 1793. május 6-án volt a Pesti Magyar Theátrumban. 2004-ben Szalkay Antal szövegét Orbán György is megzenésítette.

¹⁵⁵ 1840-től már Nemzeti Színház néven.

¹⁵⁶ 1952-ben volt a nézőszám tetőzése, ekkor 1,3 millió látogatója volt az Operaháznak, melyben szerepet játszik a híres-hírhedt *Gördülő Opera* program is. Jelenleg ennek a számnak körülbelül az egyharmada mérhető.

javítása is e törekvések mentén érte el a csúcspontot. Disszertációm témáját képező Nádasy Kálmán munkássága, majd a második világháború után – elsősorban – Blum Tamás fordításai képezik azt a mércét, amely – meglátásom szerint – minden korábbi és későbbi fordító munkájának megítélésül szolgálhat.

Az anyanyelvi operajátzás, és ebből adódóan a librettófordítás gyakorlata a globalizáció révén szorul háttérbe: a mindinkább nemzetközivé váló operapiac az utazó énekesekkel és rendezőkkel egyre inkább praktikus igényné változtatta az operák eredeti nyelvű előadását, ami persze esztétikai érvekkel, méghozzá a szöveg–zene-egység megőrzésének igényével is alátámasztható. A technikai fejlődés szintén a nemzeti nyelvű előadások ellen dolgozik: mikor lehetségessé válik a feliratozás,¹⁵⁷ elvész az az érv, hogy a szöveg pontos követése nélkül háttérbe szorul az operaelőadások színházi összetevője, igaz, a közvetlen drámai hatást, az akció és dikció egységét még a feliratozás sem adhatja vissza.

A jövő e tekintetben bizonytalan. Miközben az utóbbi évtizedek folyamatai egyértelműen az eredeti nyelvű előadások kizárólagossága felé mutatnak, a nemzeti nyelvű előadások iránti igény nem múlt el, sőt bizonyos országokban a műfaj jelenlétéhez képest erősnek mondható mozgalom szerveződött köré (erre példa Nagy-Britániában az English National Opera kizárólag angol nyelvű előadásai, vagy a Chandos lemezkiadó „Opera in English” című sorozata).¹⁵⁸ A jelen és a jövő nemzeti nyelvű operajátzásának társadalmi háttere további kutatást igénylő terület: a tudományos vizsgálódás segíthetne választ adni a kérdésre, hogyan menthető át a jövő számára a nemzeti nyelvű operajátzás, és egyáltalán van-e még szükség rá a jövőben.

3.3. Dramaturgiai problémák

A librettófordítások kapcsán nem kerülhető meg az a tény, hogy azokat nem csak poétikai szempontból – közelebbről a szöveg–zene-egység megvalósulásának szempontjából – érdemes és kell vizsgálni, de dramaturgiai szempontból is. Az általános vizsgálódás helyett ezúttal egy speciális kérdésre fókuszáltam, mely Nádasy Kálmán fordítói életművével kapcsolatban kiemelt jelentőségre tesz szert, s melyet – tudomásom szerint – eddig nem vizsgáltak tudományos alapossággal: nevezetesen, hogy az egyes librettófordítások mennyiben viselik magukon egy-egy konkrét színpadi produkció nyomait – mennyire készültek egy adott színpadi produkcióhoz, akár bizonyos változtatásokat is magukon viselve? Szakirodalom hiányában csak a kérdéssel kapcsolatban felmerülő lehetséges kutatási irányokra hívhatom fel a figyelmet.

¹⁵⁷ Vö: <https://fidelio.hu/zenes-szinhaz/35-eve-nezunk-operat-felirattal-1513.html>. Utolsó letöltés: 2021. 05. 21.

¹⁵⁸ Vö: https://www.chandos.net/labels/Opera_In_English/7. Utolsó letöltés: 2020. 05.20.

Ahogy már a Bánk bán rendezések összehasonlító vizsgálata című fejezetben (3.4.) taglaltam, Nádasdy Kálmán lényegében teljesen átírta Erkel Ferenc Hunyadi László és Bánk bán című operáinak librettóit – nem csak dramaturgiai szempontból, tehát a jelenetek sorrendjét, a szerepek kiosztását változtatta meg a darabokban, de a szóhasználat, mondatszerkezetek, költői képek szintjén is¹⁵⁹ – vagyis munkája szinte egy magyarról magyarra történő műfordítással egyenértékű. Sokan és sokat írtak arról is, hogy ez lényegében a művek „meghamisítása” – hiszen az előadói gyakorlat szinte kivétel nélkül a mai napig ragaszkodik az így létrejött változatokhoz (melyeket 1937-ben, ill. 1940-ben mutattak be). Ugyanakkor Bóka Gábor a közelmúltban azt a szempontot is vizsgálta, hogy Nádasdy átköltését, átdolgozását nem a véglegesség igényével létrejött műalakként kellene értelmezni, hanem a konkrét, 1937-es, illetve 1940-es operaházi előadások dramaturgiai járulékaként.¹⁶⁰ Ez pedig felveti azt a szempontot, hogy érdemes volna az egész átdolgozást az 1940-es előadás (létező) dokumentációjának kontextusában vizsgálni, és választ keresni arra a kérdésre: állhattak-e konkrét rendezői megoldások egy-egy átdolgozói megoldás háttérében?

A kérdés annál fontosabb, mivel nem csak Nádasdy átdolgozói, de szintisztán fordítói életművéből is hozhatnánk példákat a szöveg szabad átköltésére. Noha a Muszorgszkij-fordítások esetében a szöveg pontatlanságait elintézhethetnénk annyival, hogy Nádasdy vélhetően nem eredetiből (nem tudott oroszul), hanem a német fordításból dolgozott, Verdi Simon(e) Boccanegrája kapcsán ez elképzelhetetlen – márpedig itt is találunk olyan szövegrészleteket, melyek jelentősen eltérnek az eredeti librettótól, mi több, olykor még a zene karakterével is élesen szemben állnak.¹⁶¹ Ezeknek a szabad fordításoknak a motivációja legalább olyan fontos kérdés, mint az átdolgozásoké. Noha hipotézisként feltehetjük, hogy ez esetben is Nádasdy rendezői és fordítói énjének szoros együttműködésére látunk példát.

A művek jellegénél fogva jóval kevesebb problémát vetnek föl a Puccini-fordítások. Giacomo Puccini operái kivétel nélkül a pszichológiai-realista operaszínpad számára készültek, vagyis pontosan a Nádasdy által is vallott színházszemélyiség jegyében fogantak; ezen felül pedig témájuknál fogva – melyek jórészt minden történelmi-politikai utalást nélkülöznek – nem igénylik az ilyen vagy olyan ideológia mentén történő átírást, átdolgozást. Ugyanakkor éppen ez a jellegzetességük teszi különösen alkalmassá őket arra, hogy rajtuk keresztül vizsgáljuk a librettófordítások poétikai kérdéseit.

¹⁵⁹ Tallián Tibor: Meghalt Erkel – éljen Rékai? Plaidoyer az eredetiért II. *Muzsika*, 1993/8. 10.

¹⁶⁰ Bóka Gábor: *Hollószínház*. *Muzsika*, 2012/11. 26-29.

¹⁶¹ Várnai Péter: *Verdi operakalauz*. Budapest, Zeneműkiadó, 1978. 334., 342., 346.

3.4. Nádasdy, az újíto: Magyarról magyarra, a Bánk bán rendezések összehasonlító vizsgálata

A magyar opera két évszázados története során ritkán került sor oly' szerencsés együttállására, mint 1861. március 9-én, Erkel Ferenc Bánk bánjának Nemzeti Színházi ősbemutatóján. Nem csupán arról van szó, hogy egy, a maga problematikusságában is kimagasló esztétikai minőséget képviselő alkotás jött ekkor létre, de arról is, hogy a mű elsöre utat talált a közönséghez – mi több, a következő több mint száz év nem látott hasonló operai közönségsikert. (Sem Erkel bármely későbbi operája, sem Bartók Kékszakállúja, sem Kodály Hány János és Székely fonója nem hódította meg elsöre a nézők szívét – s ezt nem csupán a kortárs visszaemlékezések, de az első szériák sajnálatosan alacsony előadásszámái is alátámasztják.¹⁶² Az újabb nagy operai áttörésre egészen 1964-ig, Szokolay Sándor Várnászaiig kellett várni.)¹⁶³ Annál meglepőbb, hogy ez a nagy közönségsikert aratott mű, mely – nem túlzás ezt állítani – születése pillanatától, sőt már bemutatója előtt is nemzeti ügy volt, ma, másfél évszázaddal később nem eredeti alakjában él operaszínpadainkon; szinte alig van olyan előadása, melyet ne részben vagy egészen átdolgozva adnának elő. Az, hogy ez miként lehetséges, és mi vezetett ehhez az állapothoz, azt elsőként a hamisítás hagyományának vizsgálatával kell kezdenünk.

3.5. A hamisítás hagyománya

„... a nemzeti hagyományok ápolásának körébe elidegeníthetetlenül beletartozik a nemzeti hagyományok meghamisítása hagyományának ápolása is” – írta Tallián Tibor 2002-ben¹⁶⁴ a Bánk bán aktuális operaházi felújításáról szóló kritikájában, utalva arra, hogy a hazai zenetudomány ekkor már legalább egy évtizede¹⁶⁵ tett erőfeszítéseket annak elismertetésére, hogy a magyarországi színpadokon különlegesen nagy becsben tartott és gyakran játszott Bánk bán című opera valójában nem Erkel Ferenc és Egressy Béni operája, pontosabban nem azonos

¹⁶² A *kékszakállú herceg vára* című Bartók-operát (főként Balázs Béla szövegének elutasítása miatt) nyolc előadás után levette a Magyar Királyi Operaház műsoráról. 1936-ig kellett várni újbóli bemutatására, mikor is – Nádasdy Kálmán legendás rendezésében – átütő sikert ért el.

¹⁶³ Szokolay operáját közel egy évtizedig tartották műsoron, ez idő alatt 52 alkalommal adták elő, ami egy kortárs magyar opera esetében óriási számnak számít.

¹⁶⁴ Tallián Tibor: *Melinda a haza*. *Muzsika*, 2002/6. 12.

¹⁶⁵ Az első írás, mely kilépett a szűkebben vett zenetudományi keretektől, egyrészt ismeretterjesztő jellege folytán sokakhoz eljutott, másrészt meggyőzően érvelt az eredeti műalak felsőbbrendűsége mellett, s ezáltal azért, hogy az visszatérhessen a színpadokra, éppen Tallián egy másik *Muzsika*-beli publikációja. In: Tallián Tibor: *Meghalt Erkel – éljen Rékai? Plaidoyer az eredetiért I.* *Muzsika*, 1993/7. 5-12.; uő: *Meghalt Erkel – éljen Rékai? Plaidoyer az eredetiért II.* *Muzsika*, 1993/8. 6-11.

annak 1861-ben bemutatott formájával, vagy bármely más későbbi, szerzői átdolgozásával. Hogy ez nem volt minden érdeklődő számára evidens, annak több oka is volt: részben az 1940-ben a Magyar Királyi Operaházban bemutatott, a mai napig sokat játszott átdolgozott verzió keletkezési körülményei és a létrejöttét motiváló művészi igények, másrészt az a tény, hogy a magyar zenetudomány sokáig nem mutatott kellő érdeklődést az Erkel-operák filológiai kérdései iránt, s ezért még olyan alapvető információkat sem juttatott el a szélesebb közönséghez, mint hogy az átdolgozott műalakok miben is különböznek az eredetiektől. Jelen írás célja elsősorban a Bánk bán alakváltozásainak vizsgálata, ezért ez a fejezet csak az első problémát fogja vizsgálni – az Erkel-kutatás felélénküléseinek és megtorpanásainak átfogó ismertetése külön tanulmány tárgya lehetne.

Amikor Rékai Nándor és Nádasdy Kálmán - zenei és dramaturgiai átdolgozó - az 1930-as évek végén hozzáláttak, hogy újraformálják a Bánk bánt, számos problémával néztek szembe. Mindenekelőtt el kellett dönteniük, hogy egyáltalán miből indulnak ki – az 1861-ben bemutatott mű ugyanis csak szerzői és színházi kéziratokban létezett, teljes kottakiadása, s ily módon definitív műalakja (vagy legalábbis egyértelműen azonosítható utolsó verziója) nem volt. Az ősbemutató és az átdolgozás között eltelt csaknem nyolc évtized során számos alkalommal módosult az a műforma, amit az 1861-es közönség megismerhetett. Egyrészt az évek során maga a zeneszerző is hajtott végre változtatásokat a művön: módosította a hangszerelést,¹⁶⁶ egyes számokat teljesen átkomponált (mint például az első felvonás balettzenéjét).¹⁶⁷ Az átírások sora ezzel nem ért véget, a napi színházi gyakorlat is beavatkozott a műbe – mint Tallián Tibor is megemlíti, már a 19. század során jelentős részeket metszettek ki a partitúrából, vagyis éltek a színházi köznyelvben húzásnak nevezett gyakorlattal. Így például a korabeli kottaanyagot vizsgálva kimutatható, hogy a második felvonás fináléjának jelentős része viszonylag korai periódusban sem került már előadásra.¹⁶⁸

Az átdolgozást azonban vélhetően nem csak a különböző változatokban élő mű egységessé tétele indokolta – ennek ellentmondani látszik az a tény is, hogy Nádasdyék rögtön két verziót is készítettek, melyek közül az egyiket 1940. március 15-én, a másikat tizenhárom évvel később, 1953-ban mutatta be az Operaház. E két változat között csupán zenei vonatkozású eltérések vannak – az elsőben Bánk bán szolamát bariton, míg Tiborcot basszus hangra

¹⁶⁶ Dolinszky Miklós észrevétele szerint a szerzői kézirat dramaturgiai és zenei megoldásait alapul vevő 1993-as lemezfelvétel éppen ezért nem nevezhető a végleges szerzői változat felvételének, hiszen nem veszi figyelembe Erkel későbbi módosításait. (Nem is beszélve arról, hogy a szöveget tekintve ragaszkodik a 20. században átírt verziókhoz, ki is egészítve azokat.) In: Dolinszky Miklós: Két Bánk bán-tanulmány. *Magyar Zene*, 2003/3. 259-286. 286.

¹⁶⁷ Dolinszky 2003. A tanulmány első része a hangszerelési változtatások filológiai problémáit, a második a tánc átdolgozásának nehezen felderíthető körülményeit elemzi.

¹⁶⁸ Dolinszky 2003. 281.

transzponálták, míg a második verzióban megmaradtak a szólamok eredeti kiosztásánál – Bánk bán tenor, Tiborc pedig bariton. A két változatot alighanem a praktikum indokolta: 1940-ben Palló Imrére osztották a darab címszerepét. A művész fennmaradt hangfelvételei alapján azt mondhatjuk, hogy jogosan, hiszen Palló alighanem a mai napig a legtisztább és a legevidensebb magyar dikcióval megnyilatkozó operaénekesek egyike volt.¹⁶⁹ Az eredetihez közelebb álló tenorverziót akkor vették elő és mutatták be (egyébként új produkcióban, immár Oláh Gusztáv rendezésében), amikor olyan tenorok kerültek az Operaház kötelékébe, akik a zenei kvalitásokon túl a szerephez elengedhetetlen nagysággal, színpadi kisugárzással is rendelkeztek – és Joviczky József, de még inkább Simándy József ilyenek bizonyult.

3.6. A módszer

Nádasdyék kétféleképpen nyúltak a szöveghez.¹⁷⁰ Egyrészt vannak részletek, amelyeknek csupán rossz prozódiját kívánták megváltoztatni (Erkel és Egressy számára a zenei és szöveghangsúlyok egybeesése, egyáltalán: a prozódia kérdése nem volt központi fontosságú – mélyen alárendelődött annak, hogy az operák egyáltalában magyar nyelven és magyar témákról szóltak.) A prozódiai javítás azonban – mint az bármely tetszőleges részlet Egressy- és Nádasdy-féle verziójának összevetéséből nyilvánvaló lehet – gyakorlatilag sosem elégszik meg a „magyarról magyarra” fordítás munkájának elvégzésével: az eredetileg közepesen ihletett fogalmazású szövegből, hangsúlyozottan irodalmi szöveget varácsol. A vizsgált részlet a mű legismertebb néhány sorára fókuszál, Bánk bán áriájára a második felvonás elejéről, a híres „Hazám, hazám” -ra.¹⁷¹

Egressy:

„Hazám, hazám, te mindenem,

Hisz mindenem neked köszönhetem!

¹⁶⁹ Tallián Tibor szerint a háttérben a Palló által megformált Kodály-szerepek – *Háry János* és a *Székely fonó* Kérőjének – emléke is húzódhatott: Nádasdy a Kodály által megteremtteni kívánt magyar operai hagyományhoz szerette volna utólag hozzáilleszteni a *Bánk bánt*. Tallián 1993/II. 6.

¹⁷⁰ A következő gondolatmenet Bóka Gábor 2006-os tanulmányát követi. Ennek korábbi részében a szerző kifejezetten nyelvtani, közelebbről szövegtani szempontból elemzi az operaműfajt, mint multimediális szöveget, s ennek kapcsán felmerülő kategorizálási problémák iskolapéldájaként hozza az átdolgozott *Bánk bánt*. In: Bóka Gábor: *Opera=Multimédia? III. – Átdolgozás kontra eredeti. Operavilág.* 2006. 03. 13. (<https://operavilag.net/olvasosarok/operamultimedia-iii-atdolgozas-kontra-eredeti>) Utolsó letöltés: 2021. 05.18.

¹⁷¹ Természetesen ez egy kiragadott példa, más részletet ugyanígy ki lehetne emelni, ugyanakkor Nádasdy tevékenységének demonstrálására – a szöveg ismertsége okán – ez tűnt kézenfekvőnek.

Hazám, hazám, te mindenem,
Rajtad előbb kell, előbb segítenem!"

Nádasdy:

„Hazám, hazám, te mindenem,
Tudom, hogy mindenem neked köszönhetem,
Arany mezők, ezüst folyók,
Hős vértől ázóttak, könnytől áradók!"

Első ránézésre is feltűnő, hogy a két szövegváltozat között nem csak stílus-, de jelentésbeli eltérés is van. Nádasdy túlburjánzó költői képeinek nyoma sincs az eredetiben, Egressy puritán, az operaműfaj sajátosságait szem előtt tartó, a színpadi szituációkat alapvetően szabatosan meghatározó, de költőiségre nem törekvő librettót írt. Nádasdy célja viszont jól kimutathatóan a szövegnek a 19. századi irodalmi nyelvhez való közelítése volt.¹⁷²

Ennél is radikálisabb módosítás az, amikor nem csak a szöveg, de a zene is módosításra kerül, vagyis ha egy teljes operai jelenet kap új szereplőket, új szöveget, ezzel együtt az eredetitől gyökeresen különböző jelentést.¹⁷³ Nádasdy és Oláh azzal a céllal, hogy Erkel Ferenc operáját a forrásmű, Katona József Bánk bánjának dramaturgiai felépítéséhez közelítsék, kiirtották belőle Egressy legfőbb dramaturgiai leleményét, jelesül, hogy Biberach Bánkot mintegy Jágóként befolyásolva kergeti a végkifejlet felé. Másrészt úgy ítélték meg, hogy az operában elenyésző súllyal van jelen Petur és az összeesküvő békétlenek csapata, és való igaz, hogy a két mű ebben karakteresen különbözik egymástól, hisz míg Katonánál Petur jelentős szerep, addig Erkelnél az első felvonás nyitójelenetében elénekelt Bordalt követően több szólója nincsen, ettől kezdve csak az együttesekben van jelen a felvonás végéig. Ám ha az operában is kibővül Petur szerepe, akkor Bánk immár nem csak féltékeny férjként, de hazafiként is motivált lenne a gyilkosság elkövetésében.

Ezen a ponton érdemes megvizsgálni, hogy lehetséges-e egy kész mű esetében ilyen jellegű és mértékű átalakítás? A Nádasdy nevével fémjelzett alkotói gárda Bánk és Biberach kettősét alakította át Bánk és Petur kettősévé, Rékai Nándor pedig a duett zenéjét az új szöveg logikájához igyekezett alakítani. Tallián Tibor szavaival:

„Mi is történik itt? A Biberachtól elorzott nagyszabású, de »rossz« indulattól fűtött zenével az átdolgozók egyfelől felpamacsolnak a drámai vászonra egy intrikusból lett lázadót (ez lenne

¹⁷² Ennek különböző módozatait, illetve következményeit illetően vö: Tallián 1993/I. 11-12.

¹⁷³ Tallián Tibor ezt nevezi „sajátságvet-átültetésnek”. Tallián 1993/II. 7.

Petur rehabilitációja). Másfelől a kétségbeesés és a lázadás zenéjét, amit Bánk a Biberach-duettben intonál, az átdolgozás lojális, a nemzet lázongó természetét feddő, Peturt térdre kényszerítő szószathoz illeszti – az eredeti jelentést kimondottan az ellenkezőjére fordítva. Az eredeti (Bánk a királynéről): »Meglopva a család szent tűzhelyét! Az nem lehet – s ha mégis? – oh igen!... Ő vett reá sikamlós nyelvvel, hogy nőmet udvarába hozzam el.« Az átdolgozás (Bánk a lázadásról [...]): »Földülni nemzetünk szent tűzhelyét, Ti lázadók, mi szörnyű dőreség!... Ha vétkezett is, szent a trón nekem, Megsérteni királyném nem engedem!«¹⁷⁴

Ebből a példából is világosan látszik, hogy az átdolgozás milyen mértékben tér el az eredetitől. Így azt állítani, hogy az lenne „az igazi Bánk bán”, a fentiek fényében abszurd, és teljes mértékben igaztalan.

3.7. Az átdolgozás átdolgozásai

Az Operaház egészen 2010-ig, Erkel Ferenc születésének 200. évfordulójáig nem tett kísérletet a mű eredeti alakjának feltámasztására, ez azonban nem jelenti azt, hogy a Nádasdy-átdolgozás ne esett volna újabb és újabb revíziók alá. Ennek oka általában a rendelkezésre álló énekesek kvalitásaiban rejlett, mindenekelőtt Melinda szerepét illetően. Rékai eredeti partitúrájához képest, a Tisza-parti jelenet további átdolgozáson esett át az 1950-es években. A már eredetileg is jelentősen megrövidített, énektechnikailag leegyszerűsített jelenetet Kenessey Jenő teljesen dekolorálta, jószerivel mindentől megfosztotta, így elmondható, hogy az eljárás végén a jelenetből jószerivel egyetlen hang sem maradt olyan, ahogy Erkel megálmodta.¹⁷⁵ Ezzel szemben a darab 1969-es Erkel Színházi felújításán – és az annak nyomán ugyanabban az évben készült újabb teljes hangfelvételen – a Tisza-parti jelenet az eredeti erkeli koncepcióhoz nagyon közeli változatban, lényegében csak néhány apróbb húzással hangzik fel. A magyarázat ismét kézenfekvő: az előadásban Melindát éneklő Ágai Karola – aki a korszak egyik kiemelkedő drámai koloratúrszopránja volt, Konstanze, az Éj királynője, Lucia világszerte elismert megformálója – késznek érezte magát a teljes örülési jelenet előadására, s erre meg is kapta a lehetőséget a színház akkor vezetésétől és az előadás alkotóitól.¹⁷⁶

¹⁷⁴ Tallián 1993/II. 8.

¹⁷⁵ Ez a változat (Osváth Júlia opera-énekesnő előadásában) hallható az opera első teljes hangfelvételén, mely 1954-es rögzítés, majd később, immár Hungaroton címkével adták ki az 1980-as években. Teljes digitális kiadására sajnos máig nem került sor. In: Erkel Ferenc: *Bánk bán*. Budapest, Hungaroton – LPX 31054-55, 1956/1988. 2 LP

¹⁷⁶ Bóka Gábor szóbeli közlése szerint ezt Ágai Karola maga mesélte nem egy alkalommal, az 1969-es felújítás létrejöttének körülményeire emlékezve.

A Nádasdy-változat folyamatos átalakulását a Magyar Állami Operaházban őrzött kottaanyagokon kívül a két – már hivatkozott – lemezfelvétel is segít dokumentálni, így ezek alapján érdemes megemlíteni egy másik különbséget is. Az 1954-es lemezen az első felvonás balettzenéje nem az Erkel által véglegesnek tekintett – az átdolgozásba eredetileg így átemelt – verzióban hangzik fel, hanem visszahúztak bele néhány részt az 1861-es ősbemutató felhangzott teljes balettzenéből. A kottaanyagból láthatóan konkrét rendezői és koreográfusi elképzelés húzódott a változtatás mögött, amit a kottában szövegesen dokumentáltak is. Ezzel szemben az 1969-es lemezen¹⁷⁷ ismét Erkel véglegesnek tekinthető csárdása szól, csakúgy, mint a Káel Csaba által rendezett, 2002-ben bemutatott filmben, és annak CD-lemezen megjelent hanganyagán is.¹⁷⁸

Arra az alapvető kérdésre, hogy vajon mi lehetett az átdolgozás célja, elsőként érdemes a korabeli sajtót áttekinteni. A *Bánk bán* nem az első átdolgozott Erkel-mű volt a színház repertoárján: 1935-ben már bemutatták a Hunyadi László – jelentősen kisebb mértékben, de – átirított változatát is, melynek kapcsán a sajtó már előzetesen érdeklődését fejezte ki a munka iránt – meglepő irányultsággal:

„A közvélemény a Hunyadi László operát voltaképpen nem ismeri. Egy hamis, rosszul értelmezett operát lát benne, amelyet elavultnak, s ma már érdektelennek tart – írta az Új Magyarország hasábjain Haits Géza 1935. október 2-án, négy nappal Erkel Ferenc operájának a nemzeti gyásznapra időzített díszbemutatója előtt (melyet a kormány tagjai mellett a kapurthali maharadzsza is megtekintett). Érdekes lenne tudni, hány újságolvasó gondolkodott el rajta annak idején: vajon miképp lehet hamis egy mű abban a formában, ahogy szerzője megírta? A sajtó mindenesetre gondoskodott róla, hogy az esetlegesen felmerülő hasonló kérdések időnek előtte meg legyenek válaszolva. Igen: a napilapok akkortájt még foglalkoztak az Operaházban zajló művészi munkával is, nem csak az obligát botrányokkal meg az évadnyitást kísérő járulékos rendezvényekkel. A jelek szerint fontosnak tartották informálni az olvasókat arról, miért is gondolta úgy egy lelkes, összetartó és nem utolsósorban tehetséges művészcsapat, hogy új formát kell adnia a nemzeti opera nehezen definiálható státuszával rendelkező Hunyadinak. A csapat szószólója, Nádasdy Kálmán pedig készséggel nyilatkozott minden újságnak az átdolgozás-újraalkotás elveiről – lehetőség szerint kibővítve saját beavatkozásuk jelentőségét, s előtérbe állítva azt, hogy ők nem tettek mást, mint kiszolgálták szövegileg, dramaturgiailag Erkel zenéjét. Ez a zene olyan parancsoló módon közli a darab

¹⁷⁷ Erkel Ferenc: *Bánk bán*. Budapest, Hungaroton HCD – 11376-77, 1969.

¹⁷⁸ Erkel Ferenc: *Bánk bán*. Budapest, Teldec – 0927-44606-2, 2003. 2CD.

balladai lelkét, hogy csak a szavakat kellett megkeresni hozzá... S ez tulajdonképpen nem más, mint – Erkel végrendelete, amelyet érthetően és érezhetően lefektetett a zenében...”

– írja Bóka Gábor a Hunyadi László 2012-es felújításáról szóló kritikájában,¹⁷⁹ amivel egyszerre két dologra mutat rá. Egyrészt, hogy az átdolgozók igyekeztek tagadni saját átdolgozói tevékenységük jelentőségét, és olyanokat nyilatkoztak, mintha voltaképp a mű eredeti alakját fedezték volna fel.¹⁸⁰ Másrészt: az átdolgozás célja eredetileg nem volt, nem lehetett más, mint hogy az aktuális színpadi előadás igényeihez igazítsák a művet, ily módon érthetetlen, hogy az utókor miért tekintette azt öröktől fogva létezőnek és a jövőben is megváltoztathatatatlannak. Hiszen, mint látszik, maga Erkel is alakított művén, és be nem vallotta, de az átdolgozáson is csak itt-ott változtattak időről időre. Éppen Erkel eredetije nem kapott esélyt egészen 2017-ig, legalábbis az Operaházban.¹⁸¹

Arra a kérdésre, hogy ami az Erkel Színházban 2017. szeptember 9-én színpadra került, azt az eredetihez való visszatérésnek, vagy az átdolgozások egy újabb fejezetének kell-e minősítenünk ma még nehéz választ adni. Vidnyánszky Attila rendező és Kocsár Balázs karmester, a 2009-es debreceni előadás alkotói vállalkoztak ismét a darab színpadra állítására, ily módon érthető, hogy az eredeti zenei anyagot vették alapul, viszont ebbe beemelték az eddig csakis a Nádasdy-verzióban létezett bariton-átdolgozást. Bánk bán szerepét ismét baritonra, ezúttal Molnár Leventére bízták. Emellett a darab második felvonásában a szöveg és a zene számos helyen a Nádasdy-verzió megoldásait követte, vagyis, dramaturgiaiilag a jelenleg is futó előadás tényleg az eredetihez áll közelebb, valójában egyfajta furcsa és vegyes képet mutat.

¹⁷⁹ Bóka Gábor: Hollószínház. *Muzsika*, 2012/11. 26.

¹⁸⁰ Tallián Tibor ironikusan kommentálva ismerteti a *Bánk bán* kapcsán elhangzott hasonló, a *Hunyadi*-nyilatkozatokat ismétlő megnyilatkozásokat. In: Tallián 1993/I. 9.

¹⁸¹ Fontos hangsúlyozni, hogy csak az Operaházban, mert Debrecenben (2009-ben), illetve Szegeden (2016-ban) színpadra került Erkel eredeti *Bánk bánja* Vidnyánszky Attila, illetve Galgóczy Judit rendezésében. Néhány alkalmi előadás erejéig az Operaház is megpróbálkozott vele 2010-ben, majd egy évvel később is, de aztán visszatértek a Nádasdy-verzióhoz.

4. MANON

4.1. A Manon Lescaut című opera magyarországi rendezései

Giacomo Puccini Manon Lescaut című operájának magyarországi bemutatójára 1894. március 17-én, alig egy évvel a torinói ősbemutatót¹⁸² követően került sor a Magyar Királyi Operaházban.¹⁸³ ¹⁸⁴ Noha a korabeli sajtó sikerről számol be,¹⁸⁵ a darabnak – ekkor még – nem sikerült meggyökeresednie a repertoárban, az első, Nikisch Artúr vezényelte produkció három év alatt mindössze tizenhárom előadást ért meg. A színlapon ekkor még nem tüntetik fel a rendező nevét, sőt az 1907-es és 1908-as új betanulásokkor sem, melyek szintén kevés alkalommal kerülnek színre (kettő, illetve négy alkalommal). Nem hoznak áttörést a következő produkciók sem: az 1925-ös, Mihályi Ferenc rendezte produkció hat alkalommal látható (az utolsó, 1926-os előadás egy egyetlen előadást megért új betanulás), Nádasdy Kálmán 1940-es rendezése pedig összesen nyolcszor. Ezután következik az áttörést jelentő 1961-es felújítás, amelytől fogva a darab előadásszámai napjainkig százas nagyságrendben mérhetők.

A darab budapesti befogadás-történetét tekintve tehát az 1961-es, Mikó András¹⁸⁶ rendezte produkció tűnik fordulópontnak. Ennek kiemelkedő jelentőségét már sokat és sokszor elemezték – Fodor Géza egyenesen úgy vélte,¹⁸⁷ hogy a főszereplő-páros, Házy Erzsébet és Ilosfalvy Róbert¹⁸⁸ művészi teljesítménye, illetve annak befogadástörténete legalább annyira mítosznak tekinthető, mint amennyire mitikus a darab szerelemeszménye.¹⁸⁹ Jóval kevesebben tértek ki Nádasdy Kálmán műfordításának dicséretére. Az általam ismert szakirodalom viszont eddig még nem tárgyalta, hogy komoly fáziseltolódás mutatkozik a magyar szöveg és a rendezés áttörésének pillanata között. Nádasdy Kálmán műfordítása az 1940-es felújításon

¹⁸² A torinói ősbemutatót 1893. február 1-én tartották a Királyi Színházban (Teatro Regio).

¹⁸³ A Magyar Királyi/Állami Operaház-beli előadások történetére vonatkozóan valamennyi adatot (a továbbiakban is) az Opera DigiTárból vettem:

http://digitar.opera.hu/www/c16operadigitar.01.01.php?bm=1&as=36817&kr=A_10_%3D%22Manon%20Lescaut%22&mt=0. Utolsó letöltés: 2021. 05. 21.

¹⁸⁴ A Budapesti Nemzeti Tanács és a szovjet városparancsnokság döntése értelmében a királyi jelzöt megváltoztatták államira, így 1945. márciusától már Magyar Állami Operaház néven működött tovább.

¹⁸⁵ Molnár Géza: Manon Lescaut. *Fővárosi Lapok*. 1894/77. 654.

¹⁸⁶ Mikó András (1922-1998) magyar operarendező, Nádasdy-Oláh tanítvány. 1947-ben került az Operaház kötelékébe. Végigjárva a szakmai ranglétrát, színházi kellékesből főrendezővé küzdötte fel magát.

¹⁸⁷ Fodor Géza: A mítosz megkísértése – A Manon Lescaut új betanulásban. In: uő: *Zene és színház*. Budapest, Argumentum, 1998. 163-166.; 182-183.

¹⁸⁸ Bár a két (december 22-i és 26-i) premieren még más-más partnerrel énekelt a két művész (Simándy Józseffel, illetve Moldován Stefániával), az 1962. január 18-i előadáson egymás mellé kerültek, és ez a szereposztás vált olyan értelemben klasszikussá, hogy – rádió, illetve hanglemezfelvétel is ezzel a párossal készült. Vö: <https://www.discogs.com/artist/2372042-H%C3%A1zy-Erzs%C3%A9bet>. Utolsó letöltés: 2021. 05. 20.

¹⁸⁹ Fodor Géza: A mítosz megkísértése – A Manon Lescaut új betanulásban. In: uő: *Zene és színház*. Budapest, Argumentum, 1998. 166-169.

debütált Nádasdy rendezésével egyszerre¹⁹⁰ – vagyis a magyar szöveg már ekkor megtalálta a maga ideálisnak tekinthető formáját. Ezt viszont a közönség nem értékelte, vagy ez önmagában nem volt elég a befogadóknak ahhoz, hogy magukénak érezzék a darabot. Ehhez kellett az átütő rendezés és/vagy szereposztás is, Nádasdy szövege csak ezen tényezőkkel együtt fejtette ki optimális hatását.

A következőkben két olyan budapesti Manon Lescaut-rendezés szubjektív rekonstruálását végzem, ahol kifejezetten abból a szempontból vizsgálódok, hogy a szöveg és a színpadi megvalósítás milyen fokon hatottak egymásra, volt-e elvi – a rendezésre visszaható – jelentősége annak, hogy egy produkció magyar vagy (a későbbi előadások során) olasz nyelven került-e színre?

A problémafelvetés meggyőződésem szerint fontos kérdéseket érint, ugyanakkor a rendelkezésemre álló források csekély száma miatt jelentősen szűkítenem kellett a vizsgált előadások körét: lényegében nincsenek ugyanis megbízható leírások az 1940 előtti produkciók színpadi megvalósításairól, így arról sem, hogy Radó Antal műfordítása (a magyarországi bemutatótól egészen az 1920-as évekig) mennyire kötődött szervesen a megvalósult produkciókhoz, vagy mennyire volt csupán az egyetlen lehetséges műfordítás.

4.1.1. Mikó András operaházi rendezése, 1961

Mikó András rendezésének értékelésével kapcsolatban a legtöbb problémát az veti fel, hogy a sajtó lényegében alig közöl róla érdemi megállapításokat – ha egyáltalán bármit is közöl róla. Csupán néhány kiragadott példa azokból a kritikákból, melyek önálló gyűjteményes kötetekben is hozzáférhetők: Abody Béla (eredetileg a Muzsika 1962 márciusában közölt) írása mindössze egyetlen mondatot szán a produkció értékelésére: „Mikó András rendezése hiánytalanul közvetítette a zenei élményt, s úgy, hogy közben nem hívja fel minduntalan a figyelmet személyiségére, a maga »mutatványaira«.”¹⁹¹ Kroó György¹⁹² két kritikájában – melyek közül az egyik az 1961-es bemutatóról, a másik egy későbbi új betanulásról szól – pedig egyáltalán nem ír a rendezésről.¹⁹³ A jelenséget magyarázhatnánk a korabeli magyar operakritikának a színházesztetikával szembeni általános érdektelenségével, csakhogy ezen szerzők más írásait megvizsgálva azt tapasztalhatjuk, hogy a szűkszavúság nem általános. Az

¹⁹⁰ Magyar Királyi Operaház, 1940. 05. 08.

¹⁹¹ Abody Béla: *Gyere velem operába!*. Budapest, Gondolat, 1973. 138.

¹⁹² Kroó György (1926-1997) magyar zenekritikus, a 20. század (Szabolcsi Bence és Tóth Aladár mellett) legjelentősebb zenetörténésze.

¹⁹³ Sári László (szerk.): *A mikrofonnál Kroó György. Új Zenei Újság – 1960-1980*. Budapest, Zeneműkiadó, 1981. 19-20., 373-375.

utólagos értékelés szerint Mikó András rendezői csúcsteljesítményének tekinthető 1974-es *A lombardok* kapcsán például mind Abody,¹⁹⁴ mind Kroó¹⁹⁵ közöl érdemi megállapításokat – igaz, nem hosszan, de arányaiban lényegesen többet, mint a *Manon* rendezésről. A hallgatás oka tehát valószínűleg másban keresendő – cinikus és igaztalan következtetés lenne, hogy a kor kritikusait nem érdekelte a rendezés.

Megint csak *A lombardok* analógiájára hivatkozva: az a produkció újszerű scenikai megoldása – a vetített háttér akkor újnak számító, és e darab esetében kiválóan működő alkalmazása – révén vált híressé (nem túlzás, hogy világhírűvé, hiszen a rendezést a londoni Royal Opera House is átvette 1976-ban), s az újszerűséget a kritikák magától értetődő rögzítik¹⁹⁶ akkor is, ha egyébként nem a művek színpadi megvalósítása a legfontosabb szerzőik számára. Ebből arra következtethetünk, hogy ha a *Manon* Lescaut esetében nem tartották fontosnak, hogy bármit kiemeljenek a látottakból, akkor az azért is történhetett, mert nem láttak semmi szokatlant – vagyis a darab színre állítása beleillett a realista operajátszás megszokott, akkor sztenderdnek tekinthető koordinátarendszerébe.

Ezen állításomat visszamenőleg is igazolni látszik, hogy az első részletes elemző kritika akkor jelent meg a produkcióról, amikor az már huszonnégy éves volt, s éppen ezért megoldásai már nem számítottak magától értetődőnek – éppen korukból fakadóan. Fodor Géza 1998-as írása nem csak azért érdekes, mert nagyon alaposabban elemzi Mikó András rendezését, hanem azért is, mert ez az egyetlen olyan általam ismert írás, amely, ha csak néhány utalás erejéig is, de kitér arra, hogy a magyar nyelvű előadás, Nadasdy műfordítása milyen konkrét rendezői megoldásokat inspirálhatott – vagy éppen konkrét rendezői megoldások állhattak bizonyos fordítói megoldások hátterében.

A Fodor-kritika ebből a szempontból legfontosabb része a második felvonás elemzése, pontosabban bírálata.¹⁹⁷ A kritikus hosszan részletezi, hogy a felvonás első részének színre állítása miért és hogyan tér el a szövegeknyvben rögzítettektől, akár szó szerint, akár a mű szellemét tekintve. Felhívja a figyelmet a díszlet következtelenségére (a másik három felvonásban Fülöp Zoltán színpadképe realista, míg ebben stilizált, ráadásul scenikailag nem oldja meg a jelenetek dramaturgiai követelményeit),¹⁹⁸ valamint arra, hogy az eredeti szerzői szándék jegyében végiggondolt, igényes rendezés, ebben a jelenetsorban feltűnően, olykor bántóan más szellemiséget képvisel. Ez főként két tényezőben valósul meg: egyrészt *Manon* Mikó András rendezésében úgy viselkedik, mint aki nem érzi jól magát a nagyvilági, párizsi

¹⁹⁴ Abody Béla: *Tündöklések, bukások*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983. 91-92.

¹⁹⁵ Kroó 1981. 261.

¹⁹⁶ Lózszy János: *A lombardok. Népszabadság*, 1974/104. 7.

¹⁹⁷ Fodor 1998. 166-169.

¹⁹⁸ Fodor 1998. 164.

környezetben, és mintha nem is tudna oda megfelelően beilleszkedni, holott Fodor véleménye szerint Puccini ábrázolása ennek éppen az ellenkezőjét sugallja, másrészt a nagypolgári-nemesi környezet szereplői, figurái egytől egyik karikatúraszerűen jelennek meg Mikó András színpadán, amit Fodor megállapítása szerint sem a szöveg, sem a zene nem indokol: „Például rossz színházi reflexeken kívül semmilyen okot nem látok rá, hogy a táncmester nem-emberi lény legyen, hanem penetráns karikatúra. Honnan a pöszeség, a viselkedés idétlenségig elmenő mesterkéltisége, a színpadi eszközök elképesztő olcsósága? Puccini zenéjéből nem, annyi bizonyos...”¹⁹⁹

A kritika ezen része tartalmaz egy megjegyzést, amely a fordítás hatásával kapcsolatban lehet árulkodó: Geronte alakjának szintén karikatúraszerű beállításával, a tánc közbeni szédülésével, rosszulletével kapcsolatban írja: „Az utóbbi – bántóan közhelyszerű és műfajt tévesztő – játékokra egyébként gyanús módon csak a magyar szövegkönyvben találhattam instrukciót, az általam elérhető Ricordi-partitúrában, -zongorakivonatban és librettóban nem.”²⁰⁰ Vélhetően Nádasyd gondolkozásáról szóló megjegyzés arra utalhat, hogy ebben a jelenetsorban a szöveg Nádasyd Kálmán 1940-es rendezésének igényeihez készült, annak konkrét megoldásait visszhangozza. Ennél már csak az meglepőbb, hogy a jelek szerint Mikó András két évtizeddel később kritika és változtatás nélkül veszi át Nádasyd produkciójának ezen vitatható mozzanatait. Hogy ennek esztétika meggyőződés vagy a színházi hierarchiából fakadó alá-fölérendeltségi viszony-e az oka,²⁰¹ azt ma már igen nehéz lenne eldönteni.

4.1.2. Valló Péter 2001-es rendezése

Erről a produkcióról mind a 2001-es bemutató, mind a 2008-as új betanulás alkalmával terjedelmes bírálatok születtek – közülük kettőt, Tallián Tiboré²⁰² és Bóka Gáboré²⁰³ vizsgálatom alaposabban, ugyanis mindkettő nagyobb terjedelemben reflektál a korábbi, Mikó-féle rendezéshez való viszonyra.

Tallián Tibor írása, miközben másfél oldalnyi terjedelemben tárgyalja a régi és az új rendezés közti kapcsolatot, az újabb rendezés okán felmerülő gyengeségek, sikerületlen megoldások magyarázatául csak részben kínál esztétika magyarázatot, és ez nem meglepő módon nem más, mint a realista színjátszás korszerűtlenné válása:

¹⁹⁹ Fodor 1998. 168.

²⁰⁰ Fodor 1998. 168.

²⁰¹ 1961-ben Nádasyd Kálmán volt az Operaház igazgatója, Mikó András közvetlen felettese.

²⁰² Tallián Tibor: Mantris. *Muzsika*, 2001/5. 20-22.

²⁰³ Bóka Gábor: „...Csakhogy szörnyen unom!”. *Operavilág*, 2008. 12. 19.

<http://operavilag.net/budapest/csakhogy-szornyen-unom/> Utolsó letöltés: 2021. 05. 26.

„Valóban, mi mást is lehetne tenni – gondolja első megközelítésben [ti. a rendező] –, mint egyszerűen csak eljátszani, hagyományosan, amit a regény elmesél; bemutatni helyszíneket és cselekvényeket, az eredeti elbeszéléshez híven! Valóban, mi mást lehetne kevésbé tenni – gondolja rögtön ezután másodjára –, mint egyszerűen csak eljátszani, amit a regény elmesél, bemutatni helyszíneket és cselekményeket? Lehetetlen esztétikailag, mert a fényképezett valóság által elkényeztetett mai közönséget nem elégíti ki az operaszínpad jellegzetes álvalóságának látványa azon hosszú időn át, amit a zenei formák időbeli kibontakozása kikényszerít (különösen a tömegjelenetekben és betétekben, mint a 2. felvonás divertissement-ja a Manonban.”²⁰⁴

Tallián ugyanakkor egy másik, művészetén kívüli szempontot is megnevez, mint ami végeredményben szerinte hozzájárul az esztétikai nivó elégtelenségéhez, nevezetesen az anyagi források hiányát. Írását ugyanis így folytatja:

„De, ha esztétikailag ez elfogadható lenne is, gyakorlati értelemben a budapesti operaszínpadon kivitelezhetetlen. Az egyetlen mégis kínálkozó megoldáshoz ugyanis, a hagyományos rendezés hiposztázisához, vagyis a regényjelenetek és tablók szuperrealista színpadi kidolgozásához hiányzik a képzelőerő és a próbaidő (és a ló, vagyis a pénz). Maradnak a nehezen tolerálható fél- és álmegoldások...”²⁰⁵

Tallián Tibor írása nem spórolja meg a rendezés irányultságával való szembenézést, legalábbis a különbségek felsorolásának és az előadási stílus azonosításának szintjén, de a korszerűtlenségre voltaképpen nem keres esztétikai magyarázatot, megelégszik annak rögzítésével, a gondolatmenetet pedig az anyagi háttér elégtelenségének citálásával zárja rövidre.

Fontos, hogy a kritika nem reflektál arra sem, hogy az előadás olasz nyelvű. Ez abból a szempontból érthető, hogy 2001-re a repertoár nagy részét tekintve normává vált az eredeti nyelvű interpretáció, olyannyira, hogy már a Mikó-rendezés is olasz nyelven ment az utolsó néhány évben, 1995. december 10-től a produkció utolsó, 1997. december 7-i előadásáig. A Valló-rendezés megoldatlanságai azonban talán abból is származhattak, hogy az olasz nyelvű előadás – esetleges betanítási elégtelenségek következtében – a szöveggel való kevésbé intenzív együttélést eredményezhette; a művészekre való primer, közvetlen hatás korlátozottabbá válása visszaüthetett az előadás intenzitására, ezáltal hitelességére is. Mindez persze hipotézis, de olyan hipotézis, amit számos előadásélmény támaszt alá: személyes véleményem szerint a

²⁰⁴ Tallián 2001. 20-21.

²⁰⁵ Tallián 2001. 21.

magyar nyelvű produkciók, amennyiben a szöveget megfelelő színvonalon tolmácsolják, csaknem mindig közvetlenebbül hatnak.

Bóka Gábor 2008-as írása – mely a Valló-rendezés két új szereposztásban való bemutatása kapcsán keletkezett – elsősorban a díszletek és a jelmezek funkcióját illetően hasonlítja össze Mikó András és Valló Péter rendezését. Következtetése: míg Mikó András előadásában ezen a téren volt rendszer, Fülöp Zoltán díszletei és Márk Tivadar jelmezei végiggondoltságot tükröznek, addig Szlávik István és Szakács Gyöngyi munkája kapcsán gyakran kerül elő a logikátlanság fogalma:

„Most Szlávik István jobb esetben Fülöp Zoltánt utánozza jóval gyengébb kivitelben (I. és IV. felvonás), rosszabb esetben pedig új dolgokat talál ki. A második felvonás szabadtéri helyszíne teljesen érthetetlen: ugyan milyen korban, miféle közegben képzelhető el, hogy egy magát úrinőnek képzelő, alacsony sorból jött, de az arisztokrata közegbe megejtő magabiztossággal beilleszkedő hölgy mindenki szeme láttára, az udvaron öltözzön át? Vagy a rendező tényleg ennyire közönségesnek látja/akarja láttatni Manont? De túl ezen: érthetetlen az is, hogy a díszlettervező és a rendező nem észleli: a hatalmas nyitott tér és a háttérben sejthető lépcsősor, amire mindenkinek fel kell mászni, aki a kert bejáratán akar belépni – mindez alkalmatlan a felvonás cselekményében nagyon is fontos hirtelen megjelenések lebonyolítására. Ugyan mennyiben éri sokként a nézőt Géronte megjelenése a szerelmi kettős után, ha azt megelőzően legalább egy percig azt kell figyelnie, amint a háttérben két szolga lopakodik felfelé a lépcsőn, hogy utat nyithasson gazdájának? De a legelkeserítőbb mégis a harmadik felvonás színpadképe: túl azon, hogy a zsúfolt, össze-vissza, tagolatlan díszlet lehetetlenné teszi a jelenetek plasztikus beállítását, a névsorolvasási jelenet térbeli megkomponálását, még a kétdimenziós óceánjáró látványát is el kell viselnünk – ami álló helyzetben is kellemetlen, hát még amikor a felvonás végén el is indul Amerika felé. S a gázlámpákat, amik érdekes ellentétben állnak az első felvonás villany- vagy távíróvezetékével, tényleg csak azért nem teszem szóvá, mert előttem már oly sok illetékes megtette...”²⁰⁶

Akárcsak Tallián Tibor, Bóka Gábor is részletesen elemzi az egyéni alakításokat, melyek kapcsán olyan következtetésre jut, melyet Tallián hét évvel korábban még nem tett meg: annak, hogy Valló Péter rendezése 2001-ben elfogadhatóbb volt, mint 2008-ban, az lehet az egyik oka, hogy – legalábbis első szereposztásában – még olyan művészek léptek fel, akik korábban hosszú időn át énekeltek a Mikó-rendezésben is, ily módon talán egy „igényesebb” rendezői megközelítés emlékét mentették át alakításaikba. Bóka a 2008-as előadás szereplői kapcsán

²⁰⁶ Bóka 2008.

magára hagyatottságról beszél, mintha a rendezői munka a szereplők megfelelő instruálására nem terjedt volna ki.

Ez az írás sem tér ki sajnos a nyelv kérdésre, vagyis arra, hogy veszített-e valamit a színjáték elevensége az eredeti nyelvű előadás miatt. Igaz, ha ez már 2001-ben sem volt releváns téma a kritika számára, úgy 2008-ban talán még kevésbé lehetett az, nem is beszélve arról, hogy a 2008-ban beállt szereplők esetében már nem lehetett ilyen közvetlen összehasonlítást tenni.

4.2. Puccini operájának poétikai kérdései

A librettófordítások kapcsán tárgyalok olyan, a szöveg és a zene egységére vonatkozó kérdéseket is, mint a magánhangzók minőségének problematikája, a szöveg és a dallam egysége, illetve a prozódia kérdésköre. Ezeket mind egyetlen egy operajelenetnek, Puccini Manon Lescaut című operájának egy részletével demonstrálom, a második felvonás szerelmi kettősének elemzésével.

4.2.1. Prozódia

A prozódia problémaköre a librettófordítások egyik leggyakrabban vizsgált szegmense. Nehézségét a különböző nyelvek közötti eltérő hangsúlyviszonyok adják, és az ebből következő hanglejtésbeli különbségek. A Manon Lescaut esetében a forrás- és a célnyelv, vagyis az olasz és a magyar között a tekintetben karakteres különbségek vannak, hogy az olasz nyelvben döntő többségében a szavak utolsó előtti szótagja hangsúlyos, ezzel szemben a magyarban mindig az első. Ez önmagában is olyan nehézség, amit nehéz megoldani, a hanglejtésbeli problémák kezelése csak ezután következhet.²⁰⁷

Nádasdy a vázolt nehézségeket kiküszöbölendő gyakran él azzal az eszközzel, hogy egy szó helyett több szót használ fordításában, hogy a hangsúly természetes módon a szó elejére kerülhessen a magyar szövegben. „O tentatrice!” – kiált fel Des Grieux a szerelmi kettős közepén, mielőtt bevallja Manonnak, hogy még mindig szereti. A kétszeri, önmagában álló felkiáltásnak már a pontos jelentését is nehéz lenne visszaadni, pláne ugyanígy egyetlen, négy szótagos főnévvel megoldani. Nádasdy nem is kísérletezik vele: nem a szó pontos

²⁰⁷ Egy másik fontos prozódiai kérdés, a magánhangzók és mássalhangzók egymáshoz viszonyított aránya e két nyelv esetében kevésbé jelentkezik problémaként, mint mondjuk a német és a magyar, vagy valamely szláv nyelv és a magyar között, mivel az olaszban és a magyarban az arányok nagyjából megegyeznek.

jelentését keresi, hanem a szituációnak megfelelő és a hangsúlyok tekintetében is megfelelő kifejezést – így születik meg az „Elbűvölsz újra!”, ahol is az újra szó eleji hangsúlya természetes módon esik egybe a hosszú olasz szó utolsó előtti szótagjának hangsúlyával.

4.2.2. A szöveg és zene egysége

A műfordításokkal, így a librettófordításokkal kapcsolatban leggyakrabban felmerülő probléma a szöveg jelentésének az eredetihez való viszonya. A fordításszöveget az eredetivel vagy annak szó szerinti nyersfordításával egybevetve gyakran fedezhetünk fel számottevő eltéréseket. Noha korábban már jeleztem, hogy Nádasdy Manon Lescaut-fordításában nincsenek az egész mű dramaturgiáját alapjaiban megváltoztató fordítási eltérések, poétikai szempontból fontosak, jelentősek azért akadnak. Erre egy példa a szóban forgó duettben:

A szerelmi kettős zenedramaturgiai felépítése Puccini egész életművére jellemző – elszakad az olasz opera 19. századi formáira jellemző hagyományos, kétrészes szerkezettől, és a zenei gondolatok, a viszonylag szabadon kezelt szöveg fordulataihoz szorosan kapcsolódva, mintegy lánc- vagy epizódszerűen követik egymást. Ily módon a duett érzelmi csúcspontja nem feltétlenül annak vége – jelen esetben sem az. A csúcspont a 37-es próbaszámot közvetlenül megelőző szakasz, de a kettős afféle lecsengésként még folytatódik utána – egészen Géronte megjelenéséig (partitúrában 38-as ziffer). Az érzelmi csúcsponton kétszer is felhangzó dallam visszatérő motívum, afféle emlékeztető dallam, amit itteni, első felbukkanása okán nevezhetnénk akár Des Grieux „sors-motívumának” is (1. ábra).

Des Grieux

$\text{♩} = 70$

Nell - l'oc - chio tu - o pro - fon - do io leg - go il mi - o des - tin;

5

tut - ti i te - sor del mon - do ah il tuo labb - ro di - vin!!

rit.

1. ábra
Des Grieux-ária részlet a II. felvonásból

A duettben először a férfi egyedül, később Manonnal együtt énekelnek rá – immár új szöveget. Számunkra most az első elhangzás az igazán érdekes: Des Grieux ekkor az adott dramaturgiai pillanatban egész életproblémáját, látásmódját összefoglaló szöveget énekel rá: „Nell’occhio

tuo profondo / io leggo il mio destin: / tutti i tesori del mondo / ah il tuo labbro divin!” Vagyis az általam készített nyersfordításban: „Mély szemeidben (tekintetedben) / olvasom a végzetem; / a világ minden kincsével felér / ah, a te isteni ajkad!”

E szavakban egyszerre tükröződik a két fiatal szerelmének végzetszerűsége, Manon szépsége, de az a tény is, hogy a jelenet első felében Manon nem csak szépségével, de szavainak meggyőző erejével is igyekezett visszahódítani a férfit – sikerrel. Nádasdy fordítása ehhez képest a következőt mondja: „Már sorsom te vagy a földön, / S míg csókol isteni szád, / Életem és halálom / Érted fölládoznom!” A végzetszerűsége való utalás viszonylag pontosan szerepel itt is (destin – sors), kimarad azonban a Manon szemeivel kapcsolatos költői kép, és teljesen más értelmet nyernek a szájjal kapcsolatos sorok: míg az eredeti librettóban a „tesori” több jelentésrétegre is utalhat, Nádasdy ezt egyértelműsíti, s a több értelmezési lehetőség közül ő az érzékiségre való utalást választja („csókol isteni szád”). Találunk egy olyan motívumot is, amelynek az eredeti szövegben nincs nyoma: az áldozat képzetkörét. „Életem és halálom érted fölládoznom” – ez kétségkívül előreutal Des Grieux teljes, önpusztító szeretetére, mellyel egész egzisztenciáját kockára teszi a szeretetért. A teljes darab kontextusában ez a gondolat világosan érthető – ugyanakkor meg kell jegyezni, hogy az eredeti, realista librettótól voltaképpen idegen: Des Grieux ekkor még nem tudja, hogy szerelme ilyen végeredménnyel jár majd, a darab folyamán önreflexiói mindig, kivétel nélkül a pillanatnyi helyzetet elemzik, nem pedig a történet egészének összefüggéseit vizsgálják. Nádasdy nézőpontja itt jól tetten érhetően a mű egészét vizsgáló és értelmező rendezőé, nem pedig a szereplő pillanatnyi helyzetét analizáló költőé.

A szöveg és zene egységének problémája kapcsán azonban felmerül egy másik nézőpont is, mégpedig a fordítás „hűtlenségét” az eltérő szerzői és fordítói nézőpont mellett az is okozhatja, hogy a zenére való fordítás különleges, a prózai színházban ismeretlen követelményt is támaszt. Fodor Géza szavaival: „Az ütemhangsúly és a szóhangsúly egybeesésénél fontosabb, hogy dallamilag vagy harmóniailag kiemelt frázisra a kiemelés intenciójának megfelelő, fontos szavaknak kell kerülniük; emfatikus dallamfordulatra nem eshet grammatikailag szükséges, de szemantikailag, érzelmileg súlytalan kifejezés.”²⁰⁸ Így vizsgálva a szóban forgó részletet, megállapítható, hogy egyrészt tömör tagmondatai önmagában véve is elkerülik a jelentéktelenség veszélyét, másrészt a dallamilag és mondattanilag egyaránt hangsúlyos helyeken olyan szavak állnak, mint sorsom, csókol, szád, életem, halálom, fölládoznom – vagyis a szöveg kulcsszavai. A szöveg érthetősége ezáltal – még korlátozottan jó szövegejtés, illetve pongyola előadói attitűd esetén is többé-kevésbé – biztosított.

²⁰⁸ Fodor Géza: Kései találkozás Blum Tamással. In: *Az opera minden. Blum Tamás emlékezete*. Budapest, AduPrint, 2007. 164.

A továbbiakban érdemes röviden összevetni ugyanezt a néhány sort különböző más nyelvre történő fordítással. Szándékosan olyan anyanyelvi tudású kollégákat kértem fel ezen feladatra, akik nem műfordítók, viszont kiválóan beszélnek az adott nyelvet. Ez szervesen illeszkedik abba a rendbe, amit én kezdtem az olasz nyersfordításommal, jelesül azt kértem, hogy minél inkább ragaszkodva az eredeti szöveghez, ők is nyersfordítást hozzanak létre, így is előteremtve, hogy élesen el tudjanak válni a fordítással kapcsolatos zenedramaturgiai különbségek, illetve láthatóvá váljanak Nádasdy érzékeny megoldásai.

Német: In deiner Augen Tiefe seh' ich mein künftig' Geschick; was auch die Erde beut: dein Kuß nur gibt mir das Glück! ²⁰⁹	Nyersfordítás: Szemed mélyén Jövendő sorsomat látom, Bármit is kínál a világ, A te csókod ad csak boldogságot nekem. ²¹⁰
Angol: In the depths of your eyes I read my destiny; all the treasures of the world are in your divine lips! ²¹¹	Nyersfordítás: Szemeid mélyében A sorsom látom, A világ összes kincse van isteni ajkadon! ²¹²
Francia: Je lis dans ton regard et j'y vois mon destin; mais l'éternelle chanson chante en mon cœur! ²¹³	Nyersfordítás: Szemedben olvasva Látom a sorsomat, De az örök dal A szívemben dalol! ²¹⁴

Ami ennek a bizonyos négy sornak a jelentését illeti, a német és angol nyersfordítást feltétlenül közelebb érezzük az eredeti szöveghez, mint Nádasdy megoldását. Ha a német fordítást vizsgáljuk, akkor látszik, hogy az első két sor majdhogynem szó szerinti fordításnak mondható, és a harmadik sor is minimális változtatással utal az eredetire. Újdonság viszont a negyedik sor, melynek nem találjuk nyomát az olaszban: „dein Kuß nur gibt mir das Glück” – nagyjából: „A te csókod ad csak boldogságot nekem”. Az egész német szöveg átfogó, hosszabb vizsgálata volna szükséges ahhoz, hogy megtudjuk: van-e előzménye ennek a motívumnak a fordításban.

²⁰⁹ A librettót Ludwig Hatrmann fordította, 1901-ben.

²¹⁰ Termes Rita és Tarjányi Tamás fordítása.

²¹¹ A librettót Walter Ducloux fordította, 1966-ban.

²¹² Carrick Orsolya fordítása.

²¹³ Bár a francia fordítás több helyen is elérhető, a fordító személyéről és a fordítás dátumáról nem áll rendelkezésemre adat.

²¹⁴ Jurás Jenő fordítása.

A német szövegnél érdemes megvizsgálni az értelmi hangsúlyok kérdését is, vagyis, hogy a zeneileg hangsúlyos helyeken kulcsszavak állnak-e a szövegben – mint láttuk, a magyar szöveg e szempontból jól igazodik a zenéhez. Azt állapíthatjuk meg, hogy e tekintetben a német változat is csak dicsérhető: Augen Tiefe, ich, Geschick, Erde, Kuß, Glück – áll a zeneileg hangsúlyos helyeken, vagyis a szöveg legfontosabb főnevei könnyen akceptálhatók. A szempontok együttes vizsgálata alapján megállapíthatjuk, hogy a szöveg kifejezetten jó minőségű, ráadásul olyan alapelvek figyelembevételével készült, amiket Nádasdy fordítói gyakorlatából is jól ismerhetünk. (Ez nem meglepő, hiszen Nádasdy gyakran német műfordításokat tanulmányozott saját munkáinak elkészítésekor.)

A másik két fordításrészlet közel sem keltheti bennünk a meglepettség érzését – bár vannak erényeik. Az angol szöveg értelmileg kifejezetten pontos, gyakorlatilag szó szerint adja vissza az olasz szöveget, e tekintetben nem él olyan szabadsággal, mint Nádasdy vagy a német fordítás esetében láthattuk. Igaz, ennek hátulütője is van: a szöveg veszít poéziséből, kifejezetten nyersfordítás-ízű – még az eredeti szöveg rímelésének megszólaltatására sem tesz kísérletet. (Ezt bizonyos mértékben Nádasdy is elnagyolja ebben a részletben – a „szád – feláldoznám” rímpár nem tekinthető éppen sikerültnek –, de nála ez majdhogynem egyszeri alkalom, máshol mértéktartóan, de kellő zeneiséggel rímel a magyar szöveg.) Súlyosabb probléma a prozódia: az értelmi hangsúlyok vizsgálatára módunk sem nyílik, mert a nyelvi hangsúlyok sem esnek egybe a zeneikkel, márpedig ez alapvető követelmény kellene, hogy legyen. Itt a szöveg négy sornyi terjedelemben is megszámlálhatatlan alkalommal megbicsaklik. Mindez nem általános jellemzője az angol operaszöveg-fordításoknak, (az angol nyelvű operakultúra sok és színvonalas műfordítást termelt az elmúlt száz év során) – csupán a vizsgált négy sorral kapcsolatban teszem ezen megállapításokat.

A francia szöveg mindenekelőtt a fordítás teljes szabadságával lep meg: az első két sor nagyjából-egészében pontosan adja vissza az olasz eredetit, a második két sor viszont olyan mértékben szakad el attól, hogy lényegében semmi köze sincsen hozzá. „De az örök dal a szívemben énekel!” – itt mindenekelőtt az a feltűnő, hogy az eredeti szövegben (és a többi vizsgált fordításban) Des Grieux Manonról, vagy saját magának Manonhoz fűződő viszonyáról énekel, ebben a két sorban viszont váratlanul saját magáról. Megint csak a teljes fordítás vizsgálata lenne szükséges ahhoz, hogy megállapíthassuk: van-e előzménye ennek a motívumnak – mindenesetre a „mais” kötőszó alkalmazása szembenállást fejez ki: Des Grieux ebben a szövegben nem egymás mellett, hanem egymással szemben pozícionálja magukat, ami teljesen új értelmet ad az egész jelenetnek. A prozódia átmenetinek tekinthető a korábban vizsgált verziókhöz képest: nem éri el a német és a magyar szöveg színvonalát, ugyanakkor sokkal meggyőzőbb, mint az angol. Legfőbb problémája ugyanakkor, hogy feltűnően kevesebb

szótagból áll, mint az olasz eredeti, éneklésekor ezért sok átkötésre van szükség, ami kicsit nehézkessé teszi megszólaltatását.

A három idegen nyelvű fordítás vizsgálata azzal a tanulsággal jár, hogy van köztük kiemelkedően jó (a német), közepes (a francia) és gyenge (az angol) szöveg. Nádasdyéval összevetve megállapítható, hogy az nem csak irányában, de színvonalában is a némethez áll a legközelebb.

5. MESTERMUNKA

5.1. Antoine François Prévost regényének introjekciós vizsgálata

„Honnan származik a szerelem hatalma? Mi a csábítás titka? Miért válik a szenvedély azzá a »leküzdhetetlen« erővé, amelyről des Grieux beszél a regényben?»^{215 216} – teszi fel a kérdést Jean Starobinski írásában.²¹⁷

Prévost, művében visszatérő rendszerességgel beszél Manon bájáról (bájós, végtelen báj, báj és kellem). A szerző egy 1750-es lexikonban²¹⁸ meg is határozza a szó etimológiai hátterét: „A szó elsődlegesen varázslatot vagy valamilyen természetfeletti erő hatását jelenti. [...] Mindenre használjuk, ami képes rabul ejteni a szívet és a szellemet.”²¹⁹

Ha a báj-varázslat összefüggéseit vizsgáljuk, akkor érthetővé válnak des Grieux lovag lelki (és testi) kicsapongásai. Bár a regény teljes egészében kerüli a nuditást (véltetően a korabeli cenzúra miatt), mégis jelen van végig egyfajta erotikus oszcilláció.

De miből és mitől van hatalma Manonnak a férfiak felett – sokan vizsgálták ezt a kérdést²²⁰ – hiszen nem mutat magáról mást; álarcnélkülisége okán lesz megfoghatatlan, változó és érzéki. Starobinski azt állítja, hogy pont ettől az érzéktől nem lehet a képzeletet különválasztani, hiszen „Manon tudja, hogy képes rabul ejteni a képzeletet.”²²¹ Ez a folyamatos képzeletbitorlás vezet oda, hogy des Grieux – az elején még – tagadó és konfabulatív személyisége által, képes újra a megcsalott férfi minden büszkeségét félretenni; lelki és testi gyógyulása mindig akkor ér véget, amikor hazudik magának (miközben ő maga is pontosan tudja, hogy ezt teszi). Racionális döntéseinek egyetlen felülíró tényezője van: ha meglátja Manont – tisztában is van vele, „...hogy mindig is a szeretett nő rabszolgája marad.”²²²

Érdekes megvizsgálunk a Manon név jelentését.²²³ Ha a szótagokat nézzük, akkor könnyen értelmet nyer a névmágia: francia nyelven az enyém birtokos esete (ma) és a nem

²¹⁵ Prévost, Antoine François: Manon Lescaut és des Grieux lovag története (ford. Kolozsvári Grandpierre Emil), in: uő: *Manon Lescaut. Három francia szerelmes regény*. Bukarest, Kriterion, 1984.

²¹⁶ A *Manon Lescaut* című regény tartalmi és cselekménysori ismertetésére nem kívánok dolgozatomban bővebben kitérni. A disszertáció egésze szempontjából sokkal fontosabbnak tartom a viszonyulási és lélektani folyamatok megismerését és kibontását, Manon és des Grieux oldalról oldalra változó viszonyának értékelését, hiszen a regény tanulmányozása közben folyamatosan felmerülő viselkedés- és magatartásbéli kérdések jó alapot szolgáltatnak erre.

²¹⁷ Starobinski, Jean: Manon (ford. Lőrinszky Ildikó), in: uő: *Varázslónők*. Budapest, Európa, 2009. 748-755.

²¹⁸ abbé Prévost: Manuel lexique ou, Dictionnaire postatif des mots françois. Paris, Didot, 1750.

²¹⁹ Starobinski i.m. 749.

²²⁰ Számomra is ez a kérdés a leginkább érdekes, olyannyira, hogy operámmal is ennek válaszait igyekszem demonstrálni.

²²¹ Starobinski i.m. 749.

²²² Starobinski i.m. 750.

²²³ A Mirjam és Mária nevek becézett alakja, jelentése: megfjthetetlen, minden magyarázata vitatott.

(non) összekapcsolódása teszi ki a nevet, implicit hordozza jelentését, miszerint nem-enyém; azaz hiába próbáljuk birtokolni, erre képtelenek vagyunk, megfejthetlenségében vitatottak tettei és magyarázatai. Des Grieux rendszeresen nevéen szólítja Manont (míg fordítva ez elenyésző) – sokszor hiszterizált és kétségbeesett mondatainak szándékos bevezetőjeként –, ezáltal indirekt kimondva valós gondolatait, felmentve önmagát és szembesítve szerelmét. Ugyanakkor a név repetitív ismételtetése életben tartja, legitimé teszi kapcsolatukat. Puccini remek dramaturgiai érzéssel mondatja ki az I. felvonásban Manonnal: „Manon Lescaut mi chiamo”,²²⁴ hiszen – reflektálva (és zeneileg ellenpontozva) a név jelentését – zenekari kísérete egyáltalán nem baljóslatú, inkább egy kamaszlány zavart, negédes évődése egy ismeretlen ifjúval. Starobinski ezzel kapcsolatban arra tér ki, hogy:

„...Manonnak [...] nincs saját neve: [...] Manon éppen attól van megfosztva, amivel az ember a leginkább képes meghatározni lényegi azonosságát: másokhoz tartozik, létét az határozza meg, ahogy mások hívják.”²²⁵

De visszatérve Manon férfiak feletti hatalmának gondolatához: Manon ösztönös és spontán. Nem taktikázik, nincs benne fondorlat, egyik tette követi a másikat – *carpe diem* életfelfogása felülírja a társadalom erkölcsi elvárásait. Számára a tetteknek nincsenek következményei, ugyanúgy lép tovább szerelmének megalázásán, mint egy gazdag öregúr szeretői státuszán. Adná magát a megállapítás, hogy következetessége egyfajta kiszámítható rendszert generál életében, de des Grieux érzelmi dominálásával épp az ellenkezője történik, s láthatóan – bár különböző emocionális síkon ugyan, de – ezt egyikük sem tudja kezelni.

Des Grieux feloldódik kettejük szerelmében, nem önálló entitásként létezik tovább, míg Manon erre nem képes. Nem arról van szó, hogy nem akar, őszintén szereti a férjét, de egy belső késztetés mindig felülírja mindazt a gyermeki, elementáris szerelemből adódó szimbiózist, amit viszont des Grieux teherként hordoz, egészen szerelme haláláig. Manon számára a szerelem és jólét iránti igény paralel megfér egymás mellett, neki gondolati síkon – a férfival ellentétben – elég szerelmesnek lennie. Számára az ideális létezés ugyan des Grieux oldalán teljesebben ki igazán, ugyanakkor vannak felételei. Érzelmi és morális konvenciója nincs, de egyéni konvenciórendszere ösztönösen (des Grieux számára igazságtalanul és fájdalmasan) működik. Pedig des Grieux lemond (és elveszít) minden olyan előjogot, amely szakmai előmenetelének tartópillére volt, és amelyre gyermekkorától tudatosan készült. Társadalmi szempontból züllött, korhely személlyé válik; primer következtetéséként gondolhatnánk, hogy az elszenvedője a

²²⁴ Hasonlót tapasztalhatunk Puccini: *Bohémélet* című operájában is, ahol Mimi mutatkozik be így: „*Mi chiamano Mimi.*”

²²⁵ Starobinski i.m. 751.

kialakult helyzetnek. De ez valóban így van? Ennyire egypólusú lenne a következtetés? Azt gondolom, hogy ennél jóval bonyolultabb, mindenesetre árnyaltabb a helyzet. Starobinski is amellett érvel, hogy des Grieux tudatosan választja a társadalmi megsemmisülést, a végén már nem riad vissza a gyilkosságtól sem.²²⁶ Lineárisan zuhanó erkölcsi széthullása mégsem a csalás, lopás és gyilkosság által ér véget számomra, hanem – paradox módon – pont az amerikai (önként vállalt) száműzetéssel, ahol végre beteljesülhet az a des grioux-i álom, hogy szerelme kizárólag csak az övé legyen. Erőszakos, önsorsrontó és igaztalan attitűdnek gondolom, hisz kalitkába kellett zárnia Manont ahhoz, hogy nézegethesse minden nap. Teszi mindezt úgy, hogy tudja, szerelmének ez nem egy gyónással felérő megtisztulás, hanem a lassú, kínkeserves, testi és lelki megsemmisülés. Rövidéletű együttlétük ekkor már jobban emlékeztet inkább egy fogoly-fogvatartó szituációra, ahol des Grieux személyisége szilánkokra törik, furcsa-perverz szerepjátékot űz Manonnal, ahol végre ő dominálhatja közös és erőltetett konformitásukat. Ennek fájdalmas végeredménye nem megváltástörténet lesz, hanem egy – magát, másokat és a világot átkozó és okoló – elveszett lélek önnekrológja.

5.2. Zsótér Sándor librettójának koncepciója

Értekezésem bevezetőjében (1.1) már kitértem röviden arra, hogy operám szöveggönyvének ügyében milyen szakmai és emberi folyamatok után döntöttem végül Zsótér Sándor felkérése mellett. Alapvető zeneszerzői koncepciómként jelöltem meg, hogy ne a Puccini-szöveg²²⁷ újragondolása történjen, hanem Prévost abbé regénye legyen a kiindulópont. No, nem azért, mintha az opera szöveggönyve ne lenne jó. Mind formailag, mind kompresszáltág tekintetében, valamint érzelmi esszenciáját illetően is egy kifejezetten jól sikerült alkotás, prozódiaja és dramaturgiai cselekményszála pontos, arányai tökéletesek. Számomra ez az egyik legjobb regényből adaptált librettó.

A döntésem kifejezetten annak szólt, hogy a regény számos újraolvasása után, egyre inkább foglalkoztatni kezdett des Grieux érzelmi bipolaritása, az örület és a racionalitás között mozgó humán szenvedése. Pszichológiai szempontból szorosabban nem kívántam értelmezni, leginkább primer rácsodálkozással tekintettem a főszereplő jelenlétére – nyilvánvalóan és kikerülhetetlenül felismerve saját bizonytalanságaimat és e téren elszenvedett tapasztalataimat

²²⁶ Starobinski i.m. 751.

²²⁷ Puccini *Manon* Lescaut című operájának librettóját a szerzőn kívül Marco Praga, Domenico Oliva, Luigi Illica, Giuseppe Giacosa, Giulio Ricordi, Ruggero Leoncavallo dolgozott. Ők mindannyian Puccini barátai voltak, a szerző így próbált némi anyagi támogatást biztosítani számukra.

és emlékeimet. Hiába egy 18. századi regényről van szó, emocionális hatása számomra ma is érvényes és elementáris erővel hat.

Zsótér Sándor személye (bár még soha nem írt operalibrettót) komoly garancia volt arra, hogy egy olyan alkotótársat találjak, aki a befogadott zeneszerzői instrukciók után önállóan, sajátos – legalábbis nem konvencionális – és egyedi látásmódjának köszönhetően fogja elkészíteni a zene alapját képező szöveget. Praktikusan ez úgy valósult meg, hogy bizonyos pontokat megbeszéltünk (szereplők, kórus-szereplők viszonya, zenekari apparátus, hossz, dramaturgia-zenedramaturgia kapcsolata), majd ezt követően már nem szóltam bele a munkájába. Ez nem egy általánosnak tekinthető zeneszerző-librettista kapcsolat, általában sokkal többet és többször egyeztetnek a szerzők a szöveg végleges formája előtt, én mégis úgy gondoltam, hogy ez az az alkotói szabadság és bizalom, amely értelmezhető egy kikövetelt, információszegény állapotnak (Zsótér igényelte volna, hogy többet egyeztessünk), de – és számomra ez a döntő – felfogható egy olyan pekuláris folyamatnak is, melynek epicentrumában a bizalom és a meglepetés iránti vágy koncentrációdik. Végző soron ez egy passzív-agresszív nyomás, melynek végeredményét nem látom, ugyanakkor bízom benne és elfogadom.

Ebben az esetben is így volt: Zsótér egy olyan librettót adott át, mely formáját tekintve ugyan elsőre alkalmatlan egy opera zenéjének megírására, tartalmának és eszmei lényegének vizsgálata után azonban kijelenthető, hogy utánozhatatlan és unikális.

Zsótér alapvető koncepciója, hogy parafrázeált Manonjában Manon nem beszél. A szerelmespárból kizárólag Des Grieux lovag beszél Manonhoz (a Másikhoz). A férfi azt teljesíti be, hogy hogyan lehet érvelni a szerelemről annak a jelenlétében vagy hiányában, aki nincs jelen, illetve nem szólal meg, főleg úgy, hogy ami Zsótérnak tetszik az alapműben, az mind ki van húzva a Puccini-operából, a műfaj sajátosságainak törvényszerűsége miatt. Az érdekelte, hogy hogyan lehet ezeken a stációkon végigmenni, és nem megugrani.²²⁸

„A [szöveg] megragadhatatlansága, az a cselekményes, romantikus librettóírásban rejlett számomra, hogy miként lehet ezt mégis megragadni, így – tudat alatt – visszanyúltam az egyetlen szabad munkámhoz, amit életemben csináltam, A kaméliátlan hölgyhöz – aminek alaptörténete mégiscsak a Traviata –, ahol egy betegség miatt a férfi főszereplő játszotta el saját magát és a szerelmét, a szerelme tárgyát is.”^{229 230}

²²⁸ A következőkben Zsótér Sándorral készült beszélgetésem 2020-as hanganyagából és a Barthes-könyvből idézek. Zsótérrel történt beszélgetésem nem került lejegyzésre, gondolatai nem jelennek meg a dolgozat mellékletei között.

²²⁹ Interjú Zsótér Sándorral. 2020. december 06.

²³⁰ Zsótér itt Kuna Károly színészre céloz. Az előadás bemutatója a Miskolci Nemzeti Színházban volt, 1993-ban.

Des Grieux szerepe mellett a regényben megjelenő szereplőket egy négytagú kórus jeleníti meg. A folyamatosan színen lévő kórus véleményezi, terelgeti, narrálja a történetet, amiben érezhetően van egyfajta antikvitás.

Zsótér a szöveg írásának kezdeti fázisában, a felkészülés alatt találkozott Roland Barthes²³¹ *Beszédtröredékek a szerelemről* című könyvével,²³² amely aztán ideológiai vezetőjévé vált a librettónak. Zsótér szerint Barthes az elején a nyelvről beszél:

„A nyelv olyan, mint a bőr: szavaimmal a Másikhoz dörgölözöm. Mintha csak a szavak helyettesítenék az ujjaimat, vagy mintha az ujjak szavaim meghosszabbításai volnának. Nyelvezetem reszket a vágytól.”²³³

A könyv fejezetekre tagolt, a fejezetcímek a francia abc-t követik, míg a magyar fordítás nem. Ezeket a címeket fel lehet cserélni egymással, de Zsótér elsődleges szempontja az volt, hogy Barthes könyvében szereplő szövegek (irodalmi idézetek és Barthes hozzáfűzése, megjegyzései) közül mi felel meg leginkább Manon és Des Grieux cselekményszálának és kronológiájának.

„...a szerelemben az élet ritkán ad egyenrangút. Itt is az van, hogy meghal a nő és utána mesélik el a történetet, így jogosnak éreztem, hogy egy férfi mesélje el [...] milyen az, amikor vágyunk rá, sóhajtozunk, epekedünk érte, gyűlöljük, kibeszéljük, féltékenykedünk. Azt gondolom, hogy az az érzelmi tömeg, ami a könyvben [Barthes] van, megtalálható a Manonban is, természetesen más műformában, hiszen ez egy 18. századi regény, ott teljesen más konvenciórendszer, de az emberi természet igen csekély módon változik – szinte semmit – szerelemügyben, így ezt a megközelítést érvényesnek találtam rá.”²³⁴

5.3. A Barthes-könyvről

„E könyv szükségességét az a megállapítás indokolja, hogy a szerelmes beszéd manapság végtelenül elmagányosodott. A szerelem nyelvét alighanem (ki is tudhatná pontosan?) milliónyian beszélnek, de senki sem szentel neki különösebb figyelmet; teljesen elhagyatott a környező nyelvek között, melyek vagy nem ismerik, vagy lekezelően bánnak vele, vagy csúfot üznek belőle; nemcsak a hatalomtól van elszigetelve, hanem a működéseitől is (a tudományoktól, filozófiáktól, művészetektől). Az, hogy egy beszéd saját erejénél fogva így

²³¹ Roland Barthes (1915-1980) francia filozófus, társadalom- és irodalomkritikus. Legismertebb műve *A szerző halála* (*La mort de l'auteur*), melyben a strukturalista gondolkodás hanyatlásáról értekezik.

²³² Barthes, Roland: *Beszédtröredékek a szerelemről* (ford. Albert Sándor). Budapest, Atlantisz, 1997.

²³³ Barthes i.m. Hátsó borító.

²³⁴ Interjú Zsótér Sándorral 2020.

fenn tudjon maradni, s korszerűtlensége ellenére ne sodorja el semmi, hogy képes legyen harcba szállni a nyájszellemmel, az csak úgy lehetséges, ha egyfajta megerősítésnek ad – bármilyen parányi – helyet. Ez a könyv végső soron erről a megerősítésről szól.”²³⁵

– írja Barthes könyvének bevezetőjében.²³⁶

A könyv felépítése részben a szerző kifejti, hogy lemond teljesen a példákról, metanyelv hiányában az elsődleges nyelvi működést alkalmazza – azaz imitál. Nem leírja a szerelmes beszédet, hanem utánozza azt. Arra törekszik, hogy egy szerkezeti portrét hozzon létre, ami kerüli a szöveg lélektani aspektusait: „...a beszéd helye tárul fel általa: annak a valakinek a helye, aki magában beszél szerelmesen,²³⁷ szemben a Másikkal (a szeretett lénnyel), aki meg se mukkan.”²³⁸

A következőkben a szerző könyvének gondolati felépítéséről szólok, különösen az alakzatok és azok elrendezés okán, valamint a barthes-i szerelmes megteremtéséhez szükséges hivatkozások vizsgálatával.

5.3.1. Alakzatok

Barthes ebben a fejezetben először a dis-cursus kifejezés etimológiáját vizsgálja. Elsődleges jelentése az ide-oda futkosás, lépések megtételét jelenti. Írásában úgy látja, hogy a szerelmes is ide-oda futkos, kis lépéseket tesz. Beszéde is csak nyelvi rohamok által valósul meg, véletlenszerű események kiváltása okán. Ezeket a beszédek, beszédtöredékeket hívja alakzatoknak, s az alakzat nem más szerinte, mint a munkában lévő szerelmes.

Barthes szerint az alakzat aszerint csoportosítható, hogy felismerünk-e valamit az elhangzó beszédben (olvastuk, hallottunk róla, éreztük már), hisz az alakzat élesen kontúrozott és emlékezetes, megalkotására nem kell semmi egyéb, csupán a „szerelemérzék”.

A szövegek elosztásának abból a szempontból nincs jelentősége, hogy azok miként követik egymást (Zsótér is gyakran felcseréli, tartva a Manon-analógiát), mint ahogy töménységüknek és sűrűségüknek sincs kiszámítható folytonossága.²³⁹

²³⁵ Barthes i.m. 13.

²³⁶ A továbbiakban a könyv szerkezeti felépítését vizsgálom, Roland Barthes gondolatai által.

²³⁷ Zsótér innen vette az opera címét is: *Magában beszél*.

²³⁸ Barthes i.m. 13.

²³⁹ Barthes i.m. 15-16.

Barthes kitér az alakzatok kapcsán a várakozásra, szorongásra és emlékekre is, úgy látja, hogy olvasás közben ezeket be kell építeni magunkba, hozzá kell tenni, el kell venni, vagy éppen tovább kell adni másoknak: ideális esetben az olvasó és a szerelmes ugyanaz egyszemélyben. Az alakzat tematikája nem a szerelmesről szól és nem is a szerelemről való beszédről van szó, hanem arról, amit konkrétan mond. Barthes kiemeli, hogy az alakzat hasonlít az operaáriákhoz abban az értelemben, hogy ezeket is a kezdősoruk alapján azonosítjuk és idézzük fel magunkban, ezáltal jelenik meg számunkra az alakzat (dallam- vagy refrénszerűen).^{240 241}

Azt is elemzi Barthes, hogy – bár sokan azt állítják, hogy mondathasználat nem létezik, csak szóhasználat – minden szerelmes jelzésrendszerében megszabott jelrendszere van egy sokszor ismeretlen vagy tudattalan mondatnak, mely ott rejlik minden alakzat mélyén: „Mindent összevetve nem más, mint egy »szintaktikai ária«, »szerkesztési forma«.” Ezek a mondatok tekinthetőek tehát az alakzatok fundamentumának, ugyanakkor függőben maradnak: „...elmesélik az érzelmet, aztán abbamaradnak, mivel szerepüket betöltötték.”

Barthes azzal a gondolattal zárja a fejezetet, hogy nem léteznek örült szavak (legfeljebb perverzsek), s miután a szerelmes a mondat szintjén keresi a helyét (de nem találja vagy egy rossz helyet talál, amelyet a nyelv kényszerít rá), így itt az örültség a mondatszerkesztésben rejlik, s ezáltal születik az alakzatok feszült izgatottsága.²⁴²

5.3.2. Elrendezés és a szerző hivatkozásai

Elrendezés című fejezetében Barthes azzal folytatja, hogy a szerelmes fejében az alakzatok mindenféle rend nélkül bukkannak fel, s ez érthető is, hiszen egy belső vagy külső véletlen irányítja őket. A hirtelen jövő, váratlan események pedig arra készítetik a szerelmest, hogy ezekből az alakzatokból válogasson, aszerint, hogy képzeletvilágának mire van szüksége. Az alakzatok önállóan léteznek, akár „egy dallamból kiszakított hang”, de ismétlődhetnek is, hasonlatosan egy zenei motívumhoz. Úgy látja, hogy nincs köztük semmiféle logikai összefüggés, sorrendjük véletlenszerű; az alakzatok nem szószerkezetek, de nem is mondatok. Vizsgálja azt is, hogy a szerelmes beszéd miért nem dialektikus, s az érzelmi kultúra szempontjából miért időtlen és örökérvényű:

²⁴⁰ Barthes i.m. 17.

²⁴¹ Példaként hozza fel Barthes *Angoscia – Szorongok, Lucevan le stelle – Ez az álom legyen életem/Ragyogtak a csillagok* (Puccini: *Tosca*), *Piangeró la mia sorte — Sírjatok szemeim/Meggyászolom sorsomat* (Händel: *Julius Caesar*). Zsótér ezeket a példákat is beépítette szöveggönyvébe.

²⁴² Barthes i.m. 18.

„Nyelvészeti szakkifejezéssel élve azt mondanám, hogy az alakzatok disztributívak, de nem integratívak; mindig ugyanazon a szinten maradnak: a szerelmes mondatkötegekben beszél, ezeket a mondatokat azonban nem illeszti egy magasabb szintű rendszerbe, nem alkot belőlük művet; vízszintes irányultságú beszéd ez: semmi transzcendencia, semmi üdvözlés, semmi regény (de sok regényes jelleg).”²⁴³

Ha a szerelmes epizódok értelmét vizsgáljuk, akkor valóban felruházzhatjuk őket valamiféle értelemmel, sőt, még moralizálásra is alkalmasak (például: „A szerelem csupán illúzió, többé nem szabad bíznom benne”). Ez egy olyan szerelmi történet – mutat rá Barthes –, ahol az említett Másik és a közvélemény elvárja a szerelmeztől, hogy kigyógyuljon beteges rohamaiból és – túlbujánzott, kiapadhatatlan – képzeletvilágából. Mint mondja: „...a szerelmi történet (a »kaland«) olyan, mint egy adó, amit a szerelmes fizet meg a társadalomnak, kiengesztelésül.”²⁴⁴ Egészen más helyzetnek írja le azt a beszédet (monológot), amelyet mi magunk fűzünk hozzá ehhez a történethez anélkül, hogy megismertük volna az eredetét. Úgy látja, hogy ennek a beszédnek az alapvető lényege az elrendezhetetlenségében van, mivel ezeknek az alakzatoknak se céljuk, se megszabott rendjük nincs, tehát nem jutnak el az intézményesített formáig.

Az elrendezés tekintetében Barthes leszögezi, hogy nincs jelentősége annak, hogy az alakzatok közül melyikkel kezdődik és melyikkel fejeződik be írása²⁴⁵ – ezért is választott semleges rendezési elvet, elkerülve a manipulatív belemagyarázást, egy esetleges szerelmi történet fikcióját.²⁴⁶ Ahogy írja: „...torzszülött [...] volna, ha az alakzatok meghatározott rendjéből a »szerelem filozófiája« bontakozna ki ott, ahol pusztán a szerelem hangoztatásáról lenne szó.”²⁴⁷

Ahhoz, hogy Barthes megalkossa a szerelmezt, leginkább állandó olvasmányából, Goethe: Az ifjú Werther szenvedései²⁴⁸ című művéből kölcsönözte a szövegeket, de gyakran idéz Platón Lakomájából, német dalszerzőktől, a Zenből, Nietzschétől, illetve különböző pszichoanalitikus és misztikus alkotóktól. Visszatérő szerzők közé tartozik Szent Ágoston, Heine, Stendhal és Victor Hugo is. Barthes hivatkozik baráti beszélgetésekre is, ez, ahogy fogalmaz: „...egyfajta köszöntésnek, főhajtásnak fogható fel, [...] ami egy pillanatra megajándékozott azzal a boldogító érzéssel, hogy megértettem valamit (vagy hogy megértettem [sic!] magam valakivel?).” Könyve felépítésének utolsó részeként arról értekezik, hogy a szövegek gyakran befejezetlen, bizonytalan állapotban jelennek meg, de úgy ítéli meg, hogy ez

²⁴³ Barthes i.m. 19.

²⁴⁴ Barthes i.m. 20.

²⁴⁵ A mi esetünkben is így van, Zsótér is keveri az *alakzatokat*.

²⁴⁶ Érdekes tényként rögzíthető, hogy Zsótér – Barthes törekvéseinek ellenére – pont egy szerelmi történetet állított össze, igaz, a saját rendszerében.

²⁴⁷ Barthes i.m. 21.

²⁴⁸ Johann Wolfgang von Goethe 1774-es levélregénye. Más fordításban *Werther szerelme és halála*, illetve *Az ifjú Werther keservei* címen jelent meg magyarul.

nem problematikus, hiszen a könyv megvalósulási formáját tekintve nem más, mint olvasmányai és a beszélgetések felidézése:

„...ha egy szerző e könyvben kölcsön is adja »kultúráját« a szerelmesnek, a szerelmes cserébe minden illő tudást sutba vágó képzeletvilágának ártatlanságával ajándékozta meg.”²⁴⁹

5.4. Magában beszél című operám zenei analízise

A 2.2. alfejezetben már taglaltam Zsótér Sándor Prévost regényéhez való viszonyát, a közös munka mögötteseit és azok okait, majd az elkészült librettó rám gyakorolt hatását. Szintén említettem, hogy az átadott anyag formailag nem tekinthető librettónak. Nincs ugyan leírt szabályrendszer, formai követelménystruktúra egy opera alapjául készült szöveg esetében, igaz, célzott képzés sem létezik Magyarországon (érthető módon) kifejezetten librettistáknak. Zeneszerző kollégákkal való beszélgetés és saját tapasztalataim viszont azt mutatják, hogy a dolog specifikus írói gondolkodása okán szükség volna olyan zenét, zenedramaturgiát, operatörténetet és operarepertoárt is ismerő írókra, akikkel a közös munka sokkal gördülékenyebb lehetne. Nyilván ennek már nincs hagyománya Magyarországon, ahogy a rendszerszerű kortárs operajátszásnak sincs. Ennek a témának kibontása, történeti áttekintése és művészetpolitikai analízise nem tartozik szorosan dolgozatomhoz, elhúzódó hatása azonban a jelenben is érezhető.

Zsótér librettója azért jó, mert tömör, szikár, szaggatott, ugyanakkor hatalmas érzelmi töltettel rendelkezik. A felsorolt jelzők közül a tömörség egyedül, amely a jó librettó ismérve. Általánosságban elmondható, hogy az operai hagyomány szerint a recitativó (énekbeszéd) a történet elmesélésére szolgál, cselekmények informális hordozójaként van jelen, s általában felvezet egy áriát vagy áriaformát. Bár a modern kották már pontos metrummal, tempó- és zenei jelzésekkel, valamint előadói utasításokkal vannak ellátva, a recitativót mégis egyfajta szabadság jellemzi – zenei jellegéből adódóan.²⁵⁰ Ezzel szemben a különböző áriatípusok, a recitativó által közölt szöveg érzelmi töltetének megjelenítésére és ábrázolására szolgálnak. Az operai formatannak és szerkesztési módoknak komoly irodalma érhető el, zeneevolúciós folyamatai és változásai jól dokumentáltak. Ennek részletes kifejtése nem releváns operám librettójának elemzése kapcsán, de mindenképpen kellett szólnom alapvető formai tényekről, hisz én is hasonló módon közelítettem a Zsótér-Barthes-szövegekhez. Noha ezen szövegek

²⁴⁹ Barthes i.m. 22.

²⁵⁰ Sokszor *Ad lib.* (*Ad libitum* [latin] – Szabadon, tetszés szerint) vagy *Parlando* [olasz] – (Beszédszerűen), esetleg *Parlando rubato* [olasz] (Tetszés szerint, beszédszerűen) utasítással élnek a szerzők.

tartalmát és formai egységét nem borítottam, de – a (jelentős) húzáson kívül – a könyvben idézett költők és írók sorait bátran alakítottam, aszerint, hogy a zenei folyamatok mit kívántak meg.

Zsótér engedélyével először rövidebbre húztam a szöveget, tettem mindezt úgy, hogy arányaiban megtartott maradjon, viszont terjedelmében rövidebb legyen. Követtem tehát azt a gondolatszálát, amelyet Zsótér kitalált, s melynek alapja a Barthes-könyv. Úgy ítélt meg, hogy amennyiben az eredeti librettó anyagának zenéjét végigírnám, akkor körülbelül egy négyöt órás opera születne. Ez nyilvánvalóan a jelenlegi helyzetben és disszertációs elvárások okán értelmetlen, nem szolgálja alapgondolatom lényegét. Igyekeztem inkább egy olyan szimbiotikus alkotást készíteni, ahol a szöveg-zene egysége leginkább reflektál a manoni problémafelvetésekre.

A librettó tényleges hossza és formája a zene írásának megkezdésével nyerte el végső alakját. Ez lényegesen rövidebb és kompresszáltabb, mint a Barthes által közölt szövegekből és Zsótér szerkesztéséből kialakult opera-oratóriumomnak (továbbiakban itt is opera) első szövege. Itt már szignifikánsan elkülöníthetők a jelenetek, illetve a hagyományosnak mondható operai szerkesztések, mint: nyitókórus, ária, ária + kórus, recitativó, zenekari anyag és zárókórus. Elmondható tehát, hogy operám formáját tekintve jellemzően részekre tagolt, és attacca²⁵¹ követik egymást a jelenetek, egyetlen hely kivételével.²⁵²

Mestermunkám körülbelül 30 perces. Ha önmagában vizsgálnánk a hosszt, akkor felmerülhetne a kérdés, hogy ez nem rövid-e? Ha szigorúan vesszük az operák előadói idejét, akkor rávághatnánk azonnal, hogy: de igen, rövid; elég csak egy Wagner-operára gondolni, ahol gyakran egy ária 20-25 perces. De nem érdemes eszerint tanulmányozni a kérdést, hiszen az előadói idő nem azonos az operai idővel, ahol – a műfaj jellegénél fogva – jelentősen hosszabbak a megszólalási szakaszok. Operám időkezelése sokkal inkább közelít a real-timehoz; azaz a librettó sűrítése mellett, a zenei szövet egyidejű kompresszálása is megtörtént a munkafolyamat során. Ez praktikusán úgy érhető tetten, hogy a zenekari anyagok zsugorodásával eltűntek azok az énekesi szünetek is, amelyek kivétel nélkül fellelhetők más operákban; a Magában beszél esetében százalékosan is alig mérhető azon szakaszok száma, ahol ne lenne jelen valamilyen formában a vokalitás.

²⁵¹ Zenében használatos kifejezés és utasítás. Jelentése: megállás, megszakítás nélkül. Esetemben ennek azért van jelentősége, mert a különböző hangulatú tételek között nem kívántam szünetet tartani. Szerzői utasításom abból a dramaturgiai megfontolásból született, hogy nem volna szerencsés a gondolati szál megszakítása, ezáltal des Grieux érvrendszere és érzelmi hullámváltozása folyamatában lesz követhető.

²⁵² Körülbelül a darab felénél található helyen (Melléklet I.: 224. ütem) fordul elő egyedül, hogy megpihen egy kissé a zene és des Grieux gondolati láncolata. Hajszolettségát, zaklatott elméjének borderline jegyeket mutató többpólusúságát kissé lecsillapítva éneklő: „*Szeretlek, mert szeretlek*”. Ezt követi a néhány másodperc szünet, s ahogy a zene karaktere változik (mondhatnánk oda-vissza hat), des Grieux is tombolásba kezd: „*Szégnyen! Szégnyenkezem!*” – kiáltja.

A 20. század második felében, de még inkább a 21. században amúgy is enyhültek azok a szigorú – sokszor kissé porosnak és értelmetlennek mondott – szabályok, melyek az operát, mint műfajt – és az operák megvalósítási és előadói modorát – illetik. Egyre nagyobb igény van arra, hogy az opera seria és opera buffa iránt elkötelezettek – de leginkább a fiatalok –, többféle szempontrendszeren keresztül szűrhessek át magukon – ezzel is életben tartva – a műfajt.²⁵³

Zsótér Sándor librettójának koncepciójánál már röviden vázoltam, hogy nálunk a főszereplő néma.²⁵⁴ Bár nem vagyok rendező, de úgy képzelem, hogy Manon végig jelen van, csak nem tud (vagy nem akar?) megszólalni. Ezáltal des Grieux monologizál (magában beszél) gyakorlatilag végig, miközben egy négytagú kórus terelgeti és véleményezi gondolatait.²⁵⁵

A kórus esetében fontos volt számomra, hogy – bár kevesebb megszólalásuk van, mint a férfinak – se dramaturgiai, se zenei tömegüket illetően ne szoruljanak a háttérbe, s ne váljanak öncélú, zenei masszává, hanem érvényesen, koncentrált jelenlétük teljes koordinálása mellett, folyamatosan fenn tudják tartani a néző és des Grieux figyelmét. Éppen ezért, a kórus is szólistákból áll, akik kvartettként is meg tudnak szólalni, de sokkal inkább jellemző, hogy önálló, szerepüknek megfelelő válaszokat és kinyilatkoztatásokat tesznek. Ezen a ponton érkezünk el a többi szereplőhöz, hiszen döntésünk és koncepciónk értelmében a regényben megjelenő karakterek alkotják az opera kórusát (a testvér, a barát, az öreg, az apa, a fogadós, a szobalány). Ehhez viszont – látszólag – nincs semmi irodalmi rendező elv, hanem az adott szituáció szerint, mindig hangfajuk szerint reagálnak. Tehát esetünkben nem arról van szó, hogy mind a négy, kórusban szereplő szólista egy szerepet énekel az opera során, hanem mindig a hangfaj reagál des Grieux (vagy egymás) gondolataira. Így elképzelhető, hogy egyszer az apa karaktere kontratenorként szólal meg, később pedig altként. Ebből a kiragadott példából is látható, hogy sokkal inkább fontos volt számomra, hogy a meg- és felidézett emocionális kérdésekre és állításokra ne egy konkrét személyt kapcsoljak hozzá, hanem mindig az adott érzelem által kiváltott vokális hangzást. Egy másik példa: amikor des Grieuxnek bátorításra van szüksége, akkor elvileg a barátjához fordul a regényben, de esetünkben a barát szoprán hangon válaszol neki, amiben benne van Edmond racionális segítségnyújtása, de a hangfaj adottsága okán értelmezhető egy anya (a regényben nincs) átölelő gondoskodásaként is. Számos hasonló megoldást alkalmaztam, folyamatosan monitorozva a jelenet és a szereplők által leginkább megkívánt optimumot.

²⁵³ Elég kitekinteni a nyugat-európai (de leginkább német nyelvterületű) operajátszásra, ahol a videóoperától a nyolc másodperces operáig sok újító megoldás születik napjainkban.

²⁵⁴ Ez a megoldás meglepő lehet egy *Manon*-parafrazis esetében, de épp ez adja azt művészeti többletet, ami más parafrazeált tematikájú mű esetében nincs jelen.

²⁵⁵ Vö: [5.2.](#)

A hangfajok kiválasztásánál törekedtem arra, hogy lehetőleg teljes zenei fedés legyen, így basszus, alt, kontratenor és fiú szoprán hangokra komponáltam a szólamokat, azzal az engedménnyel, hogy a fiú szoprán kiváltható lány szopránnal, végső esetben mezzoszopránnal. Ideális helyzetben egy gyermek szólista jelenléte volna üdvös, de természetesen nem fizikális valóján van a hangsúly (bár, mint eidosz is fontos lehet színpadkép szempontjából), hanem a hangszínén. Ebből a változatos hangfaj- és hangszínkulisszából elsőre hiányzik a tenor, de miután des Grioux szerepe tenor hangfajú, így valóban sikerült a teljes vokálzenei fedést létrehoznom.

A zenei megszólalások linearitásából igyekeztem kimozdulni azáltal, hogy az ének mellett vannak prózai betétek, fütty, csettintés, dobogás. Ezek inkább színező jellegűek, mintsem öncélú kortárszenei megoldások – sosem uralkodnak el a darabban; az origóként tekintett koncepciót és a librettó (számomra) definiálhatatlan tisztaságát nem áldoztam fel egy-egy zenei hatás kedvéért.

Alapvető komponálási gondolkodásomra jellemző a tonalitás, a dúr-moll hangrendszerben való szabad mozgás. Kortárs alkotóként fontosnak tartom, hogy a – különböző (sokszor követhetetlen) zenei izmusok 21. századi megszűnésével és a besorolás nélküli szabad komponálás adta lehetőség által, saját zenei utamat járva – olyan műveket hozzak létre, amelyek hűen tükrözik azt az alapos felkészülést és zenei gondolkodást, melyek – véleményem szerint – elengedhetetlenek egy zeneszerző esetében; pongyolán fogalmazva: amiben benne van a munka. Nyilván érték hatások, és nekem is megvannak azok a zenei példaképek, akik hatottak rám pályám során (Monteverditől-Brittenig, Bachtól-Adèsig), ugyanakkor megfigyeltem, hogy vissza-visszatérő eleme zenei gondolkodásomnak (nem merném kijelenteni, hogy tudatos), hogy a zenekari anyagot is dramatizálom: a hangszerek ugyanúgy szereplők, mint az énekesek vagy a színészek.²⁵⁶ Nem tudok (és talán nem is akarok) a hangszerekre úgy gondolni, mint egy zenei tömegre, akikben nincs egyéniség és játékoságra való hajlam. Természetesen nem a hangszeres kollégákra gondolok, hanem magára a hangszerre, mint kiaknázatlan akusztikus entitásra.

A Magában beszél esetében is megfigyelhető hasonló folyamat, kezdve azzal, hogy minden hangszerből egy van (kivételesen az ütősök),²⁵⁷ ezáltal – hasonlóan a kórushoz – megszólalásuk akár tömbösítve, akár szólisztikusan is érvényes. Sokkal érzékenyebb, egymásra és a színpadra figyelő, kamarazenéléshez hasonlító hangzás generálására nyílik így lehetőség. Számomra ez

²⁵⁶ Nyilván ez adódhat erős zenészcímű érdekklődéséből, valamint előadóművészi múltamból is egyaránt.

²⁵⁷ Wood: 1-1-1-1; brass: 1-1-0-0; timp.: 1; perc.: 2; pno.: 1; harp: 1; string: 1-1-1-1-1.

már kipróbált út,²⁵⁸ lényegesen könnyedebben és szívesebben mozgok olyan zenekíséretes közegben, ahol önállósult, individuális apparátusra írhatom a zenét.

Szintén kipróbált út és ösztönösen kialakult komponálási technikám, hogy zeneileg keretesre tervezem műveimet. Jelen esetben sincs ez másképp: a kezdő „E lucevan le stelle” kórusa újra megszólal a végén, immár magyarul,²⁵⁹ ami egy nagy kánon-kórossá fejlődik egészen des Grieux: „Oh, a szerelem! Felnyitja szemünket és tisztán láthatóvá tesz” zárósoráig.²⁶⁰ Ekkor az erőtlen és elcsigázott szerelmes nem tud már egy szót sem kimondani, hektikus és szélsőséges monológja teljesen kimeríti testileg és lelkileg egyaránt, így a dallamot már csak katonafütyülve ismételteti, míg a kórus védően, biztatóan, ugyanakkor őszinte praktikummal kíséri el: „Ülj csak nyugodtan, tétlenül! A tavasz úgyis eljön! Eljön! És a fű kinő magától.”²⁶¹

²⁵⁸ 2014-es diplomamunkám, *A csalogány és a rózsza*, hasonló zenei apparátusra íródott.

²⁵⁹ Melléklet I.: 453. ütem.

²⁶⁰ Melléklet I.: 504. ütem.

²⁶¹ Melléklet I.: 510. ütem.

6. ÖSSZEFOGLALÁS

Felmerülhet a kérdés, hogy egy ennyire adekvát és szerteágazó témához, mint Nádasdy Kálmán Magyar Királyi Operaházban, később Magyar Állami Operaházban betöltött szerepére, vagy a Színház- és Filmművészeti Főiskolán elfoglalt oktatói és rektori státuszára, egyáltalán, a 20. század egyik legnagyobb hatású magyar alkotójának megkerülhetetlen szellemi hagyatékára miért nem vállalkozott soha senki. Noha négyéves kutatói munkám során rengeteg szempontból és szakmai mechanizmusok által vizsgáltam, sőt számos kvalitatív és kvantitatív megállapítást tettem vele kapcsolatban, mégis úgy látom, hogy a téma nehezen rekonstruálható lényege, maga Nádasdy. Mégpedig az az attitűd, amit ő mindig is vallott, és írásomból sokszor vissza is köszön: nem akarta, hogy írjanak róla. Tanítványainak átadott gondolatai, rendezéseinek egyedi és aprólékosan kimunkált megoldásai, a librettófordítást költészetté formáló, ugyanakkor énektechnikailag biztonságos transzformálása; ezek voltak az ő céljai és gondolkodásának alappillérei. Ha felszínesen közelítünk, akkor elmondható, hogy – másokhoz viszonyítva – valóban kevesebb tényszerű anyag és feljegyzés maradt színes szakmai életének részleteiből. Ugyanakkor pont a vele kapcsolatban sokszor hangoztatott legenda az, ami az irányba terelt mindig kutatásom során, hogy felfedjem és meglássam, hogy mi van e mögött a legendárium mögött. Nádasdy-kutatásom alatt értettem meg az általam személyesen ismert színházi alkotóknak és szakembereknek (Sík Ferenc, Ruszt József, Angyal Mária, Marton László, Lengyel György, Zsámbéki Gábor, Beke Sándor, de nyugodtan említhetjük még Fekete Máriát és Szinetár Miklóst is) intellektusát és szakmai felkészültségét: visszatekintve egyértelműen látszik, hogy mi az a definiálhatatlan – kulturális ismereten és gondolkodáson alapuló – tudás; mindannyian Nádasdy-tanítványok volt. Az ő tudásuk – és lassan eltűnő szemléletük, életfelfogásuk, összekacsintásuk – maga Nádasdy.

A vizsgált Manon Lescaut opera rendezéseinek kapcsán csak óvatosan lehet levonni következtetéseket dolgozatom eredeti célját illetően, vagyis a magyar fordítás és a mindenkori budapesti rendezések összefüggéseinek szempontjából. A Manon Lescaut magyar nyelven jőszerivel csak Mikó András rendezésében ment nagy előadászámában; értékelhető dokumentációja, kritikai visszhangja csak ennek a produkciónak van, azonban ebből is csak néha következtethetünk a fordítás jellegzetességeinek és konkrét rendezői megoldásoknak összefüggéseire. Valló Péter olasz nyelven színre került rendezésének vizsgálata igazolni látszik azon felvetésemet, hogy a magyar nyelvű éneklés igenis inspirálóan hat a rendezőre, éppen azáltal, hogy ez a produkció – a kritikák értékelése után kijelenthető, hogy – a legkevésbé sem tűnt inspirálnak.

A Bánk bán előadások kutatásai alapján megállapítható, hogy Erkel Ferenc és Egressy Béni 1861-es operája folyamatos átdolgozások áldozata már születésének első pillanatától kezdve. Az átdolgozások azonban három kategóriába sorolhatók:

1. A szerzői korrekciók, javítások jogosságát senkinek sincs jogába kétségbe vonni.
2. A színházi gyakorlat diktálta húzások a színházi üzem napi rutinjához tartoznak, s noha filológiai szempontból tekinthetjük őket aggályosnak, esztétikai értelemben kevés sérülést okoznak a művön.
3. A már-már társszerzővé előlépő Rékai Nándor és Nádasdy Kálmán radikális átírásait nem tekinthetjük az Erkel-opera szövetéhez tartozó anyagoknak – ezek idegen testek a mű anyagában, s csak az interpretációtörténet folytonossága indokolja, hogy a két művet ugyanazon folyamat részeként, kvázi egy műként vizsgáljuk.

Az átdolgozás célját és esztétikai irányultságát tekintve csak utalásokkal élhetek, ezek alaposabb vizsgálata azonban még a szakirodalom egészét tekintve várat magára, s az eddig szinte kizárólagos zenetudományi vizsgálatok helyett immáron színháztudományi szempontú kutatásokat is igényelne.

Nádasdy Kálmán egy librettófordításának részletén keresztül mutattam be a magyar nyelvre történő operaszöveg-fordítás speciális poétikai nehézségeit – néhány példával is bizonyítva, hogy Nádasdy megoldásai a maguk ellentmondásosságában is milyen bravúrosak. A jelenségek pontosabb megértése okán vázoltam a librettófordítás történelmi-társadalmi kontextusát, jelezve, hogy milyen változások mentek végbe a Nádasdy-fordítás keletkezése (1940) és a mai állapot között. A dramaturgiai nehézségek kapcsán kitértem rá, hogy Nádasdy fordításait vélhetően erőteljesen befolyásolták saját konkrét rendezői megoldásai.

A librettóhoz való személyes viszonyomról – illetve magának a szövegnek metamorfózisát summázva – elmondható, hogy kissé hasonlatos Manon és des Grieux kapcsolatához, jelesül minden, ami először tetszett benne, egy idő után zavarni kezdett, és meg akartam változtatni, konvencionalizmusba száműzni, mert ennek gondolata – alkotói folyamat szempontjából – biztonságot adott. A szöveg tartalmi és formai egyediségének unikális örömét felváltotta az újtól – azaz a bizonytalantól – való félelem.

Végül nem változtattam meg, hanem megtanultam uralni és kezelni. Az éles és szikár formák egy részét „legömbölyítettem”, ezáltal megmaradt tartalmi lényegük és egyediségük, ugyanakkor énekelhetőség és énektechnikai szempontból is megnyugtató megoldás született. Tehát ha úgy nézzük, akkor egy irodalmi szövegből készült egy librettó, más irodalmi szövegek felhasználásával.

Dolgozatomban mestermunkám felől közelítve vizsgáltam olyan – eddig még kevésbé feltárt – területeket, mint a 20. század operaházi repertoárrendszere és művészetpolitikai háttere, az

1950-es évek magyar filmművészeti alkotásainak mögöttese, az operalibrettó-fordítások többszegmensű problematikája, a Manon Lescaut című opera magyarországi rendezéseinek áttekintése s különböző nyelvű operaszövegeinek komparatív analízise, valamint a Bánk bán című Erkel-mű kapcsán, a dramaturgia s zeneevolúciós folyamatok kérdése. Emellett – mestermunkám részeként – a Barthes-Zsótér-szövegek, valamint Prévost regényének introjekciós vizsgálatán keresztül áttekintettem operám – Magában beszél – zenei analízisét. Az említett szempontok és elemzett területek közös metszéspontjában Nádasy Kálmán áll, a fejezetek szervesen kötődnek munkásságának különböző szegmenseihez, kiemelten Manon Lescaut-fordításához és hatásmechanizmusához.

Disszertációm részeként benyújtott opera-oratóriumom ezen rendezőelvek és hatások szellemében íródott; zeneszerzői modorom és megoldásaim, a kutatási időszak alatt megismert és feldolgozott szakmai és érzelmi empiritását hordozzák.

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Két embernek szeretném megköszönni.

Egyikük elvitt a doktori védés kapujáig, másikuk belökött rajta.

Tallér Zsófia, Termes Rita, köszönöm!

Szabolcs

MELLÉKLETEK

I. Melléklet. Mátyássy Szabolcs: Magában beszél – Opera-oratórium – Partitúra.

II. Melléklet. Mátyássy Szabolcs: Magában beszél – Opera-oratórium – Hanganyag.

III. Melléklet. Mátyássy Szabolcs: Magában beszél című művem rövidített szövege.

IV. Melléklet. Mátyássy Szabolcs: Magában beszél című művem eredeti szövege.

V. Melléklet. Mátyássy Szabolcs: Interjú Fekete Máriával.

(Interjú készítésének dátuma: 2021. 05. 12. Digitális hangfelvétel.)

VI. Melléklet. Mátyássy Szabolcs: Interjú Lengyel Györggyel.

(Interjú készítésének dátuma: 2021. 05. 02. Digitális hangfelvétel.)

VII. Melléklet. Mátyássy Szabolcs: Interjú Szinetár Miklóssal.

(Interjú készítésének dátuma: 2021. 05. 10. Digitális hangfelvétel.)

VIII. Melléklet. Mátyássy Szabolcs: Interjú Marton Lászlóval.

(Interjú készítésének dátuma: 2017. 04. 12. Digitális hangfelvétel.)

BIBLIOGRÁFIA

Szakirodalom

- Ablonczy László: A csillagokra tekinteni. Film Színház Muzsika, 1985/49. 9.
- Ablonczy László: „Színház nélkül nincs is élet”. Film Színház Muzsika, 1989/12. 6.
- Abody Béla: Gyere velem operába! Budapest, Gondolat, 1973.
- Abody Béla: Tündöklések, bukások. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983.
- Antal István: “Minden elmúlik, csak a szépség örök – Nádasdy Kálmán filmrendezői portréja”. Filmkultúra, 1987/4-5. 116-124.
- Bächer Iván: Szabó Ferenc. Népszabadság, 2000/54. 31.
- Barthes, Roland: Beszédtöredékek a szerelemről. (ford. Albert Sándor), Budapest, Atlantisz, 1997.
- Bessenyei Ferenc: A mester. In: Deák Attila: Bessenyei Ferenc. Budapest, Ifjúsági Lap- és Könyvkiadó, 1989. 77-81.
- Bóka Gábor: „...Csakhogy szörnyen únom!”. Operavilág. 2008. 12. 19.
(<http://operavilag.net/budapest/csakhogy-szornyen-unom/>) Utolsó letöltés: 2021. 05. 26.
- Bóka Gábor: Hollósínház. Muzsika, 2012/11. 26-29.
- Bóka Gábor: Opera=Multimédia? III. – Átdolgozás kontra eredeti. Operavilág. 2006. 03. 13.
(<https://operavilag.net/olvasosarok/operamultimedia-iii-atdolgozas-kontra-eredeti>)
Utolsó letöltés: 2021. 05.18.
- Bozsik Gyöngyvér: A lexikai kohézió és az énekelhetőség vizsgálata operaszövegek vizsgálatában. PhD disszertáció. Budapest, ELTE-BTK, 2015.
(<http://doktori.btk.elte.hu/lingv/bozsikgyongyver/diss.pdf>) Utolsó letöltés: 2021. 05.18.
- Devich Márton (szerk.): Az Operaház története kezdetektől napjainkig. Budapest, Helikon, 2014.
- Dolinszky Miklós: Két Bánk bán-tanulmány. Magyar Zene, 2003/3. 259-285.
- Elbert János: Nádasdy Kálmán. In: n. n.: „Én a komédiát lejátsztam, Mulattattam, de nem mulattam”. Budapest, Magyar Színházi Intézet, 1981. 71.
- Eősze László: Az opera útja. Budapest, Zeneműkiadó, 1960.
- Fekete Sándor: Föltámadott a tenger – Filmeposz a magyar szabadságharcról. Szabad Nép, 1953/121. 2.
- Ferencsik János: Hagyomány és haladás. In: Dr. Pogány Károly (szerk.): A hetvenöt éves Magyar Állami Operaház. Budapest, Magyar Állami Operaház, 1959. 18.

- Fodor Géza: A mítosz megkísértése – A Manon Lescaut új betanulásban. In: uő: Zene és színház. Budapest, Argumentum, 1998. 155-185.
- Fodor Géza: Az opera-drámától a mítoszig – vissza és előre. A Bánk bán felújítása az Erkel Színházban. In: uő: Zene és színház. Budapest, Argumentum, 1998. 278-296.
- Fodor Géza: Kései találkozás Blum Tamással. In: Az opera minden. Blum Tamás emlékezete. Budapest, AduPrint Kiadó, 2007. 164.
- G. M.: Történelem és költészet – Beszélgetés Nádasdy Kálmánnal, a „Föltámadott a tenger” rendezőjével. Magyar Nemzet, 1953/98. 7.
- Galambos Lajos: Révai József megjegyzései a Petőfi filmhez. Kritika, 1973/11. 14.
- Gách Marianne: Gách Marianne 18 kérdése Gálffi Lászlóhoz. Film Színház Muzsika, 1980/48. 18.
- Gách Marianne: Gách Marianne beszélgetése Marton Lászlóval. Film Színház Muzsika, 1982/12. 7.
- Gách Marianne: Látogatások a főiskolán. Film Színház Muzsika, 1968/21. N.o.
- Gelencsér Ágnes–Körtvélyes Géza–Staud Géza–Székely György–Tallián Tibor: A Budapesti Operaház 100 éve. Budapest, Zeneműkiadó, 1984.
- Hegedűs Tibor: Emlékezni nehéz...Népszabadság, 1885/87. 7.
- Huszár Klára: Nádasdy. In: uő: Operarendezés. Budapest, Zeneműkiadó, 1970. 189-213.
- Karczag Márton: Aranykalickában. Tóth Aladár élete és kora. Budapest, Opera, 2019.
- Kazimir Károly: Nádasdy, a költő. In: uő: Színház a Városligetben és egyéb történetek. Budapest, Magvető, 1986. 296-302.
- Köszegi Lajos, Nánay István (szerk.): A Föld lapos és négy angyal tartja. Veszprém, Veszprémi Petőfi Színház, 2004.
- László Ferenc: A nagyvadak érdekelnek – Beszélgetés Szinetár Miklóssal. Budapest, Opera, 2017.
- Lengyel György: Mire nézvést? Színház, 2004/11. 2-9.
- Lózszy János: A lombardok. Népszabadság, 1974/104. 7.
- Maróthy János: Zene, forradalom, szocializmus – Szabó Ferenc útja. Budapest, Magvető, 1975. 659.
- Molnár Gál Péter: Üdv Prosperónak. Népszabadság, 1974/287. 7.
- Molnár Géza: Manon Lescaut. Fővárosi Lapok. 1894/77. 654
- Nagy Judit: Próba közben, próba után Ádám Ottóval. Film Színház Muzsika, 1960/8. N.o.
- Nagy Judit: Szatmári István. Lelkem. Film Színház Muzsika. 1981/16. 15.
- N. n.: Engem a művészet működéstana vonz. Film Színház Muzsika, 1965/14. 11.
- N. n.: Föltámadott a tenger, anno 1951. Köztársaság. 1992/13. 83-85.

- N. n.: Magas színvonalon. Film Színház Muzsika. 1976/14. 9.
- Nádasdy Kálmán: Egy zeneszerző ifjúsága. Magyar Nemzet, 1970/259. 5., 1970/260. 4., 1970/261. 4., 1970/262. 12-13.
- Nádasdy Kálmán: Operarendezésünk múltja és jelene. In: Dr. Pogány Károly (szerk.): A hetvenöt éves Magyar Állami Operaház. Budapest, Magyar Állami Operaház, 1959. 21-30.
- Nánay István: Tanodától – egyetemig. Az intézményes magyar színház- és filmművészképzés száznegyven éve. Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2005.
- Oláh Gusztáv: Néhány szó a realizmus fejlődéséről 70 éves Operaházunk színpadán. Új Zenei Szemle, 1954/10. 9.
- Pernye András: Szabó Ferenc. Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 1965.
- Polgár Ernő: Nádasdy Kálmán. In: uő: Színészek és színésznők búvóletében. Martonvásár, Kairosz, 2000. 50-66.
- Prévost, Antoine François: Manon Lescaut és des Grieux lovag története (ford. Kolozsvári Grandpierre Emil), in: uő: Manon Lescaut. Három francia szerelmes regény. Bukarest, Kriterion, 1984.
- R. A.: Nádasdy Kálmán. Népszava, 1969/300. 18.
- Ruszt József: Emlékezés Nádasdy Kálmánra. In: uő: Kecskemét–Gábor Miklós–Nádasdy Kálmán – 1972-1981. Budapest, Ráday Könyvesház, 2010. 192-205.
- Sándor Judit: Nádasdy Kálmán, az operarendező. In: uő: A zene zarándokútján. Budapest, Eötvös József, 2004. 143-149.
- Sári László (szerk.): A mikrofonnál Kroó György. Új Zenei Újság – 1960-1980. Budapest, Zeneműkiadó, 1981.
- Schandl Veronika: Sasok, héják és kányák. In: Géher István, Tabi Katalin (szerk.): „Látszanak, mert játszhatók” – Shakespeare a színpad tükrében. Budapest, ELTE, 2007. 203-218.
- Sík Ferenc: Búcsú Nádasdy Kálmántól. Film Színház Muzsika, 1980/17. 6-7.
- Starobinski, Jean: Manon (ford. Lőrinszky Ildikó), in: uő: Varázslónők. Budapest, Európa, 2009. 748-755
- Szabó Magda: Megmaradt Szobotkának. Budapest, Magvető, 1983.
- Szinetár Miklós: Magyar operettet rendeztem Szverdlovszkban. Film Színház Muzsika, 1957/10. 28
- Szinetár Miklós: Nádasdy Kálmán. In: Balatoni Kinga (szerk.): Mester és tanítvány. Vác, PPKE BTK, 2006. 119-120.
- Szirtes György: Színház a pesti Broadway-n. Budapest, PolgART, 2005.
- Szűcs Katalin Ágnes: „Leginkább az az ember hiányzott, aki rám förmedt”. Criticai Lapok, 2005/1. 3-5.

Tallián Tibor: Mantris. Muzsika, 2001/5. 20-22.
Tallián Tibor: Meghalt Erkel – éljen Rékai? Plaidoyer az eredetiért I. Muzsika, 1993/7. 5-12.
Tallián Tibor: Meghalt Erkel – éljen Rékai? Plaidoyer az eredetiért II. Muzsika, 1993/8. 6-11.
Tallián Tibor: Melinda a haza. Muzsika, 2002/6. 12-21.
Várnai Péter: Verdi operakalauz. Budapest, Zeneműkiadó, 1978.
Varsányi Gyula: Széchenyi, a mítosz. Népszabadság, 2001/145. 22.

Források

Interjú Dr. Halász Tamással 2019. január 09.
Interjú Fekete Máriával. 2021. május 12.
Interjú Lengyel Györggyel. 2021. május 02.
Interjú Marton Lászlóval. 2017. április 12.
Interjú Szinetár Miklóssal. 2021. május 10.
Interjú Vajda Júliával. 2021. április 14.
Interjú Zsótér Sándorral. 2020. december 06.
OSZMI, Nádasdy-hagyaték. GY/1105/1
OSZMI, Nádasdy-hagyaték. GY/1105/2
OSZMI, Nádasdy-hagyaték. GY/1105/3
OSZMI, Nádasdy-hagyaték. GY/1105/4
OSZMI, Nádasdy-hagyaték. GY/1105/5
OSZMI, Nádasdy-hagyaték. GY/1105/6
Puccini, Giacomo: Manon Lescaut [ének és zongorakivonatos kotta]. Ricordi, 1960. 95567.
(<https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/93/IMSLP416194-PMLP53321-puccinimanonlescautricordivocalscore.pdf>) Utolsó letöltés: 2021. 05. 30.
A legenda mindig több, mint a lejegyzet szó (szerk. László György). Rádióműsor (6-rész) gépelt kivonata. Kossuth Rádió. 1985, január-június.