

GERGELY ANDRÁS

# A társadalom közepén

– recenzió Philipp Ther operaszínház-történeti könyvéről –

Címe ugyan aligha hagy kétséget afelől, hogy az ismertető munkája a XIX. századi operák, operaházak közép-európai történetét és társadalmi beágyazottságát dolgozza fel, mégis majd minden szava magyarázatot kíván. A *társadalom közepén* azt jelenti, hogy az operajátszásnak nagy szerepe volt a XIX. században mind a nemzeti és társadalmi integrációban, mind az európai kultúrához való felzárkózásban. A szerző már műve elején leszögezi, hogy ne az opera XXI. századi társadalmi jelentőségére gondoljunk, amikor az előadásokat már csak egy vékony értelmiségi elitréteg tekinti meg. A XIX. század operaházait tömegek látogatták, általános érdeklődés középpontjában állottak mindennemű társadalmi különbség nélkül. A cím továbbá operaszínházat mond, mivel a XIX. században még kevés olyan „ház” volt, amely kizárólag operai előadásokat játszott. Rendszerint egy prózai társulattal közösen működtek és igazgatták, az ének nyelve többnyire megegyezett a prózai színpad nyelvvel. A címben szerepelhetett volna az épületre való utalást elkerülő *opera*, operajátszás is, a szerző azonban nagy súlyt helyez az épületek létrejöttének, üzemeltetésének bemutatására, a nézőtér megtervezésére, az épületek szimbolikus jelentőségére. Végül pedig a német nyelvben megszokott *Mitteleuropa* kifejezés helyett a *Zentraleuropát* használja, mert szerinte a *Mitteleuropa* többnyire a Németország nélküli Közép-Európát jelöli, amely szóhasználat a német kulturális és politikai befolyás képe idéződné fel. Az angoltól visszafordított *Zentraleuropa* viszont semleges kifejezés, a Németországgal együtt értett cseh–lengyel–magyar területeket fogja össze.



Philipp Ther *In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa 1815–1914* (A társadalom közepén. Operaszínházak Közép-Európában, 1815–1914; Oldenbourg, Wien–München, 2006.)



Philipp Ther, a kötet szerzője

festészet, zene, ének, tánc, színjátszás, költészet) egyesítése, együttes esztétikai hatása. A városok egymással vetélkedtek, hogy operaházat teremtsenek – ugyanakkor ezek az intézmények kivétel nélkül ráfizetések voltak, állandó anyagi gondokkal küszködtek. A társadalom valamennyi rétege látogatta az operát, amely nemcsak a szórakozás vagy a művelődés, lelki épülés színtere volt, hanem társadalmi találkozóhely, a „látni és láttatni” egyik legfontosabb korabeli színtere. „Előadás” folyt a nézőtérben is, ahol a XIX. század végéig a színpadi produkció alatt nem volt teljes sötétség, nem volt csönd és egyöntetű színpad felé fordulás.

Az opera nem tartozott a magas kultúrához, ezért népszerűsége folytán látzott a legalkalmasabbnak arra, hogy a színház Schiller óta sokat emlegetett nevelő funkcióját, majd konkrétan nemzetteremtő küldetését megvalósítsa. Az „összművészet” (*Gesamtkunst*) arra lett

volna hivatott, hogy legalább a kultúra síkján homogénizálja, harmonizálja a társadalmat, neveljen, és közös ideálokat nyújtson. Az elitek e próbálkozása nyilvánvalóan nem sikerült, nem sikerülhetett, mivel e feladat megvalósítására végül is nem voltak képesek. Annál nagyobb sikerrel járt az opera *nacionalizálása*: nemzeti nyelven énekelték a repertoárt, tematikusan és zenéjében megszületett a *nemzeti opera*. „Az operának központi szerepe volt a nemzet megkonstruálásában” (18. o.). Lélektani előfeltétele volt, hogy a színházlátogatók sokak számára különleges, sőt meghatározó élmény volt, amelyre egész életükben emlékeztek (37. o.).

Az opera ugyanakkor a politika, a hatalom érdeklődésének is középpontjában állt. Maga az udvari reprezentáció is áthelyeződött az operába. A két-, olykor háromezer személyes hatalmas színházépületek közbiztonsági és politikai kihívást jelentettek a hatalom számára. Az előadások által kiváltott emóciók társadalmi-politikai erővé transzformálódtak. A színpadi kórusok dalait „civil” énekkarok százai tanulták meg a kottákból, az együttes éneklés (egy-egy nagy ünnepségen akár tízezer fő) a társadalom összetartozását, a nemzet erejét sugározta. Egy operaház „élete” – a színpadi sztárok és magánéletük, botrányaik, a rendezések, a bemutatók, a repertoár – a városi társadalmak egészét foglalkoztatták. Az opera volt bizonyos mértékig a korszak popkultúrája.

A munka legnagyobb terjedelmű középső része egymás után három XIX. századi közép-európai operaszínház történetének elemzése, amelyek egyúttal tipológiai példaként is szolgálnak: a drezdai opera, legalábbis indulásakor *az udvari színház* modellje, a leMBERGI (Lvov) lengyel teátrum *a nemesi színház* jellegzetes példája, a PRÁGAI cseh nemzeti játékszín pedig *a polgári színház* megtestesítője.

A drezdai színház, mind az első, mind a leégése után 1878-ban megépült második Semper Opera udvari színháznak indult, a dinasztikus reprezentáció szín-

#### A Semper Opera páholyai



#### A drezdai Semper Opera

tere volt. A finanszírozást előbb az uralkodó, utóbb a szász kormány biztosította. Az udvar befolyása idővel fokozatosan csökkent, részint mivel az uralkodók egyre kevésbé érdeklődtek a színház iránt, részint mivel a színház fokozatosan *professzionizálódott*. Vezetését nem láthatta el egy, az udvartartás hierarchiájába illeszkedő személy, irányításához a művészethez, gazdasági menedzseléshez értő emberekre volt szükség. A szerző szerint ez a folyamat nem írható le a *polgárosodás* kategóriájával, hanem inkább az *udvar kiszorítása* (*Enthofung*) kifejezést tartja használandónak. Richard Wagner, aki 1848 előtt a drezdai opera karmestere volt, már első zenés színházi próbálkozásaival „nemzeti operát” kívánt teremteni, s a forradalom idején programot készített arra, hogy maguk a művészek hogyan vehetnék kézbe az operaház irányítását. E tervet jellemzésére sem használhatjuk a „demokratikus” jelzőt, abban ugyanis arról volt szó, hogy az értelmiségi elit diktálná a műsorpolitikát, „nevelné” a közönséget – a schilleri eszmények jegyében. 1849-ben Wagner, aki részt vett a forradalomban, Svájcba menekült, de néhány év múlva művei diadalt arattak a drezdai színpadon. 1862-től újra játszották ott Wagner darabjait, amelyek elsöprő sikerének okát Ther abban látja, hogy Wagnerben a német nemzeti opera megteremtőjét ünnepték. Mind témái, mind zenéje, hangszerelése, színpadi megjelenítése a germán idöket idézte. A színpadra állítás hangsúlyozottan realizisztikus volt, a néző a „történelmi valóságot” látta maga előtt. A germán mitológiaiáról szóló Wagner-daraboknak



Richard Wagner

nagyobb hatása volt a német történelmi tudatra, mint magának a történetírásnak.

A drezdai opera a bécsi kongresszus utáni időkben még csak olasz operákat játszott. Majd néhány évtized alatt végbe ment az opera nacionalizálódása. Az áttérés az 1860-as években következett be, részint Wagner operáival, részint az európai repertoár német nyelven történő éneklésével. A folyamat az 1880-as években érte el tetőpontját. A következő évtizedekben egy kiváló karmester, Ernst von Schuh

Richard Strauss



biztosította a drezdai opera színvonalát, s azt, hogy lépést tartson az európai irányvonallal. A repertoár az európai operairodalom újabb termékeivel gyarapodott, köztük cseh és lengyel operákkal. Schuh színpadra vitte Richard Strauss műveit, amelyek már nem történelmi tablókat jelenítettek meg, hanem a századforduló emberének szorongásait, lelki problémáit állították a középpontba, s zenéjükben ennek megfelelően már kezdték fellazítani a dúr-moll tonalitást. A századforduló változó kulturális igényeire jellemző, hogy Strauss



Az Opera hátsó homlokzata ma, a város megújult sétánya felől

új operái Drezdában óriási sikert arattak. A közönség dermedten és kimerülten, izgatottan és elszörnnyedve adta át magát az új zenének és színpadi látványnak – és nemcsak a modern zene vagy az emberi lélek mélységei iránt már Freud előtt érdeklődő elit köreiben –, a *Salomé*t például a háromezrezes Drezdában ötvenezer ember látta! A zeneileg könnyebben élvezhető következő művet, a *Rózsalovagot* pedig mintegy százezer ember nézte meg... Még érdekesebb, hogy sem Wagner a maga korában újszerű zenéje, sem Richard Straussé nem váltott ki tiltakozó akciókat a zeneileg vagy politikailag konzervatív polgárság körében. Ezzel a ténnyel is azt a megállapítását erősíti meg a szerző, hogy nem annyira *polgárosodás* (*Verbürgerlichung*) ment végbe, mert a (drezdai, szászországi) polgárság tudomásul vette, hogy a színház nem az övé, nem az ő ügye, hanem inkább az *udvar kiszorítása* (*Enthofung*) kifejezéssel jellemezhető a folyamat. A színházi szakma tehát intellektualizálódott, értelmiségi szakmukává vált, amelybe a kívülállóknak nem lehetett olyan könnyen beleszólniuk – a színházi értelmiség megteremtette magának ezt az autonómiát –, amelyet persze nem utolsósorban a polgárság támogatásától való függetlenség, az állami szubvenció biztosított.

Egészen más képet mutat a lembergi operajátszás története. Itt egy főúri mecénás, a dúsgazdag, magányos Stanisław Skarbek gróf alapított, saját vagyona feláldozásával, előbb színházépítő részvénytársaságot, majd amikor a hatalmas színházkomplexum (étteremmel, kávézóval, üzletekkel) 1843-ban felépült, maga állt igazgatóként a színház élére. Ha kellett, saját vagyonából fedezte a hiányt



**A Stanisław Skarbek gróf által 1843-ban alapított színház**

– egészen 1848-ban bekövetkezett haláláig. Lengyel prózai színházat és lengyel nyelvű operajátszást akart teremteni, lengyel operákkal, európai színvonalon, s mindez lényegében sikerült is neki. (A hatóságok német nyelvű előadásokra is kötelezték.) A terv azonban túlméretezettnek bizonyult. Az ötvenezer lakosú városban csak a többség volt lengyel, a színházlátogatók száma (az analfabétákat, szegényeket, gyermekeket stb. leszámítva) nem lehetett több ötezernél – a Skarbek Színház ezeröttszáz fős befogadóképessége pedig a legnagyobbak között volt Közép-Európában. 1849 után a hatóságok is korlátozták a lengyel nyelvű előadásokat, majd 1860, a részleges liberalizálódás után a lengyel nemesség részvénytársasági alapon kézbe vette a színház finanszírozását és irányítását. Nemesi színház jött tehát létre,

**A teátrum egy 1908-as képeslapon**



elvileg a nemzeti célok szolgálatában, a gyakorlatban sokszor a könnyű műfajokat engedve a színpadra. Az állandó veszteség és az irányítási gondok *színházi háborúkat* váltottak ki, amelyek a sajtóban, kritikusok, igazgatók és igazgatójelöltek között zajlottak. Egyetlen közös céljukat, a német nyelvű közönség híján amúgy is csak tengődő német színház bezárását 1872-ben el tudták érni, de a birtokos nemesség reprezentációs igényei, valamint a kismemesség és az értelmiség közötti viták továbbra is fennálltak. Néhány évig az utóbbi csoport kerekedett felül. 1880-ban az uralkodó, Ferenc József is meglátogatta a tiszteletére rendezett előadást

(apjával, Ferenc Károllyal ellentétben nem kedvelte a színházat), és idő előtti távozásával juttatta kifejezésre, hogy nem tetszik neki a díszelőadás lengyel nemzeti tematikája. A színigazgató megbukott, újra a főnemesi csoport kerekedett felül. A deficitet a lengyel nemesi többségű tartománygyűlés fedezte, s ez szintén a birtokosi réteg irányító szerepének kedvezett. A tartománygyűlés színházi bizottsága, annak értelmiségi szakértői állandóan beleszóltak az igazgatásba, előírták a műsortervet – az elavult nemzeti-nevelési koncepción alapuló színházi program a gyéren látogatott színházat 1890-ben csődbe vitte. Az egymást váltó bérlő-igazgatók nem tudtak kiutat találni. Végül Lemberg városa vette át a színházat. A város ambícióit mi sem jelzi jobban, mint hogy hatalmas költséggel új, a városképet formáló nagyszínház építésébe kezdtek. A teátrum 1900-ban készült el. (Krakkóval is fel akarták venni a versenyt, az erősödő ukrán mozgalommal szemben is a lengyel nemzet kulturális önkifejezését kívánták elérni.) Az új igazgatók bemutatták az új olasz, francia, német operákat, és így – legalábbis a Habsburg Birodalmon belül – elismerést érdemlő repertoárt alakítottak ki. A jelenség paradox: a színházi szakértelmiség és városi támogatói elérték, hogy a nemességgel szemben kezükbe vegyék a színház irányítását, de eredeti céljukat, vagyis azt, hogy a szórakozást és reprezentációt kereső főnemességgel szemben a felvilágosodás korából származó nevelő – az 1848 előtti időkből származó nemzeti szempontokat érvényesítő – színházat teremtsenek, nem tudták megvalósítani. Annyit viszont elértek, hogy mind Béccsel, mind az ukrán nemzeti mozgalommal szemben hangsúlyozni tudták a lengyel nemzet létezését, kultúrájának magasrendűségét. Lemberget, ahol lengyel nyelven a legtöbb Wagnert játszották, némi túlzással „Wagnervárosként” emlegették. Az európaizálódás ugyanakkor provincializálódással járt együtt, hiszen a lembergi opera nem fejlesztette tovább az operajátszást, nem hozott új darabokat, csupán utánjátszotta az európai fejleményeket. Drezda és Prága operafővárossá emelkedett, Lemberg viszont provinciális maradt. Az okok összetettek – fejtegeti Ther. A „színházi háborúk” mutatják, hogy a közönség beleszólt a színház történéseibe, de egyetértés híján csak elmélyültek az ellentétek. A színház finanszírozása megoldatlan maradt. Az ottani német színház bezárásával megszűnt a közvetlen konkurencia. Nem sikerült viszont az állandó lengyel nyelvű operatársulat kialakítása,

mert a kiváló szólisták külföldre távoztak. Az egy-egy szezonra szerződött olasz énekesek viszont nemigen tudtak pl. Wagneret énekelni, mert nem tudtak németül. A zenekarnak nem volt hárfája. A kiutat az operettek játszása hozhatta volna (mind az anyagi gondok megoldása, mind az énekes tehetségek kinevelése terén), be is mutattak jó néhányat, de a műfajt a helyi értelmiség „németnek”, sőt „zsidónak” tartotta, s az operettjátszást e xenofób alapon 1894-ben betiltották. Lemberg zsidó lakosainak elidegenítésével pedig számottevő, jómódú közönségréteget veszítettek el. Arra kísérletet sem tettek, hogy a vidéken élőket behozzák a színházba.

A leMBERGI színház körül viszont kulturális nyilvánosság alakult. A „színházi háborúk” végeredménye az lett, hogy a nemesség kezéből az értelmiségébe került az irányítás. Az opera népszerű műfajjá vált, Lembergget „éneklő városként” emlegették. Jellemző a hosszú távú hatásra, hogy az időközben ukránná (és még inkább határszélivé) vált város 2000-ben ezernyi gondja közepette is újjáépíttette százéves operaházát.

Prágában a színháznak, az operajátzásnak is régi hagyományai voltak. Ismert, hogy itt, az alapítójáról elnevezett Nostitz-színházban (később: Rendi Színház) volt Mozart *Don Giovanni*jának ősbemutatója. Ez a rendek kezelésében lévő „nemesi” színház kétnyelvű volt, túlnyomórészt német nyelven játszott. A XIX. század közepén valóságos tömegmozgalom bontakozott ki egy cseh nemzeti

#### A prágai Opera 1900-ban



#### A leMBERGI Opera főhomlokzata ma

színház építésére. Az alapkövetételre, hatalmas ünnepségek keretei között, 1868-ban került sor. Az évszám nem véletlen: az 1867-es kiegyezés és a magyar királykoronázás párdarabját kívánták megrendezni, uralkodói, de legalábbis főhercegi jelenléttel – amelyre végül is nem került sor. Az ünnepségre történő felvonulás a középkori cseh királykoronázó meneteket elevenítette fel. Az alapkövetétel alkalmából került sor a második pánszláv kongresszusra.

A cseh nyelvű színjátszás és opera évekig egy ideiglenes színházépületben folyt. Az 1881-re már csaknem teljesen kész, tetszetős Moldva-parti színház, amelynek polgári jellegét a páholyok csekély száma (mindössze negyven páholy volt benne) is jelezte, gondatlanság folytán leégett. Újra megkezdődött a gyűjtés az újjáépítésre. A mintegy ezer ülőhellyel és nyolcszáz állóhellyel rendelkező színház megnyitására végül 1883-ban került sor. A színpad fölötti felirat büszkén hirdette: *A nemzet – önmagának*.

A színház élére egy rendkívüli tehetségű szervező és rendező, František Šubert került, aki 1883–1900 között volt az igazgató. Šubert felismerte, hogy éppen akkor viheti sikerre hatalmas színházát, ha közönségét nem csak a polgárság köréből verbuválja. Színházi vonatokat indított vidékről (a látogatás maga is ünnepi eseménnyé vált, amennyiben a felutazók együttes menetben, néha énekelve vonultak végig a városon). Nem eredménytelenül próbálkozott azzal sem, hogy a szervezett munkásságot behozza a színházba (amelyet, mint „burzsoá” intézményt, a szociáldemokrácia kezdetben elutasított). Olcsó délutáni előadásokat hirdetett – egyszóval a színházat csakugyan mindenki számára hozzáférhetővé tette. Az opera Prágában végképp nem a magas kultúra műfaja volt,



### A prágai Opera nézőtere

az előadások számából százezres nézőszámokra lehet következtetni. Smetana *Eladott menyasszonyát* látták a legtöbben, alighanem háromnegyed millióan.

A színház belső konfliktusai itt sem hiányoztak. Zenészek léptek sztrájkba az őket terrorizáló karmester ellen, volt, amikor a rendőrség megszállta a nézőteret, hogy az ellenálló muzsikusokkal szemben biztosítsa az előadást. Az anyagi gondok sem maradtak el, de a demokratikusan szervezett színházfenntartó egyesület mindig elhárította az összeomlást.

Az igazi nagy sikert a cseh nyelv operaszínpadi átöröse hozta meg. Valamennyi bemutatott operát lefordították. (A cseh nyelvű *Lohengrint* 1884-ben mutatták be, óriási sikerrel.) A cseh konkurencia hívta létre az Új Német Színházat, amely folytatta a Rendi Színház 1850-es években megkezdett német nyelvű Wagner-bemutatóit. A cseh Nemzeti Színház káprázatos kiállítású operaelőadásokkal (köztük Goldmark *Sába királynőjével*), operaszíntárol felléptetésével állta ugyan a versenyt, de a veszteség időközben veszélyes méreteket ért el, és a cseh operákat vagy a nemzeti repertoárt hiányoló kritikai hangok is mind erősebbek lettek. A Monarchia színházainak 1892. évi bécsi fesztiválján azonban a cseh operaelőadások óriási sikert



arattak. A „szláv opera” megkezdte európai és amerikai diadalútját – egyszersmind azonban több „nagy” nemzetnél ez csupán az „egzotikum”, valamiféle „szlávtság” elismerését jelentette, és továbbra is csak saját operakultúrájukat tekintették egyetemes értékűnek. Csehországban viszont a világsiker folytán Smetana lett „a” nemzeti zeneszerző, sőt a nemzeti kultúra megtestesítője. A cseh operajátszásnak ugyanakkor messze ható kisugárzása volt, elsősorban a délszláv országok, a horvátok, szlovének, bulgárok vonatkozásában.

A XX. század elejére kialakult a klasszikus repertoár. A rendezés terén a cseh opera ekkorra már megelőzte a hagyományokhoz ragaszkodó bécsi és párizsi is, a szecesszió Prágája a színházban is megjelent. Az új hangzásvilágú operák bemutatóira ugyancsak sor került. A nemzeti féltékenység, néha a kifejezett nacionalizmus, az alkotók és a művészek elé állított nemzeti választási kényszerek ugyanakkor fékeztek is a modern áramlatok érvényesülési lehetőségeit. A cseh operajátszás végeredményben – állapítja meg Ther – a XX. század elején „nem csupán a nemzeti művészet helyszíne volt, mint a XIX. század nyolcvanas és kilencvenes éveiben, hanem egyszersmind a modern opera központjainak egyike” (341. o.).

A drezdai, a lengbergi és a prágai operaház egymás után következő XIX. századi történetét a könyvben átmég átszövik az egymásra, illetve más európai „házakra” vonatkozó utalások. A monográfia utolsó száz oldala pedig „kulturális topográfia” címmel összefoglaló elemzésre vállalkozik. Az idő tengelye mentén szemlélve óriási a változás: amíg a XIX. század elején az udvari zenés színházak alkották az uralkodó típust, addig a XX. század elején a városi, nemzeti, ritkábban magán-színházak saját épületekben, állandó társulatokkal működtek. Ahogyan a térség operaházai külsőleg is hasonlítottak egymásra – hiszen többségüket, szám szerint negyvennyolcat, a bécsi Fellner és Hellmer cég építette –, úgy a műsorok, rendezések, szereplők is egyfajta állandó kulturális transzfer-rendszert alkottak a XIX. század végére. Egy nagyváros azzal iratkozott fel Európa térképére, ha volt operaháza.

A közép-európai kezdeteket, az első kezdeményeket mind nemesi, mind „polgári” oldalról a felvilágosodás színházesszménye határozta meg. Eszerint a színpad nevelési intézmény, amely kultúrát, ismereteket, eszményeket, egységes (nemzeti) normát közvetít. (Nagyon fontos volt, hogy az operákat a közönség nyelvén és érthetően énekeljék.) A történelmi témák feldolgozása, színpadra állítása volt a legfőbb követelmény. A korszak végére azután a szórakoztató funkció került előtérbe (amely természetesen nem zárta ki, hogy új zenei meg-

oldásokkal esztétikai élményt is nyújtsanak). A század közepén kialakuló „klasszikus” repertoár pedig némileg háttérbe szorult. A folyamat roppant mértékű „színházi háborúk” keretében zajlott – közvetve ugyanis a játék- és rendezési programok az opera feletti politikai hegemonia megszerzéséért zajlottak. Aki a színházban „dirigált”, a legfontosabb, leglátogatottabb nyilvános létesítménynek egy egész tartomány vagy ország számára szóló „üzeneteit” határozta meg. A színházat birtokló elitsoportok azonban sehol sem tudták maradéktala-



**Bedřich Smetana**

nul megvalósítani programjukat. Engedményeket kellett tenniük a közönség kívánságainak, utat kellett nyitniuk az operettek játzsásának. Ez a „hasadás” hozzájárult az elit polgárság leértékelődéséhez, és kulturális oldalról is támadhatóvá tette a polgári berendezkedést.

A szerző az összefoglalásban újra óv attól, hogy a konkrét esettanulmányokban már elemzett *professzionalizálódási folyamatot*, vagyis azt, hogy a színház üzemszerű működése-működtetése, a produkciók színvonalának biztosítása egyre több újonnan kialakuló értelmiségi szakszerűséget követelt meg, össze tévesszük a színháztörténetben használt *polgárosodás* folyamatával. Utóbbit a szerző nem is tartja használhatónak, ahogy maga fogalmaz: „dekonstruálja”. Bizonyítékul szolgál a XIX. századi közép-európai színház- és operatörténet általa gazdagon dokumentált anyaga, amely jelzi a polgárság színházesztétikai programjának megvalósíthatatlanságát, esztétikai bizonytalanságait. A régi századforduló zenei és színházi operai modernizmusát pedig akként értelmezi, hogy ott polgárok fordultak szembe a bizonytalan, válságba tartó polgári értékvilággal – vagyis a „polgári kultúr-üzem” mind nyilvánvalóbbá váló deficitjeivel. Richard Strauss és Janáček operái ezért is szakítottak a harmónia szabályaival, s ezért kísérleteztek új ritmikával. A szerző megjegyzi, hogy a tulajdonképpeni zenei for-

radalom a hangszeres zenében, és pedig Schönberggel és Sztravinszkijjal zajlott le, ami már csak annyiban függ össze az operatörténettel, hogy az új zenei műfajokkal nem lehetett egész estén át lekötni a közönséget – mutatván, hogy az összművészet (*Gesamtkunst*) ideálja felett végleg eljárt az idő. (A magunk részéről hozzátennők, hogy ezt látszik igazolni: Bartók is csak *egyfelvonásosokat* írt, azokat is csak pályája elején.)

De – visszatérve az operajátszás virágkorába – ismételten hangsúlyozza a szerző, hogy az opera a maga idején *nem* a magaskultúra, hanem inkább a populáris kultúra része volt. Egy-egy város színházlátogató közönségének minden tagja néhány este múltán már láthatta az új darabot, hiszen az olcsó állóhelyek száma igen magas volt. Az előadás-sorozatokat alapján a leg-sikeresebb előadások nézőszáma *millióra* becsülhető – a film, a mozi előtt az operának nem volt, nem lehetett konkurenciája.

Az opera európai, ha úgy tetszik „internacionális” műfaj. A kulturális transzfer révén a műsortól az előadásokig egyre több volt Európa-szerte a hasonlóság – egy európai utazó szilárd kulturális támpontra talált akármelyik „provinciális” operaházban. Ugyanakkor a műfaj történetében *nacionalizálódás* is végbement. Vonatkozik ez az operajátszás nyelvére, az operák tartalmi és zenei elemeire, végül pedig a helyben született operai produkciók pártfogására, bemutatóira. A történelem „nemzeti látószöge” szerkezetében ugyanakkor annyira hasonló volt, hogy a cseh vagy a lengyel közönség is saját legendás múltjának asszociációit idézhette fel pl. Wagner germán mitológiai tárgyú operáinál. Ther részletesen kitér Wagner történelemfelfogásának bemutatására, s hangsúlyozza, hogy Wagner beleillik a nemzeti operaszerzők Smetana–Moniuszko–Erkel vonulatába. A „nemzeti opera” lett a győztes, a nagy vesztesnek pedig az „olasz” opera és operajátszás tekinthető, amelyet immár nem az opera ideáltípusának tartottak, hanem az *egyik nemzeti* operaként fogadtak el. Mindez azonban nem vezetett „civilizációs összeüt-közésekhez”, ellenkezőleg, az opera műfaji követelményei folytán a nemzeti operajátszások végeredményben *Európa európaizálódásához* vezettek – mind a folyamat térbeli, mind civilizációs dimenzióit tekintve. „Európa kulturális topográfiáját 1815 és 1914 között már nem az olasz és a francia hagyományos központok határozták meg, ennek kialakításában immár a periféria is közreműködött, amikor is a periféria fogalma túl statikus ahhoz, hogy az új és a régi operaországok közötti kölcsönhatásokat jelezhessük” (417. o.).

A zenetörténet, a színháztörténet, a művelődéstörténet és a társadalomtörténet szempontjainak együttes

alkalmazása már egyetlen operaház történetének megírásakor sem volna könnyű – nagy elismerés illetheti tehát a szerzőt, amikor mindezt három közép-európai régióban, három nyelvben és kultúrában



#### Arnold Schönberg

vizsgálódva érvényesítette. Eredményeit, főbb megállapításait ismertetésünkben próbáltuk kiemelni – amelyekkel egyet is értünk. Nagyon fontos hangsúlyoznunk, hogy az alapjában művelődéstörténetiként besorolható monográfiának fontos historiográfiai hozadéka a *Mitteuropa*-kérdés újragondolása; az 1980-as évekig oly eleven vita Közép-Európa fogalmáról, amely az 1990-es években a „visegrádi országok” csoportjával nyert pragmatikus meghatározást, most új konceptuális keretet kap. Philipp Ther szerint e régióba

#### Igor Sztravinszkij



beletartoznak a német területek, s e tágabb alapú művelődéstörténeti vizsgálatok éppenséggel segítenek cáfolni a német hegemoniájú Közép-Európáról, az egyoldalú német kultúrbefolyásról szóló régi, manapság már elhallgatott, ám nem cáfolt tételeket. A Ther által kialakított és a könyvben sikeresen alkalmazott *Zentraleuropa* fogalmat persze még további munkák sorában kell tesztelni – s ehhez már magyar kutatók is hozzájárulhatnak.

A könyv magyar olvasójában persze felmerül, hogy miért nem került a budapesti operaház is a tárgyalta közé. A válasz nyilvánvaló: nyelvi okokból. A magyar operatörténetnek ugyanis magyar nyelvű irodalma is alig van, a világnyelveken pedig jószerével magunk sem tudnánk mit ajánlani. (Ther könyvének néhány magyar utalása ezért menthetően pontatlan.) Sürgős feladat tehát a magyar operatörténet megírása és világnyelveken való közzététele. Itt jegyezzük meg, hogy a könyv *Az opera társadalma. Európai nagyvárosok zenekultúrája a 19. és 20. században* című sorozat első köteteként jelent meg, az Odera menti Frankfurt-beli Viadrina Európa Egyetem támogatásával.

Indokoltabb hiányérzetünket jelezhetjük a hangszeres zene „nemzeti” történetének markánsabb megjelenítése kapcsán, mivel a szerző az operát inkább a színháztörténet felől közelíti meg. Ugyanakkor viszont a színpad, a színpadtechnika fejlődése – bár ez inkább a kulturális transzfer kérdése – kimarad érdeklődési köréből. Színpadképek, díszletek említésre kerülnek, de a színpad mögöttes világába (szcenikai kérdések, az egyik napról a másikra történő díszletcsere technikai korlátai, akusztikai problémák, kórusmozgatás, nézők [pártfogók] és művészek-művésznők kapcsolatai) nem nyerünk bepillantást. A nézőtérrel már többször olvashatunk, de a közlések esetlegesek, csak helyel-közzel jelennek meg. (A nézőtér teljes elsötétedése, elcsendesedése a színháztörténet ismert folyamata.) Nem olvasunk a könyvben az öltözékekkel kapcsolatos előírásokról, a nézőtéri dohányzási tilalom fegyelmező szerepéről. Bizonytalanak érezzük (persze a színháztörténeti irodalomban ugyanígy), hogy a nézőcsoportok (zsöllye, páholy, emelet) elkülönítésében, külön lépcsőházainak, előcsarnokainak kialakításában mennyi volt a tűzbiztonsági, és mennyi a társadalmi szempont. (Itt a tűzrendészeti előírások elemzése sem lett volna haszontalan.) Nagyon találónak érezzük viszont azt a megállapítását, hogy a jó nézőtéri pozíciók dacára a „jobb” közönség nem uralta a nézőteret, mert a tetszésnyilvánítás révén a nagyobb számú jelenlévő, tehát az alacsonyabb státusú csoportok döntöttek a produkció sikeréről.

A kötet jól megformált, fogalomhasználata tudatos, néha polemikus. Bibliográfia, hely-, név- és operamutató, valamint csekély számú illusztráció egészíti ki. A szövegben itt-ott vannak ismétlődések (a konkrét történeti részeknél szerepelnek olyan megállapítások, amelyek a bevezetőben vagy a befejező részben is felbukkannak), amelyek felfoghatók persze keresztutalásoknak is, megerősítendő a könyv téziseit. Stílszerűen színházi terminológiával mondjuk végül, hogy Philipp Ther nehezen scenírozható produkciót állított a historiográfia színpadára, amelynek nézői, azaz könyvének olvasói, bizonyára elégedettek lesznek az előadásával. ■