

Válasz a
Schodel Rozália és a hivatásos magyar operajátszás kezdetei
címmel benyújtott akadémiai doktori értekezésről készült
opponensi véleményekre

Elnök Úr, tisztelt hivatalos bírálók és a bíráló bizottság tagjai, tisztelt megjelentek!

Mielőtt részletesen megválaszolnám a *Schodel Rozália és a hivatásos magyar operajátszás kezdetei* címmel az MTA doktora fokozat elnyeréséért benyújtott dolgozatom opponenseinek véleményét, első kötelességemnek tartom többrendbeli őszinte köszönetem kinyilvánítását. Köszönöm az MTA I. Osztály Zenetudományi Bizottságnak, az Osztály tagjainak és adminisztratív munkatársainak, valamint az MTA Doktori Tanács illetékeseinek, hogy doktori pályázatomat alkalmasnak ítélték elbírálásra, illetve, hogy az eljárást energikusan eljuttatták a nyilvános védés mai napon esedékes fázisáig. Köszönöm a Bizottságnak a hivatalos bírálók körének gondos kijelölését. Személyük és munkásságuk ismeretében minden érdeklődő láthatja: tudományos kompetenciájuk sokrétűsége messze túlnő a dolgozat szerény célkitűzésén és még szerényebb eredményein. A muzikológus bírálók egyike a 19. századi magyar zenetörténeti kutatások klasszikus hagyományát képviseli nemzetközileg évtizedek óta elismert eredményekkel, másikkal – mint ez köztudott, és véleményének perspektívái is tanúsítják – a legjobb iskolában megismert és eddigi munkásságában eredményesen alkalmazott friss nemzetközi tendenciákat is tekintetbe véve közelít feladatához. Különös szerencsémnek tartom, hogy a Zenetudományi Bizottság saját erőinek számszerű elégtelenségét felmérve a szükségből erényt kovácsolt, és a bírálóbizottság összesített illetékességét a történettudomány illusztris képviselőjének bevonásával tette teljessé. A *captatio benevolentiae* hátsó gondolata nélkül kijelenthetem: a tíz év során, amely a témával való foglalatosskódásom kezdetétől a disszertáció leadásáig eltelt, mindvégig reméltem, hogy produkcióm a történeti anyatudományok egyikének mércéjével is megmértetik. Reméltem, és persze a „nagy” tudományok egyikének igény szintjét ismerve tartottam is ettől. Gyáni Gábor akadémikus bírálatának elolvasása után úgy érzem: *ich bin mit einem blauen Auge davongekommen*. A „blaues Auge” itt nem kék szemet, hanem magyarul mondva monoklit jelent, azt a kék karikát, amely az ember szeme alatt virít, ha jót behúznak neki. A német kifejezést pedig azért használom, hogy megkíséreljem illusztrálni, német tudásom valamivel biztosabb lábon áll, mint a francia.

Igen, a nyelv. A Doktori Tanács iránymutatása arra szólítja fel a pályázót, hogy együttesen válaszoljon három bírálójának véleményére. Jelen esetben a bírálók és bírálatok közötti diszciplináris és szemléleti különbségek, s a belőlük következő differenciált támadáspontok és irányok több tekintetben is nehezítik, hogy egységesen reflektáljak rájuk. De nem tagadhatom,

vannak a dolgozatnak olyan vonásai is, melyeket bírálóim legalábbis páronként egybehangzóan kifogásolnak. Márpedig egymástól függetlenül született, egybecsengő ítéletek egymást igazolják, és eleve kétségesse teszik bárminémű fellebbviteli kérelem kedvező elbírálását. Mind Hamburger Klára, mind Mikusi Balázs pálcát tör a dolgozat egyes nyelvi modorosságai, illetve a kéz fölött, mely azokat leírta. Mindketten felsorolnak jó néhány véleményük szerint fölöslegesen, vagy éppen tévesen használt idegen szót, és felróják, hogy a nyelvi szeszélyesség helyenként elhomályosítja a mondandót. Hamburger csupán néhány gikszert pécéz ki a dolgozat írójának magyar nyelvhasználatában. Mikusi azonban valóságos gépfegyver-sortüzet nyit a jelöltre a distinkció nélkül használt idegen szavak lövedékeivel, jól látva, hogy azok részben a disszertációban feldolgozott korból és témából, más részben a modern angol és német szakirodalomból szüremkednek a textusba. Az általa prezentált idegenszó-koncentrátumot az olvasó talán valamivel kevésbé találja végzetesnek, ha meggondolja: a mintát az opponens a disszertáció közel 700 oldal *ide-oda szaladgáló*, vagyis diszkurzív szövegéből vette. Ez a szerző tárgy iránti érdeklődésének túlradását tükröző, fegyelmezetlenül nagy terjedelem az indokok egyikéül szolgálhat a szöveg túlterhelésének vétségére idegen szavakkal: a különböző szintekről származó kölcsönszavak menekülési utat kínálnak a szókincs elviselhetetlenül gyorsan bekövetkező elhasználódásakimerülése elől. Nem vitatom, a menekülési út egy idő után tévútnak bizonyulhat. De más, tudatosan vállalt motívum is meghúzódik a manierista szóhasználat mögött: úgy tartom, a szókincs bizonyos fokú elhangolásával a szerző kulturális háttérbeszélgetést kezdeményezhet olvasójával. Hamburger Klára egyik példájára utalok: az eljárás tárgyát képező dolgozat előállítója biztos lehetett benne, hogy opponensei tudják, milyen kulturális összefüggésben jelent a látszólag tévesen használt *kabala* szó a művelt magyar olvasónak is „ármányt”, és remélhette, hogy a jelentés-torzítás okozta apró fennakadás máshonnan – jó helyről – betörő légárama egy pillanatra felfrissíti figyelmüket, amit a kíméletlen hosszadalmassággal végbevitt tárgyalás kimerített. Ezzel persze nem zárom ki, hogy a szóhasználat alkalmilag *pláne Marcsa* módra valóban téves, és az olvasót azáltal frissíti fel, hogy nevetésre ingerli. Végezetül szabadjon felhoznom az előadás nyelvi tarkaságának mentségére, hogy az jóformán elkerülhetetlenül – legalábbis jelen szerző által láthatóan nehezen elkerülhetően – következik a dolgozat célkitűzéséből. Az író, aki a 19. század második harmadának európai és azon belül magyar operakultúráját vizsgálja, folyamatosan minimum öt nyelvi csatornán hajózik párhuzamosan: az operák szövege és a róluk szóló korabeli irodalom a német, francia, olasz, angol és magyar nyelv állandó használatát követeli meg; ehhez járul az ugyancsak ötnyelvű, stílusában és nyelvhasználatában az egykoritól lényegesen eltérő modern szekunder irodalom. A szerző minden mondatát az interlingvisztikus térben veti papírra – ha ez a szó pontosan fedi a

helyzetet –; talán még Kodály Zoltán se kerülhette volna el, hogy a források többnyelvűsége rajta hagyja bélyegét saját szövegén. Legfeljebb úgy, hogy nem választ efféle témát.

A szerző mintha nagyon is fogadkoznék – mint Gertrudisban a színészkirálynő hűségfogadalma hallatán, a gyanú akkor is fölmerülhetne a védekezés hallgatójában, hogy a túl színes nyelvhasználatot mentő hosszas fejtegetés valami kellemetlen fricskát próbál kompenzálni, ha nem lett volna tanúja néhány perccel ezelőtt, hogyan tette helyére a soknyelvűséggel kérkedő disszerenst Hamburger Klára, akit széleskörű és biztos nyelvi tájékozottsága vele ellentétben valóban alkalmassá tesz a 19. század polyglott zenei művelődésének kutatására. Beismerem, hogy a nem vártan hosszúra nyúlt hónapok alatt, mely az ő nyár végén leadott bírálatának kézhez vételétől az utolsó opponensi vélemény beérkezéséig eltelt, sok éjszakán át tért vissza lidérces álmaimban az egy egész oldalt betöltő gépelési és helyesírási hibajegyzék, mellyel mint jóságos, de szigorú tanárnő, Hamburger megbuktatott francia nyelvből. Igen: aki csak olvas, de nem ír egy olyan xenofób nyelven, mint a francia, jobban teszi, ha használatában az elkerülhetetlenre szorítkozik, és ahhoz is olyan *femme sage*, szó szerint okos asszony, de ahogy most tőle megtanultam: idiomatikus jelentésben bábaasszony segítségét kéri, aminővel Hamburger Klára személyében a Gondolat kiadóban volt szerencsém megismerkedni harminc évvel ezelőtt, midőn kis Bartók-könyvemet szerkesztőként gondozta. Még akkor is tanulni fogok mostani kioktatásából, ha szóba hozott operaismertető fejezetem fantáziacímében a bábaasszonyok nem is kerülnek elő, és ha úgy látom, a tisztelt opponens által javasolt címváltozat elrontaná a nyelvi játékot, amit itt megengedtem magamnak. A *vierges sages – femmes folles* fejezetcím a szerző ötletéből fakad, és az okos és balga szüzek parabolájának általánosan használt francia címét parafrazeálja a fejezetben tárgyalt operák női karaktereire alkalmazva: okos szüzek – balga asszonyok. Azért franciául, mert a szereplők az opéra-comique, illetve a francia vígopera típusát követő német daljáték színpadán lépnek fel. A többi elemző fejezet kizárólag olasz operák prima és seconda donnáit idézi meg. Itt valamennyi címet a tárgyalt művek szöveggönyvéből vettem, annyi módosítással, hogy a többszereplős második fejezet címében a leányokat és fúriákat többes számba tettem. Remélhetőleg nyelvtanilag helyesen.

Címekről általánosabban szólva: dolgozatom bírálói kifogásolják, hogy a többé-kevésbé konkrétan érthető címekkel jelölt főrészekben belüli alfejezetek címsorába csupán sejtelmes idézeteket írtam, úgyhogy az olvasó csak úgy jöhet tisztába a fejezetek tartalmával, ha elolvassa azokat. Megkísérelve racionalizálni egykori döntésemet, azt mondhatom, hogy a rébuszokkal ez is volt a szándékom: az idézetekkel az olvasó kíváncsiságát akartam felkelteni, rávenni őt, hogy a fejezetek mindegyikébe belelapozzon, s egyiket se ugorja át a puszta cím alapján érdektelennek tartva. Elismerem, túllöttem a célon; erre rá kellett volna jönnöm már abból is, hogy a fejezetek írásának-átírásának hosszú évei alatt bizony nem egyszer előfordult: a szövegből vigyázatlanul

kivágtam a címek forrásául szolgáló idézetet és hivatkozást, és utóbb magamnak is keresgélnem kellett az eredeti kontextust számítógépes jegyzeteimben, amelyek gépről gépre vándorolva, sokszoros másolás és átnevezés után maguk is szinte követhetlenné váltak. Pirulva hozzáteszem még, csak a bírálói véleményekre adott válasz írása közben tudatosult bennem: az utolsó főrész orvosi hetilapba illő címéhez elmulasztottam hozzáfűzni valami efféle értelmező félmondatot: karakter- és dramaturgiai elemzések Schodelné repertoárjából.

Mikusi Balázs formai hiánylistájának egyes pontjai éppen a szerepelemzés-fejezetet érintik. Még e percben is nehezemre esik a legsúlyosabb kifogására válaszolni, bár már túljutottam a szívroham közeli állapoton, amelybe akkor kerültem, mikor hosszas lapozgatás után be kellett látnom: igaza van, mind a dolgozat szövegéből, mind a digitális mellékletből kimaradtak az Anna Bolena kottapéldái, azaz a Schodelné tulajdonából származó zongorakivonatba ceruzával beírt díszítmények átírásai – holott ezeket egy fiatal kollégám hónapokkal a disszertáció véglegesítése előtt gondos kézzel elkészítette. Hiányuk éppen a nagyon kevés olyan zenei dokumentum egyikének leírását teszi érthetlenné az olvasó számára, amelyek a kritikáknál közvetlenebb betekintést engednek az 1840-es évek magyar primadonnájának vokális gyakorlatába. Fájjalom a melléklet egyéb hiányosságait is, különösen azért, mert a csonkán közölt két 19. századi zongorakivonatot budapesti könyvtárban nem leltem fel, ezért másolatukat Bécsben rendeltem meg. A DVD lemezen, illetve az MTA Doktori Tanács tárhelyén olvasható digitális kottatárat egyébként az elemzés könnyebb követhetőségét és kontrollját biztosítandó mellékeltem, és nem tekintem forrásnak; ezért is maradt el a kiadványok azonosítása. Vitathatatlanul a forrás kategóriába tartozik viszont az úgynevezett Bánya, azaz a Nemzeti Színház és Operaház régi kottatára, melyet az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára őriz. Sajnálom, hogy a tételeknek újabban adott jelzetekre elmulasztottam hivatkozni. A mulasztásnak nyilván mélylélektani oka van: a Bányába akkor ereszkedtem le először, mikor a Zeneműtár jelenlegi vezetője átesett élete első minősítési eljárásán, amennyiben az utolsó óvodai év után iskolaérettnak minősítették. Az Operaház és Nemzeti Színház történetével való három és fél évtizedes foglalatосkodásom során olyan közeli kapcsolatba kerültem a Bányával, hogy a benne található kottákra éppúgy nem jutott eszembe jelzettel hivatkozni, mint a saját polcomon álló könyvekre. Mea culpa.

Az opponenseim által felsorolt és jóindulatúan fel nem sorolt szerkesztési, nyelvi és egyéb makulák sajnálatosan tanúsítják, hogy a dolgozat tisztázásának fázisában a szerző képtelen volt áttekinteni és koordinálni önzetlen segítőinek áldozatos munkáját, akik és amely nélkül nem hogy elvégezni, de elkezdni sem tudta volna a doktori pályázat benyújtásának műveletét. Ennek számítástechnikai és szcientometriai bonyodalmai ugyanis az ő nemzedékét gyakorlatilag kizárják a tudományos fokozatért folyó versenyből. Mivel magunk között vagyunk, merészelem csendben

hozzátenni: a szöveg és mellékletek korrigálása, nyomtatása, kötése, benyújtása 2011 nyarán zajlott, azokban a hónapokban, amikor a Magyar Tudományos Akadémia akkori kutatóhelyeinek vezetőit – kiknek egyike voltam – alig elviselhetően nehéz körülmények gátolták bármiféle tudományos vagy szerkesztői munka figyelmes végrehajtásában. Sapiienti sat.

Itt az ideje, hogy a formai hiányosságokkal és szövegi modorosságokkal szemben felhozott bíráló megjegyzések után a tartalmi sajátosságokra vonatkozóan felvetett kérdésekre, helyeslő vagy kritikus megállapításokra reflektáljak. Nem tagadom, két diszciplína három nemzedékét képviselő opponenseim sok szempontú igényrendszerével szembesülve némileg úgy érzem magam, ahogy Valvert vicomte érezhette volna, ha egy helyett három Cyrano hánnya szemére: „Lássa, ez szimplán hangzik... Így nincsen hatása! Mondhatta volna szebben, kis lovag, más-más hangnemből... Így ni, hallja csak!” (Ábrányi Emil fordítása, Hamburger Klára jelenlétében óvakodom a francia szöveg felolvasásától.) Hadd’ illusztráljam a dolgozatommal szemben támasztott igény-paletta sokszínűségét, és az egyes fejezetek ebből fakadó eltérő kezelését az egyes bírálatokban éppen a legutóbb említett Kazuisztika fejezet sorsával. Történész opponensem a hatodik fejezetet nem létezőnek tekinti; talán azért, mert formaliter nem tartaná ildomosnak, hogy operai szerep-analízisekről nyilatkozzék. De lehet, hogy az illetéktelenség hallgatólagos kinyilvánítása udvarias formában azt fedi el, hogy *nagyon is megvan a véleménye...* Muzikológus opponenseim átérzik, nem viselkedhetnek semlegesen az öt első, intézmény-, élet- és kritikátörténeti fejezethez csatolt terjedelmes kiegészítéssel szembesülve. Szavaikból kiviláglik, mindketten kisebb-nagyobb mértékben szervetlennek, vagy éppen fölöslegesnek tartják a kvázi utógondolat-jellegű látogatásomat a 19. századi operai hősnők galériájában. Hamburger a rá jellemző finomsággal „önálló, új disszertációnak” nyilvánítja a fejezetet, Mikusi pedig kissé csípősen kijelenti, kevésbé a tárgy indokolja beiktatását, mint inkább a szerző vágya, hogy az elemzések révén all-round muzikológusnak mutakozzék. Megjegyzem, mindkettejük reakcióját még kifejezettebbé tette volna, ha elemző vágyamon – mondjak dühöt? – nem győzedelmeskedik a tapintat, és nem törölök további, részben már meg is írt fejezeteket Szilágyi Erzsébet és Gara Mária viszonyáról a Hunyadi László dramaturgiájában, a Dom Sebastian Zaydájáról, az ős-Macbeth Ladyjéről és így tovább. Beismerve az elemzések függelékszerű csatolásának szerkezetileg problematikus voltát, bátorkodom ismertetni a szubjektív okot és objektív célt, amelyek az operai kórismék fölállítására indítottak. Bármily érdekesnek és hasznosnak tartottam kezdetben és tartom ma is az intézmény- és személyiségtörténeti alaptémát, a gyűjtő- és feldolgozó munka során hamarosan úgy éreztem, a szakmai-írói asphyxia, az oxigénhiány okozta szívrohag és fulladás réme fenyeget, ha az olasz romantikus opera gyöngyszemeit – főleg azok utolérhetetlen primadonna-szerepeit – csupán provinciális előadástörténetük homályos tükrén át láttathatom, és ha meg kell elégednem a sok

esetben felületes, általánosságokra szorítkozó kritikák visszakérődzésével. Ami az objektív célt illeti: az elemzések kottával a kézben és CD-felvételekkel a fülben készültek, és ha a tudományosság szempontjából talán vitathatóan is, a hallottakat hasznosítva mintegy pótolják, imitálják, átélhetővé teszik az élményt, amiben az egykori operalátogató részesült. A szerepanalízisek arra törekcsenek, hogy mélyebben és közelebbről megismerhetővé tegyék a kor primadonna assolutájának karakterét, kinek fizikai és pszichés jegyei visszatükrözödnék szerepeikben – merem állítani, függetlenül attól, azzal az énekesnővel kapcsolatban beszélünk-e ezekről, aki „kreálta” őket (így nevezzük a szerep első alakítását, megteremtését), vagy mint esetünkben, egy „vidéki” primadonnával kapcsolatban vizsgáljuk-e alakjukat. A múlt – elmúlt, az operai előadóművészek emléke talán visszaidézhetetlenebbül elhalványult, mint a történelem más személyiségeié, kiknek fennmaradt élet-dokumentumai eleven képet adhatnak nyilvános cselekedeteikről. Ám élnek szerepeik, melyek már a maguk korában is az előadók legfontosabb „tulajdonságai” voltak a nyilvánosság számára. A szerepek – és nem az énekesek személye – játszották a prímet a kor operaéletében. Schodelné sem teremthette volna meg a magyar operajátszást, ha nem az assoluta-szereptípus két évtizednyi virágkorában lép föl a Kerepesi úti deszkákra. Szerepek nélkül operakultúráról írni olyan, mintha Petőfiről verseit nem említve írnánk. És mivel a szerepek – akár Petőfi versei – *élnek, élnek, itten élnek*, a tárgyalás súlyos hiányosságának, védhetetlen megcsönkítésének tartottam volna, ha valami formában nem foglalkozom velük. Opponenseim ítéletét azonban elfogadom: szerencsésebb formát kellett volna keresnem és találnom a figurák bemutatásához. Boleyn Anna és Giovanna Seymour viszonyának elemzését például beiktathattam volna a német színpadi évek tárgyalásába; vagy abba a részfejezetbe, ahol a Donizetti-opera Schodelné tulajdonában volt zongorakivonatáról esik szó. Félek, mindkét helyen helyrehozhatatlanul megszakította volna a tárgyalás amúgy is felfeslésre hajlamos fonálát. Nem maradt más hátra, mint önálló fejezetbe számúzni az egyetlen énekesnőt kereső hatnál is több szerepet, a dolgozat egységének nem kis veszélyeztetésével.

Beismerem: nem csupán a disszertáció utolsó, függelékyszerű analitikus fejezete bizonyul heterogénnek; ez is magyarázza, hogy bírálóim egymástól erősen eltérően ítélik meg őket, állapítanak meg bennük érdemeket és hiányokat, illetve borítják rájuk a sokatmondó hallgatás fátylát. Gyáni Gábor bevezetesképpen a dolgozat tartalmának rövid jegyzékét adja, az első, intézményszervezési fejezetet „páratlanul érdekes olvasmánynak” nyilvánítja, de nem foglalkozik vele behatóan. Jószerivel említés nélkül hagyja a második-negyedik fejezetet, amelyek Schodelné külföldi pályájával, valamint a bécsi és németországi operai gyakorlattal és énekes neveléssel foglalkoznak, és esszé-rangú fejtegetéseiben szinte kizárólag a historiográfiai szempontból ellentmondásos ötödik fejezet problematikájával, a korabeli előadóművészet-kritika mint forrás

elméleti kérdésével foglalkozik. Hamburger Klára, aki egész munkásságának középpontjába a világ-zene egyik legnagyobb komponistájának és előadóművészenek életét és művét állította, dolgozatomat egy másik jelentős zenész-személyiségről írott monográfia-kísérletként fogja fel, és az egyéni pályarajz teljességét tekinti a siker vagy fiaskó elsődleges kritériumának. Ha nem is mondja ki, Pauline Viardot-Garciának a bírálóba beiktatott pompás miniatűr életrajzával még példát is mutat, hogyan is képzei a feladat érvényes megoldását. Mikusi Balázs sokoldalú irodalmi tájékozottságára hivatkozva sorolja a dolgozatban felsejlő számos, párhuzamos megközelítési módot, vagyis érzékeli és érzékelteti a bizonyára diffúznak tűnő írás multifunkcionalitását, még ha vannak is fenntartásai a szemléletmódok egyesítésének sikerét illetően. Bírálóim jól kitapintható, szakértelmük által külön-külön messzemenően megalapozott, de egymástól lényegesen eltérő s ezért egymást bizonyos értelemben semlegesítő véleményeit látva a tisztelt bírálóbizottság tagjai, nem kevésbé a nyilvános vita résztvevői, és a tudományos közösség jelen nem lévő érdeklődő tagjai okkal vélhetik úgy: a dolgozat maga mond önmagáról negatív ítéletet azzal, hogy nem sikerül az opponensek szemében meggyőző módon világossá tenni vállalásának célját. Ahogy mondani szokás: régen rossz, ha ezt a szerzőnek önmaga értékelőjeként utólag kell magyarázgatnia. Átérezve eljárásom kifogásolható voltát, mégis megragadom a veszett fejsze nyelét, és megkísérlem egy-két mondatban összefoglalni a dolgozat fogantatását és funkcióját. Talán meglepően fog hangzani: a Schodel Rozália és a hivatásos magyar operajátszás kezdetei témát *mutatis mutandis* ugyanazzal a szándékkal dolgoztam fel, amellyel az Erkel Ferenc Operái Kritikai Kiadást kezdeményeztem. Mindkettővel a nemzeti historikus önismeret-öntudat realisztikus újraértékeléséhez kívántam hozzájárulni a zenetörténet szerény eszközeivel. Nem hiszem, hogy szükséges lenne e gyülekezet előtt bizonygatni, hogyan segíti elő a nemzeti opera atyjának kritikai összkiadása a nemzeti kulturális hagyomány valósághoz hívebb értékelését. Hasonló a helyzet a nemzeti opera anyjával. Engedtessek meg egyetlen példát felhoznom. Dolgozatomban idézem a legmagasabb igényű színháztörténeti irodalomban is gyökeret vert vélekedést, miszerint Schodelné a Nemzeti Színháztól csak „olyan gázsit” vett fel, „amelyet Európa bármely nagy operaszínpadán megkapott volna”. Eredeti és alapvető szándékom az ilyesféle értékítéletek megalapozottságának felülvizsgálata volt azzal a módszerrel, hogy feldolgozom Schodelné eddig nem vizsgált „európai” pályafutását. Köszönöm Hamburger Klárának, hogy a kutatói szándékot felismerve kijelenti, a dolgozat valódi novumának a bécsi és németországi képzés és működés ismertetése tekinthető. Álszerénység nélkül kijelenthetem: a német fejezetek nemzetközileg is újdonságnak minősülhetnek – Schodelnének illetően magától értődően, de ezen túl a német énekművészet, énekesképzés, operai struktúra leírásában is. Hozzá kell fűznöm, a kiindulást a legnagyobb örömmel fogadta, és néhány adalékkal segítette maga a nagy színháztörténész, kitől előbb a magyar primadonna összeurópai érvényesülésére vonatkozó,

kissé elhamarkodott megjegyzést idéztem, és aki már nincs közöttünk. Kerényi Ferenc látta a legtisztábban, milyen nagy szükség van Schodelné bécsi és német éveinek feltárására ahhoz, hogy érdemben ítélhessük meg a magyar operajátszás hivatásossá tételében játszott szerepét, és ezáltal a magyar operajátszás, sőt általában véve a színjátszás reformkori professzionalizálódásának színvonalát.

Kerényi Ferenc korszakalkotó munkássága véleményem és tudomásom szerint máig ható érvénnyel tetőzi be a magyar színház első évszázadának történetével foglalkozó korábbi irodalmat, de tudvalévő, hogy nem ő volt az első, aki e témában és területen korszakalkotó eredményeket ért el. Pukánszky Kádár Jolán monográfiája a Nemzeti Színház történetéről a megjelenése óta eltelt háromnegyed évszázadban megdöbbentően keveset veszített hiteléből, arról nem is szólva, hogy dokumentumgyűjtése és -közreadása a színház irattárának később bekövetkezett tragikus veszteségei miatt pótolhatatlan primer forrásnak számít. Gyáni Gábor opponensemnek a közönség, az ízlés, a kulturális környezet, a színházi repertoár megvilágítását hiányoló megjegyzéseire válaszolva bátorkodom kijelenteni: dolgozatom összeállításakor úgy véltem, és véleményemet ma is fenntartom, hogy a gazdag és elmélyült magyar színház- és művelődéstörténeti irodalom felment az általános színházi viszonyok, a színház művelődési szociológiája, a műsor statisztikája és a közönség összetételének vizsgálata alól, sőt a zenetörténész számára ellenjavallja az ilyen irányú kísérleteket. Meggyőződésem: jobban teszi, ha megmarad a maga kaptafájánál, és azt tekinti feladatának, hogy a zenei vonatkozások elmélyült és szakszerű vizsgálata révén szolgáljon adalékokkal későbbi általános művelődéstörténeti áttekintésekhez. Annál is inkább így kell eljárnia, mivel a Nemzeti Színház történetét illetően legfeljebb csak véletlenszerűen kerültek kezébe eddig ismeretlen dokumentumok – példának okáért tudtommal sem Pukánszky Kádár Jolán, sem Kerényi Ferenc nem ismerhette Simontsits János általam hasznosított irat-hagyatékát; ez néhány éve felbukkant fel, és az OSZMI gyűjteményébe került.

Mikusi Balázs maga relativizálja, vagy talán vissza is vonja azon „tartalmi kifogását”, hogy a magyar, olasz, francia és német operakultúrák mellett a dolgozat nem tekint ki a környező közép- és kelet európai nemzetekre, és nem vizsgálja, vajon ott is megesett-e olyasmi, mint a Pesti Magyar Színház esete Schodel Rozáliával, vagyis, hogy alig ismert énekesnő az éppen csak megnyitott első állandó színházban váratlanul fellép Norma szerepében, és másnap a színház elhatározza az opera megalapítását. Konkrét párhuzamot bizonyosan nehéz lenne találni; általánosabb értelemben nem érzem magam kompetensnek az összehasonlító vizsgálatra, és emiatt nem is érzek tudományos lelkiismeret furdalást. Már csak nyelvi okból is tartózkodnom kellett attól, hogy a dolgozatot kibővítssem cseh vagy lengyel esettanulmányokkal. Sem a korabeli, sem a vonatkozó másodlagos irodalmat nem tudtam volna eredeti nyelven olvasni, míg a magyar és német operajátszás- és

éneklés-történet ismertetése minden mozzanatában eredeti dokumentumon nyugszik. Mindazonáltal megjegyzem, elsődleges források feldolgozása nélkül is vannak fogalmaim a Magyarországon kívüli kelet-közép európai operai fejlődésről. Másfél évtizede veszek részt rendszeresen a Helmut Loos szervezte közép- és kelet európai zenetörténeti munkaközösség konferenciáin, olvasom az általa kiadott Kongressbericht-sorozatot a régió zenei urbanizációjának legfontosabb intézménytörténeti és műfaji folyamatairól, így a zenés színház 19-20. századi történetéről. Utalnom kell továbbá a *Studia Musicologica* 2011. évi kötetére, amely a téma valóságos kompendiumát kínálja. Kiderül mindebből egyrészt, hogy a nemzeti ébredés egyéb kulturális folyamataihoz hasonlóan a lokális operakultúrák fejlődése is mutat közös vonásokat, másrészt, hogy kronológiai, demográfiai, kulturális és egyéb különbségek mennyire tarkává teszik a képet. Azon túl, hogy megoldhatatlan lett volna, nem is hiszem, hogy a magyar fejlődés gyökereinek és hátterének feltárásához és megértéséhez a párhuzamok feldolgozása sokat tett volna hozzá – legalábbis nem az általam vállalt a tárgy- és tény-központú megközelítésben. Ehhez elégségesnek, sőt meghatározónak tekintem a német viszonyok ismertetését.

Ami a német opera tárgyalását illeti, nem utasíthatom vissza eleve Mikusi Baláznak a túlzott, netán fölösleges részletességre vonatkozó kifogását. Az önfegyelmezésre irányuló legszigorúbb szándék mellett is bizonyára előfordult, hogy túl messze kalandozó exkúrsókba bocsátkoztam, vagy talán inkább az, hogy egyes epizódok tárgyhöz-tartozását nem sikerült elég egyértelművé tennem. Richard Wagner írásaival kapcsolatban azonban nem osztom opponensem aggályát. A dolgozatban utalok rá, hogy az azonos generációhoz tartozó kezdő német énekesnő Madame Schodel és a kezdő komponista-karmester Richard Wagner pályája az 1830-as évek közepén ugyanazon a térképen rajzolódott ki; minden további nélkül előfordulhatott volna, hogy utóbbi vezényli előbbi bemutatkozását Berlinben, vagy hogy a Norma Rigában tervezett előadása nem Madame Ernst, hanem Madame Schodel távolmaradása miatt hiúsul meg. Amit Wagner személyes tapasztalatból ifjúkora német operaéletéről ír, az elsődleges dokumentumként teszi érzékelhetővé, milyen is volt az a közeg, melyben Schodelné utóbb Pesten kamatoztatott tapasztalatait gyűjtötte. Ezen túlmenően tudjuk, Wagner egy ideig szoros kapcsolatot ápolt Eduard Devrienttel, a kimagasló énekes-színésszel és íróval. A komponista operatörténeti eszmefuttatásai helyenként feltűnő hasonlóságot árulnak el Devrient nagy német színjátszástörténetének vonatkozó passzusaival. Véleményem szerint ez nem von le tanúságának értékéből, inkább növeli azt: Wagner nyilván csak olyasmire rezonált, ami egyezett saját tapasztalataival.

Válaszom utolsó szakaszában megkísérlem röviden és a személy valamint a diszciplína iránti kötelező tisztelettel összefoglalni álláspontomat Gyáni Gábor akadémikusnak a magyar operajátszás professzionalizálódásának dolgozatomban megkísérelt rekonstrukciójával

kapcsolatban. Ő a korabeli operakritika általam is hangsúlyozott viszonylagos vagy éppen csekély történeti hitelére utalva finoman szólva szkeptikusan ítéli meg, egyáltalán van-e reménye a sikerre olyan vállalkozásnak, amely – mint Schodelné működéséről szóló dolgozatom – a korabeli bírálatokból kiindulva kívánja ábrázolni az operakultúra hivatásossá válásának folyamatát. Mindenekelőtt meg kell köszönnöm, hogy az elméleti általánosítás legmagasabb szintjén veti föl, és nagyrészt meg is válaszolja a kritikai irodalom forrásként való értékelését illető, részben a dolgozatban magában is megfogalmazott historiográfiai kérdéseket és problémákat. Túlzás nélkül mondom: úgy érzem, ha másért nem, ezért is érdemes volt a kritikai retorikával foglalkozó fejezetek anyagának előbányászásába és feldolgozásába hosszú évek során tekintélyes energiát fektetnem. Értelmezéseihez csak néhány kiegészítő kommentárt fűzök ott, ahol megállapításai bizonyos kérdéskomplexumok egyes szálait a nyaláb más szálaitól elkülönítve vizsgálják, és ezzel az én szememben korlátozzák önnön érvényüket. Opponensem teljes joggal tekinti a kettős tükrözés – előadóművészet–kritika–történeti feldolgozás – értékelését kruciális mozzanatként általában az előadóművészet-történet tárgyalhatóságában, közelebbről Schodelné szerepét illetően a magyar operajátszás professzionalizálásában. A kortárs kritikai visszhang vizsgálata egymagában valóban nem lenne elégséges forrás annak kiderítéséhez vagy kijelentéséhez, hogy Schodelné fellépése avatta hivatásossá a magyar operajátszást. Ám a dolgozat nem is tulajdonít a kritikának efféle kizárólagos forrásértéket. Talán érzékelteti ez irányú tartózkodásomat, hogy a kritikai szókincs és tartalom vizsgálatát a dolgozat második felébe helyeztem – opponensem kifogásával ellentétben meggyőződésem szerint helyesen. Kifejtésem metodikája azon, a Gyáni Gábor érveléséből kivehető vélekedéssel ellentétes felfogáson alapul, hogy a professzionizmus nem kizárólag, talán nem is elsősorban a művészi teljesítmény abszolút minőségében nyilvánul meg. Ezért Schodelné professzionizmusát elsődlegesen nem a kritikák közvetítésével demonstrálom, hanem az intézményszervezés, repertoár-gyarapítás stb. terén mutatott, s a kortársaktól általánosan elismert agilitásával teszem átélhetővé. Ezért helyeztem – az életrajzi sorrendet felborítva –, az intézménytörténeti fejezetet a dolgozat élére. A második és harmadik fejezetben pedig azt igyekeztem ábrázolni, hol, milyen képzsben részesült az első fejezet által intézménytörténetileg bizonyítottan a hivatásosság részleges bevezetését keresztülvivő művész, miféle operai gyakorlatot ismerhetett meg Bécsben és kisebb német színpadokon, és ezek hogyan tették alkalmassá pesti alapítói vállalása véghezvitelére. Ezenközben gondosan ügyeltem arra, hogy a dolgozat nagyon is határozottan kijelölje egyfelől a Schodelné által közvetített intézményi professzionizmus korlátait, másfelől ne takargassa és mentegesse a magyar primadonna, illetve a német énekkultúra technikai hiányosságait az európai – olasz és francia – élmezőnyhöz képest. Ahhoz az élmezőnyhöz képest, amely Schodelné működésének legalább két színterén, Bécsben és Londonban mindenesetre

folyamatosan jelen volt, alkalmat adva a helyi énekeseknek a mintaszerű stílus és technika megfigyelésére és képességeik szerinti utánzására. Schodelné ki is használta a lehetőséget – nem turistaként utazott minden tavasszal Bécsbe, hanem azért, hogy hallja az ottani olasz operaévsztárjait, és tanuljon tőlük. Ugyanígy finomította és pontosította a legnagyobbakkal való együttlét a helyi kritikusok mércéjét. Utalok a dolgozatban sokat idézett londoni Henry Chorleyra, aki olyan szakavatottan és konkrétan tudott írni a nagyok énekhangjáról, hogy a mai olvasó úgy érzi, *soundforge* vagy valami még rafináltabb számítógépes program segítségével képes lenne azt rekonstruálni. Mert ha a kortárs kritika történeti relevanciája valóban korlátozott ist, azért a kortárs kritika történetileg nem irreleváns. Ez a meggyőződése az operakritikusnak, aki – mint muzikológus opponensei nem is mulasztják el észrevételezni – mértéket tévesztve vette a bátorságot, hogy jelen tanulmányában megkíséreljen fellépni a zenekultúra történetírójának koturnusára. Remélem, hivatalos bírálóim után a disszertációt értékelő magas bizottság is elnézéssel fogja szemlélni, hogy időnként meginog rajta.

Budapest, 2013. január 21.

(Tallián Tibor)