

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású doktori iskola

**Átdolgozás, újraalkotás vagy folytatás?
Eötvös Péter *Die Tragödie des Teufels* és
Paradise Reloaded (Lilith) című operái**

KÖNYVES-TÓTH ZSUZSANNA

Témavezető: PÉTERI LÓRÁNT

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2023

Tartalom

Tartalom	I
Rövidítések	III
Köszönetnyilvánítás	IV
Bevezetés	V
I. Műfaji és kulturális kontextus	
1. Eötvös helye a 20–21. századi operatörténetben és a nemzetközi operai szcéna jelenében	1
1.1 Modern- és posztmodern operatörténet (1945–2013)	2
1.2 Kortárs operák az Eötvös-bemutatók körül	9
2. Eötvös Péter operai nyelve	16
2.1 Nagyhatású operák, operaszerzők Eötvös életútján	17
2.2 Műfaji kérdések, megrendelők, librettó alapanyagok	35
2.3 Nyelv és zene	43
2.4 Transzcendens témájú művek	47
2.5 Nyelvezet és stílus	49
3. Mítoszok	53
3.1 Lucifer	54
3.2 Lilith	64
II. Genézis és interpretációtörténet	
1. A megrendeléstől a színpadra állításig	78
1.1 A művek keletkezésének története	78
1.2 A szövegkönyvek alakulástörténete	83
1.3 A politikum szerepe	110

Tartalom

2. Az operák interpretációi és fogadtatása	115
2.1 <i>Die Tragödie des Teufels</i>	115
2.2 <i>Paradise reloaded (Lilith)</i>	123
III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása	
1. Eötvös műhelyében – a komponálás módszerei	142
2. A szereplők archetípusai és viszonyrendszere	153
2.1 Hangközszimbolika	155
2.2 Lucifer	161
2.3 Lilith	171
2.4 Ádám	190
2.5 Éva	194
2.6 Mellékszereplők	197
3. Istenkép	205
4. Formák és műfajok a két operában	211
4.1 Az operák nagyformája	211
4.2 Hagyományos műfajok	218
Következtetések	221
Bibliográfia	224

Rövidítések

- Magyar Parlando–rubato* Eötvös Péter–Amaral, Pedro. Magyar fordítás: Jancsó Júlia. *Parlando–rubato. Beszélgetések, monológok és egyéb kitérők.* Budapest: Rózsavölgyi, 2015.
- Német Parlando – Rubato* Eötvös Péter–Amaral, Pedro. Német fordítás: Rétháti Sandra. *Parlando – Rubato. Gespräche, Mologole und andere Umwege.* Mainz: Schott, 2018.
- Héber mítoszok* Graves, Robert–Patai, Raphael. Magyar fordítás: Terényi István. *Héber mítoszok: a Genézis könyve.* Szeged: Szukits Könyvkiadó, 1996.
- Forner-disszertáció* Forner, Jane. *Distant Pasts Reimagined: Encountering the Political Present in 21st-Century Opera.* PhD disszertáció. New York: Columbia University, 2020. (Kézirat). Kinyomtatott feljegyzés a *Paradise reloaded (Lilith)* vázlatanyagai között. Eötvös Péter magángyűjteménye, Budapest.
- Eötvös jegyzete* Eötvös Péter. *Eötvös jegyzete*. Budapest: Eötvös Péter magángyűjteménye, Budapest.
- Eötvös-interjú, 2019* Interjú Eötvös Péterrel, 2019. április 20., Budapest.
- Eötvös-interjú, 2021* Interjú Eötvös Péterrel, 2021. április 13., Budapest.
- Ostermaier-interjú* Interjú Albert Ostermaierrel (e-mailben), 2019. április 26.
- Schönmüller-interjú* Interjú Annette Schönmüllerrel, 2018. augusztus 17., Bécs. Hollós Máté. „Eötvös Péter: *Paradise reloaded (Lilith)*”. In: Várnai Péter (szerk.). *26. Mini-fesztivál. Eötvös Péter: Paradise reloaded (Lilith).* Műsorfüzet. Budapest: Művészetek Palotája, 2014. január 23. 5–11. Molnár Szabolcs. „Ádám asszonyai. Eötvös Péter: *Paradise reloaded (Lilith)*”. *Müpa Magazin* 9/1 (2014. január–február): 8–11.
- Müpa-műsorfüzet* Gier, Albert. „Eötvös, Peter – Ostermaier, Albert: „*Die Tragödie des Teufels – Ein Werkstattgespräch*”. In: Albert Gier (szerk.). *Göttliche, menschliche und teuflische Komödien. Europäische Welttheater-Entwürfe im 19. und 20. Jahrhundert.* Bamberg: University of Bamberg Press, 2011. 295–314.
- Müpa Magazin-interjú* A *Die Tragödie des Teufels* vázlatanyaga. Eötvös Péter Gyűjtemény, Paul Sacher Stiftung, Basel.
- Gier-interjú* A *Paradise reloaded (Lilith)* vázlatanyaga. Eötvös Péter magángyűjteménye, Budapest.
- EPGY, PSS, Basel*
- EPM, Bp*

Köszönetnyilvánítás

Szeretnék köszönetet mondani témavezetőmnek, Péteri Lórántnak, aki végigkísérte munkámat a téma megtalálásától az utolsó mondat leírásáig. Építő kritikái, újszerű meglátásai, támogatása és megértése nélkül nem jöhetett volna létre ez a munka. Szeretném megköszönni Vikárius Lászlónak és a doktori iskola velem egy időben tanuló hallgatóinak biztató szavaikat, figyelmes hozzászólásaikat és a doktorszemináriumok támogató közegét.

Disszertációm megírásában óriási segítséget nyújtott Eötvös Péter, aki nemcsak kéziratához engedett hozzáférni, de bármikor szívesen válaszolt kérdéseimre. Személyében egy rendkívül melegszívű, kedves, segítőkész, zseniális és pontos embert ismerhettem meg. Szeretnék továbbá köszönetet mondani az Eötvös Péter Kortárs Zenei Alapítvány munkatársaimnak, akikhez mindig fordulhattam munkám során. Köszönettel tartozom olyan intézményeknek, amelyek rendkívül precíz szakmaiságukkal segítettek az anyaggyűjtést: a Paul Sacher Stiftungnak, a Bayerische Staatsopernek, a Neue Oper Wiennek, a Müpának és a Theater Bielefeldnek. Szeretném megköszönni továbbá Juhász Gábor kottagrafikus munkáját, aki a kottapéldákat hihetetlen precizitással és gyorsasággal készítette el.

Végül szeretnék köszönetet mondani családomnak és barátaimnak, akik végig tartották bennem a lelket és lehetővé tették munkámat: szüleimnek, testvéreimnek, kislányomnak, Emíliának, aki elviselte, hogy néha el kellett mennem, de legeslegjobban férjemnek, Leandro Arenas Arce-nek, akinek lelki támogatása (és nem utolsósorban rengeteg gyerekfelügyelettel töltött szabadsága) nélkül most nem írhatnám le ezeket a sorokat.

Könyves-Tóth Zsuzsanna
Budapest, 2023. június 18.

Bevezetés

Eötvös Péter hivatalos honlapján megtalálható eddigi kompozícióinak szinte tudományos precizitással összeállított, nyolc kategóriára osztott listája.¹ Az opera – zenés színház fül alatt tizennégy művet találunk, köztük két darabot – *As I Crossed the Bridge of Dreams / Lady Sarashina* és a *Senza Sangue / Senza sangue Redux* – két verzióban is, ám nem szerepel köztük a 2010. február 22-én bemutatott *Die Tragödie des Teufels*, amely valójában a *Paradise reloaded (Lilith)* első változata. Tévedésről nincs szó, hiszen az említett mű egy másik kategóriában, a visszavont művek között kapott helyet.² Annál is inkább különös e radikális döntés, mivel Eötvös az ősbemutató után is előszeretettel folyamodik javításhoz, finomítja korábbi elképzeléseit, így több művének van korai és későbbi, redukált vagy áthangszerelt, más nyelvre átfordított, esetleg javított verziója, megtagadni azonban csak nagyon ritkán szokta alkotásait. A *Die Tragödie*-n kívül honlapja szerint csupán egy művét vonta vissza, a *CAP-KO (2005)* című versenyművet,³ amelynek áthangszerelt változata, a *Konzert für zwei Klaviere (2007)* címváltozattal él tovább.⁴ Ám az, hogy egy művet teljesen újrakomponáljon, és a korábbi verziót visszavonja, egészen egyedi eset. Jó pár műve akad, amelyet praktikus okok miatt átdolgozott, s operái közt is vannak olyanok, amelyeken komolyabb változtatásokat hajtott végre.⁵ 2019-ben az átdolgozás kérdésével kapcsolatban egy interjúban azt mondta Eötvös, valóban van olyan, mikor az előző mű megszűnik, az azonban nagyon ritka, hogy egy későbbi változata ne éljen tovább. Ez utóbbi esetre csupán egyetlen példát említett, a *Passe-pied* című zenés

¹ <https://eotvospeter.com> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. június 10.).

² Bár a kottakiadó Schott honlapján erről nincs említés, megkeresésemre megerősítették, hogy az operát Eötvös visszavonta, további előadása pedig nem engedélyezett. Mindemellett a zeneszerző saját elmondása alapján a visszavonás lépése jogilag nem történhetett meg, így elméletben még mindig előadható a *Die Tragödie des Teufels*.

³ Az operákat kivéve Eötvös műveinél a komponálás évszámát adom meg a zeneszerző honlapja alapján. Az operák esetében a bemutató dátumát fogom feltüntetni, mivel ezek a művek többnyire hosszabb kompozíciós folyamat eredményei, így kevésbé pontosan lehet meghatározni, melyik évben írta a komponista.

⁴ A visszavonás oka ebben az esetben az volt, hogy túl komplikáltak találta a mű előadását a zeneszerző. Elmondása szerint az első turné csak egy plusz technikus és az ő közreműködésével jöhetett létre. Ezért az eredetileg speciálisan beprogramozott MIDI billentyűzetre és akusztikus zongorára írt versenyművet két zongorára dolgozta át, s jelenleg ezt a változatot tekinti érvényesnek. Interjú Eötvös Péterrel (e-mailben), 2023. június 16.

⁵ E példákra a *III.1. Eötvös műhelyében – a komponálás módszerei* című fejezetben később még lesz szó.

Bevezetés

színházi darabját, amelyet a hetvenes évek elején komponált, s amely még a visszavont művek közt sem kapott helyet honlapján.⁶

Az *ördög tragédiája* ősbemutatóját követően megjelent egyik interjújában Eötvös mintegy mellékesen a következő megjegyzést tette: „Idén mind a hét operám műsoron lesz a világban: A *Három nővéren* kívül még mindegyikben találok korrigálnivalót.”⁷ A *Die Tragödie des Teufelst* azonban nem pusztán korrigálta: 2010-ben Münchenben mutatták be Madách: *Az ember tragédiáján* alapuló operát Albert Ostermaier szövegével, amelyhez nemcsak a kritikusok, de utólag maga a zeneszerző is ambivalensen viszonyult. Eötvös ugyanakkor nem akarta elengedni a témát, ezért úgy döntött, hogy a szöveggönyv átdolgozása után – amelyet feleségével, Mezei Marival és a librettistával együtt végzett el –, újrakezdi a zene írását, ezúttal azonban nem egy konkrét megrendelésre, hanem kizárólag saját elhatározásból, amelyre se korábban, se később nem volt példa a komponista operai életművében.⁸ Az új, *Paradise reloaded (Lilith)* című művet a bécsi Neue Oper Wien társulata mutatta be 2013-ban, s néhány hónappal később Budapestre is elhozták a produkciót. Később ez utóbbi előadásról lemezfelvételt is készített a BMC,⁹ s 2015-ben Chemnitzben, 2020-ban pedig Bielefeldben játszották a művet nagy sikerrel.

A két mű tehát közvetlenül egymás után keletkezett, s a későbbi az első „javított kiadása”, vagy ha úgy tetszik, a két opera két variáció egy témára. De míg az elsőt megtagadta Eötvös, a másodikat egy alkalommal legkedvesebb operájaként említette.¹⁰ Eötvös nyilatkozatai szerint semmit sem tartott meg az eredeti partitúrából: „A zene az első hangtól az utolsóig teljesen új” – mondta egy interjúban.¹¹ Miért döntött tehát Eötvös a javítás helyett a tabula rasa mellett? Miben különbözik a két opera, mit csinált másként Eötvös? Valóban új a teljes zenei anyag, vagy felfedezhetők esetleg a szöveggönyvi és dramaturgiai hasonlóságok mellett zenei parafrázisok, egyezések is? Mi történt pontosan: az előző mű átdolgozása, újraalkotása vagy a megkezdett munka folytatása?

⁶ Balogh Máté, „Eötvös Péter. Alkotás és újraalkotás”, *Jelenkor* 62/2 (2019. február): 194–197, ide: 195.

⁷ Hollós Máté, „Művek bontakozóban. Eötvös Péter: *Az ördög tragédiája*”, *Muzsika* 53/3 (2010. március): 27.

⁸ A *II.1.1 A művek keletkezésének története* című alfejezetben az operák kettős keletkezéstörténetéről részletesen lesz szó, a jegyzeteket lásd ott.

⁹ Eötvös Péter, *Paradise reloaded (Lilith)*, (Budapest: BMC CD, 2016.) BMC CD 226.

¹⁰ Jostwerner, Uta, „»Mein liebstes Kind.« Der Komponist Peter Eötvös reiste zur Premiere seiner Oper »Paradise Reloaded« an”, Újságkivágat a Theater Bielefeld sajtógyűjteményéből. *Westfalen-Blatt* (2020. január 23.).

¹¹ *Müpa Magazin-interjú*, 10.

Bevezetés

Disszertációm e kérdésekre keresem a választ. Először a két opera műfaji és kulturális kontextusát vetem górcső alá: megkísérlem elhelyezni a zeneszerzőt a kortárs, nemzetközi operai szcénában, több nézőpontból vizsgálom operai nyelvének kérdését, majd a két Madách-opera démoni szereplői, Lucifer és Lilith mítoszákat kutatom. A második fejezetben a szövegkönyvek és az operák keletkezéstörténetével, interpretáció- és recepciótörténetével foglalkozom, érintve a politikum szerepét a két operában. Végül a harmadik fejezetben a két opera komponálásának módszerét, dramaturgiáját és zenéjét összehasonlítva vizsgálom az átdolgozás, újraalkotás vagy folytatás kérdését.

Felmerülhet a kérdés, hogy miért éppen Eötvös e két operájának vizsgálatával foglalkozom disszertációmban. Már korábbi tanulmányaim, kutatásaim során is tudatosan igyekeztem olyan témák felé fordulni, amelyekről a személyes érdeklődésen túl elmondható, hogy korban is közel állnak hozzám, tehát a 20–21. század zenéjét tárgyalják. Ennek egyik fő oka, hogy megfigyelhető a tendencia, miszerint a klasszikus kortárs zenétől egyre inkább idegenkedik a közönség. Ezt felismerve számos koncertterem, előadóművész és impresszárió törekszik arra, hogy lebontsa a gátakat a kortárs zene és a közönség között, amelyben úgy vélem, fontos szerepe van annak is, hogy szülessenek zenetudományi írások korunk zenéjéről. Térbeli és időbeli lehetőségeim miatt mindenképpen ma élő, a magyar zenei élethez szorosan kapcsolódó, mégis nemzetközileg ismert és elismert zeneszerzővel szerettem volna foglalkozni doktori tanulmányaim során, akinek stílusa, zenéről való gondolkodása közel áll hozzám – így esett a választásom Eötvös Péterre. Mivel a zeneszerző hírnevét elsősorban operáinak köszönheti, s hozzá is talán ez a műfaj áll a legközelebb, eldöntöttem, hogy én is ebbe az irányba indulok el kutatásaim során. Eötvös operai életművével ismerkedve felkeltette az érdeklődésemet az a teljesen egyedi megközelítés, ahogy Madách általam egyébként nagyon kedvelt művéhez nyúlt a zeneszerző. Az eredeti három főszereplőhöz ugyanis egy új, számomra korábban teljesen ismeretlen mitikus alak csatlakozik a két operában: Lilith, Ádám első felesége, démonanya és egyben feminista szimbólum. Izgalmasnak találtam azt a tény is, hogy Eötvös mindenféle apropó nélkül, maximálisan belső indítatásból az első mű bemutatója után szinte azonnal előről kezdte a munkát, hogy kijavítsa, tökéletesítse a *Die Tragödie des Teufels*-t. Mivel úgy láttam, minden szükséges anyag a rendelkezésemre áll, s e témát

Bevezetés

korábban ilyen nézőpontból még senki nem vizsgálta, eldöntöttem, hogy erről fog szólni doktori értekezésem.

Már Madách darabjának prózai színpadra állítása is kihívást jelent a rendezők számára a szöveg hosszúsága miatt, amely még nehezebb feladat elé állítja a zeneszerzőket. Mondhatnánk úgy is, hogy *Az ember tragédiája* nem kifejezetten ideális opera- vagy akár oratórium alapanyag. Ennek ellenére nem Eötvös az első és nem is az utolsó komponista, aki megkísérelt zenés színpadi művet alkotni Madách művéből. A legkorábbi darab *Az ember tragédiája* megjelenése (1862) után csaknem nyolcvan évvel készült el: Dohnányi Ernő *Cantus Vitae* című szimfonikus kantátáját 1941-ben mutatták be. A zeneszerző célja az volt, hogy a Madách-dráma filozófiai tartalmát jelenítse meg művében. A szöveggönyvet Dohnányi maga szerkesztette montázszerűen: nem jelenítette meg az összes színt, amelyek nem is eredeti sorrendben következnek egymás után, így az egész mű dramaturgiája is megváltozott. Madách alapvetően pesszimista drámáját optimista olvasatban interpretálta Dohnányi.¹² A mű főbb zenei témái ismert idézetek, mint például a *Credo* vagy *Dies irae* gregorián dallamok, az *Ein' feste Burg ist unser Gott* lutheránus korál vagy a *Marseillaise*.¹³ Apparátusa egy óriási zenekarból és kórusból, valamint szoprán, alt tenor és basszus szólistából áll.

Dohnányi művét időben követte Ránki György Madách darabjával azonos című misztériumoperája 1970-ben. A szöveggönyv ezúttal is a zeneszerző munkája, aki megtartotta a dráma eredeti szerkezetét, a szöveget pedig csupán meghúzta, a felhasznált részeket azonban nem írta át. A kompozíciós munka csaknem egy évtizeden át tartott, s az eredetileg operatrilógiának szánt mű végül kétfelvonásos lett.¹⁴ Ránki zenéje igen eklektikus: felfedezhető benne a vezérmotívum-technika, magyar népi hangvétel, különböző stílusallúziók és dodekafon, modernista elemek is.¹⁵

¹² Madách drámáját és Dohnányi szöveggönyvét részletesen összehasonlította tanulmányában Németh G. István. Németh G. István, „*Az ember tragédiájától a Cantus vitae-ig, Madách drámájának és Dohnányi szöveggönyvének konkordanciája*”, in Sz. Farkas Márta és Gombos László (szerk.), *Dohnányi Évkönyv 2004* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2005), 21–30.

¹³ Grimes, James A., „*A Cantus vitae* (op. 38) szimfonikus kantáta keletkezéstörténete, zenei felépítése és bemutatója”, in Sz. Farkas Márta és Gombos László (szerk.), *Dohnányi Évkönyv 2004* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2005), 3–20, ide: 6.

¹⁴ Pethő Csilla, *Ránki György* (Budapest: Mágus Kiadó, 2002), 6.

¹⁵ Nagy Dániel, „Meggzúntetve megőrizni? *Az ember tragédiája* operaszínpadon”, *Irodalmi Magazin* 8/4 (2020. ősz): 52–56, ide: 56.

Bozay Attila 1999-ben a Magyar Millennium Operapályázatra írta *Az utolsó öt szín* című operáját, amelyet végül nem tudott befejezni, így a mű hangszerelését három tanítványa (Kovács Zoltán, Tallér Zsófia és Fekete Gyula) készítette el. Ahogy a cím is mutatja, Bozay nem vállalkozott az egész *Tragédia* megzenésítésére, csak az öt utolsó színt dolgozta fel saját szöveggel három felvonásban, így az opera a londoni színnel kezdődik. Az egyes számok Bozay által adott címei olykor abszolútzenei, sőt néha retorikai formákra utalnak kissé hasonló módon Berg *Wozzeck*-jéhez, így található a műben variáció, rondó, illetve olyan hagyományos operai számok is, mint az ária, duett vagy tercett. Az opera zenei megfogalmazásának háttérben két kompozíciós módszer fedezhető fel: a dodekafónia és a dekatónia kettőssége.¹⁶ Ez utóbbi zeneszerzési technika Bozay nevéhez fűződik, s a *Csongor és Tünde* óta alkalmazta műveiben.¹⁷ Fontos különbség Eötvös Madách-operáihoz képest, hogy Bozaynál megjelenik az Úr a színpadon: a szállóigévé vált híres zárómondat – „Mondottam, ember: küzdj és bízva bízzál!” – Esz-dúrban, diatonikusan csendül fel, amely fokozatosan, felhangonként sűrűsödik egy tizenkéthangú clusterré.¹⁸

A *Die Tragödie des Teufels* és a *Paradise reloaded (Lilith)* után született még két mű, amelyek kiindulópontja Madách darabja. A populárisabb zeneszerzői vonalat képviselő Dobos Attila *Az ember tragédiája* című népoperáját 2014-ben mutatták be. A három felvonásos mű szövegét ezúttal is maga a komponista jegyzi, aki Madách sorait saját áriaszövegeivel egészítette ki.¹⁹ A legfrissebb feldolgozás Gyöngyösi Levente *Tragædia Temporis* című opera-oratóriuma,²⁰ amelynek első tételét 2023 áprilisában mutatták be. A komponista Eötvöshöz hasonlóan újragondolta Madách művét, így az csak alapanyagként szolgált a librettóhoz, amelyet Visky András koncepciója alapján Kiss Judit Ágnes írt. A

¹⁶ Olsvay Endre, *Bozay Attila* (Budapest: Mágus, 2002), 26–28.

¹⁷ A dekatónia lényege, hogy a kromatikus skálából két, egymástól tritónusz távolságra lévő hangot kihagyunk, amely egy sajátos tízfokúságot eredményez. Például az F és H hangok nélkül létrejöhet egy olyan C-alapú hangsor, ahol öt félhang távolságra lévő hang után kimarad egy egész, majd ismét ugyanez következik. Ez a skála magába foglalja a pentatóniát, egészhangúságot, akusztikus skálát, 1:2-es és 1:5 modellskálákat, a hagyományos dúr-moll hétfokúságot vagy a dodekafóniát azonban kizárja.

¹⁸ Olsvay, i.m., 28.

¹⁹ Nagy, i.m., 55.

²⁰ A partitúrában az opera megnevezés szerepel, de maga a szerző is bevallotta, hogy a darab tele van oratorikus elemekkel. Kondor Kata, „»Mindig is furcsának találtam, miért nincs magyar szín *Az ember tragédiájában*« – beszélgetés Gyöngyösi Leventével”, *Fidelio* <https://fidelio.hu/klasszikus/mindig-is-furcsanak-talaltam-miert-nincs-magyar-szin-az-ember-tragediajaban-beszeltetes-gyongyosi-leventevel-178300.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. június 15.).

Bevezetés

darabban az eredeti négy helyett öt karakter szerepel, s mindegyikük meg is jelenik a színpadon: Ádám, Éva, Lucifer és az Úr mellett a Madáchnál nem szereplő Gyermekek a *Példabeszédek* könyvében megszólaló hang megtestesítője, aki már a teremtés előtt is létezett: „egy Messiás-előkép, vagy egy angyalgyerek, a humor, a fény megtestesítője” – fogalmazta meg Gyöngyösi e szereplő lényegi vonásait.²¹ A készülő műben Madách tizenöt színéből nyolc jelenik majd meg, s a mű kicsengése optimistább lesz: a szállóigévé vált „Mondottam, ember: küzdj és bízva bizzál!” mondat helyett egy bibliai idézetre fut majd ki a darab: „Boldogok a szelídek, mert ők öröklik a földet.”²² A szereplők – beleértve Istent is – humanizálva jelennek meg a színpadon: az Úr a második felvonás végén összeomlik látva Lucifer győzelmét, Lucifer pedig végig sóvárog a számára elérhetetlen Éva után. Fontos újdonság még a szöveggönyvben, hogy a londoni szín helyett egy magyar szín kapott helyet Petőfivel a főszerepben. Gyöngyösi a zenében egyfajta vezérmotívum technikát követ, a fény motívuma például dó-szó-ré-dó, az ördögöt pedig nála is sokszor a tritónusz szimbolizálja.²³

A fent említett összes alkotás zeneszerzőjének fejtörést okozott Madách-művének megzenésítése: Gyöngyösi kivételével mind az eredeti szövegből indultak ki, bár csak ketten vállalkoztak a teljes *Tragédia* feldolgozására. Voltak, akik egészen elrugaszkodtak az eredeti koncepciótól, s csak a dráma filozofikus tartalmát tartották meg, s voltak, akik megpróbálták hűek maradni Madách-hoz. Eötvös és Gyöngyösi távolodtak el a leginkább a 19. századi műtől, hiszen mindkettőjüknél megjelenik egy extra szereplő, aki tulajdonképpen a darab központi alakja lesz.

Visszatérve Eötvöshöz, a komponista operairói karrierét viszonylag későn, a kilencvenes években kezdte meg: 1998-ban a Lyoni Operaházban mutatták be első nagyoperáját, a *Három nővért*, amelyet két, a hetvenes években írt korai opera előzött meg (*Harakiri*, 1973; *Radames*, 1976), s tizenegy további opera követett (*As I Crossed a Bridge of Dreams*, 1999; *Le Balcon*, 2002; *Angels in America*, 2004; *Lady Sarashina*, 2008; *Love and Other Demons*, 2008; *Die Tragödie des Teufels*, 2010; *Paradise reloaded (Lilith)*, 2013; *Der goldene Drache*, 2014; *Senza sangue*, 2015; *Sleepless*, 2021; *Valuska*, 2023).

²¹ Kondor, i.m.

²² Mt 5,5

²³ Kondor, i.m.

Bevezetés

Operáinak tudományos feldolgozása a 2000-es évek elején kezdődött meg Franciaországban: ennek legjelentősebb eredménye a Grabócz Márta által szerkesztett *Les opéras de Peter Eötvös. Entre orient et occident* című 2012-ben megjelent kötet.²⁴ Eötvös négy operájáról – *Három nővér*, *Angels in America*, *Lady Sarashina*, *Love and Other Demons* – olvasható négy szerző, köztük egyetlen magyarként Megyeri Krisztina írása a francia nyelvű könyvben. Két interjúkötet is megjelent az operák kapcsán; az egyik alapvető, egyben az egyedüli Eötvösről szóló könyv, amely magyar nyelven is olvasható: Pedro Amaral és Eötvös Péter közös munkájaként jött létre a csaknem háromszáz oldalas *Parlando–rubato. Beszélgetések, monológok és egyéb kitérők*,²⁵ melynek német, Eötvös által kiegészített verzióját 2018-ban adták ki.²⁶ A magyar kötet a *Harakiritől* a *Die Tragödie des Teufels*-ig veszi végig az operákat szakmai beszélgetések formájában. Pedro Amaral portugál zeneszerző-karmester Eötvös mentoráltja volt 2000-ben, disszertációját Stockhausen *Momente* című művéből írta, s később egy ideig a német zeneszerző asszisztenseként is dolgozott. A *Parlando–rubato* interjúi ezért közérthető módon, két komponista nézőpontját egyaránt érvényesítve, szinte egyenrangú partnerek eszmecserejeként lettek rögzítve 2010 tavaszán. A német kiadás kiegészítései már esszé formájában íródtak: a függelékben egy-egy rövid írást találunk a 2012–2016 közt írt színpadi művekről, így a *Paradise reloaded (Lilith)*-ről, a *Halleluja – Oratorium balbulum*-ról, a *Der goldene Drache*-ről és a *Senza sangue*-ről. A másik interjúkötetet Aurore Rivals állította össze *Entretiens autour des cinq premiers opéras de Peter Eötvös* címmel:²⁷ ebben nemcsak Eötvössel, de az operák előadóival készített interjúit is közreadta. A könyvben szó esik a *Három nővér*-ről, a *Lady Sarashináról*, a *Love and Other Demons*-ről, a *Le Balconról*, az *Angels in Americáról* és a *Die Tragödie des Teufels*-ről is.

Nem kifejezetten operákkal, de Eötvössel foglalkozik két német nyelvű tanulmánykötet. Az első a Hans-Klaus Jungheinrich által szerkesztett *Identitäten*,²⁸ amely a 2004-ben Frankfurt am Mainben megrendezett Eötvös-szimpoziumot követően jelent

²⁴ Grabócz Márta (szerk.), *Les opéras de Peter Eötvös. Entre orient et occident* (Párizs: Éditions des archives contemporaines, 2012).

²⁵ *Magyar Parlando–rubato*.

²⁶ *Német Parlando – Rubato*.

²⁷ Rivals, Aurore, *Entretiens autour des cinq premiers opéras de Peter Eötvös* (Nantes: Éditions Aedam Musicae, 2012).

²⁸ Jungheinrich, Hans-Klaus (szerk.), *Identitäten. Der Komponist und Dirigent Peter Eötvös* (Mainz: Schott Musik International, 2005).

meg. A kötetben Eötvös életművét és életútját különböző szempontok alapján vizsgálják a szerzők, s két beszélgetés is szerepel a komponistával. Két évvel később adta közre Michael Kunkel *Kosmoi* című munkáját, amelyben a szerkesztő a Bázeli Zeneművészeti Főiskola 2005/2006-os Eötvös-tanévének dokumentumait rendezte össze.²⁹ A könyvben szerepelnek interjúk, műelemzések és pódiumbeszélgetések, valamint a függelékben találunk műjegyzéket, diszkográfiát, filmográfiát, bibliográfiát és biográfiát is. A szerzők közt több magyar név is feltűnik, így szerepel egy-egy írás Varga Bálint Andrástól, Váczi Tamástól, Farkas Zoltántól, Laki Pétertől és Sárly Lászlótól is.

Az elmúlt években született néhány disszertáció is, amely Eötvös életművével foglalkozik. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen két magyar nyelvű DLA dolgozatot írtak a zeneszerző életművével kapcsolatban: Megyeri Krisztina zeneszerző doktori értekezésének középpontjában a *Love and Other Demons* opera áll,³⁰ Vajda Gergely karmester pedig Eötvös karmesteri életművéről írt.³¹ Eötvös honlapja ezeken kívül még tizennégy idegennyelvű (német, francia, angol) disszertációt sorol fel:³² a legtöbb munka a *Három nővérrel* foglalkozik, de több írás témája az *Angels in America*, a *Le Balcon*, a *Love and Other Demons* is, valamint akad egy munka, amelyben szó esik a *Paradise reloaded (Lilith)*-ről is. Ez utóbbit Jane Forner írta a Columbia Egyetemen 2020-ban: a disszertáció a 2009 és 2016 között született kortárs operákkal foglalkozik, köztük két *Lilith*-operával is, s az elemzéseknek mindig része a politikai és feminista nézőpont. Ez az egyetlen olyan nagyobb lélegzetvételű munka, amely a Madách-operák egyikét tudományos igényességgel elemzi. A szerzőnek jó meglátásai vannak, s kutatásának része volt egy mélyinterjú is Eötvössel, a munka hiányossága azonban, hogy Forner nem ismerte a magyar nyelvű forrásokat. Feltehetően egy félreértés következménye például, hogy a librettó egyenrangú forrásaiként állítja be Madách *Az ember tragédiáját* és Milton *Elveszett*

²⁹ Kunkel, Michael (szerk.), *Kosmoi. Peter Eötvös an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente* (Saarbrücken: Pfau, 2007).

³⁰ Megyeri Krisztina, *Eötvös Péter Love and Other Demons című operájának dramaturgiája és kifejezőeszközei*, Doktori disszertáció (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2013), (Kézirat).

³¹ Vajda Gergely, *A zeneszerző mint előadóművész. Eötvös Péter karmesteri életművéről*, Doktori disszertáció (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2019), (Kézirat).

³² <https://eotvospeter.com/discography-bibliography/recordings-press/all/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. június 10.).

Bevezetés

paradicsomát – feltehetően ez utóbbi mű korábban is ismert volt számára, így jobban tudott hozzá kapcsolódni, mint a magyar emberiségkölteményhez.

Disszertációm forrásanyagának fontos részét képezik az interjúk Eötvös Péterrel és az operaprodukciók más résztvevőivel: a számos nyomtatásban megjelent íráson kívül doktori értekezésem kapcsán magam is készítettem két interjút a szerzővel a szöveggönyvről,³³ és komponálási módszeréről,³⁴ egyet Ostermaierrel a szöveggönyvről,³⁵ és egyet a *Paradise reloaded (Lilith)* énekesnőjével, Annette Schönmüllerrel Lilith alakjának megformálásáról.³⁶ A két mű fogadtatásának forrásai az interjúkon és a műsorfüzeteken túl főként a kritikák, amelyek listáját részben a bemutatók helyszíneitől kaptam meg, részben pedig saját sajtógyűjtésem során találtam rájuk. Disszertáciomban számos könyvet és tanulmányt is felhasználtam nemcsak a zenetudomány, de más tudományágak területéről is. A művek keletkezésével és elemzésével kapcsolatban volt alkalmam hozzáférni mindkét opera kéziratos anyagához: négy napot tölthettem 2018 nyarán a Paul Sacher Stiftungban, ahol a *Die Tragödie des Teufels* kéziratos anyagait őrzik,³⁷ s betekintést nyerhettem 2018 őszén Eötvös Péter magángyűjteményébe is,³⁸ ahol a *Paradise reloaded (Lilith)* anyagai találhatóak. Az operák partitúrájához a Schott kiadón keresztül fértem hozzá, s bár élő előadást sajnos egyik operáról sem volt alkalmam megnézni, mindkét ősbemutató felvételét megtaláltam a BMC könyvtárában.

Disszertációm központi eleme a zene és a szöveggönyv analizálása, amelyekhez elsősorban a fent említett primer forrásokat használtam, de más szerzők elemzéseit és Eötvös nyilatkozatait is figyelembe vettem. Az értekezés fontos része Eötvös életművének kontextusba helyezése és a két Madách-opera szövegi és zenei forrásainak feltárása, amelyekhez részben magyar, de főként idegennyelvű szakirodalmat használtam fel. Az újraalkotás okainak feltárása szempontjából is nagyon fontosnak tartottam az interpretációtörténeti elemzést, amelyet többek közt a bemutatók kapcsán keletkezett igen nagy mennyiségű sajtóanyag végigolvasása tett lehetővé.

³³ *Eötvös-interjú, 2019.*

³⁴ *Eötvös-interjú, 2021.*

³⁵ *Ostermaier-interjú.*

³⁶ *Schönmüller-interjú.*

³⁷ *EPGY, PSS, Basel.*

³⁸ *EPM, Bp.*

Bevezetés

Célom nemcsak az újraírás okainak, folyamatának és eredményének feltárása, valamint a két opera összehasonlítása, hanem az is, hogy betekintést nyerhessek Eötvös munkamódszerébe. Hogy lássuk, hogyan kezd neki egy opera írásának, milyen lépéseket tesz a kompozíciós munka során, és hogyan dolgozza át, tökéletesíti művét, amellyel nem volt száz százaléig elégedett. Eötvös két Madách-operájával eddig csak kevesen foglalkoztak tudományos igényességgel, és a zeneszerző komponálási módszeréről sem született átfogó leírás. Disszertációmban szeretnék képet kapni Eötvös zeneszerzői eszközeiről, stílusáról és nyelvezetéről, személyes hitvallásáról; szeretném megvizsgálni, miként van egyszerre jelen a hagyomány és a modernitás a két operában; a fogadtatástörténet által egyszersmind szeretnék betekintést nyerni a 2010-es évek nemzetközi és hazai operaéletébe.

I. Műfaji és kulturális kontextus

1. Eötvös helye a 20–21. századi operatörténetben és a nemzetközi operai szcena jelenében

Ligeti, Kurtág, Eötvös – gyakran kerül egymás mellé e három zeneszerző neve, amikor a 20–21. századi magyar zene nemzetközi ismertségéről van szó.¹ Azon kívül, hogy mindhárman magyarok, több minden is közös életútjukban: mindnyájan Erdélyben látták meg a napvilágot, később a budapesti Zeneakadémián tanultak zeneszerzést, majd külföldön is aktívak voltak. Karrierjük személyiségükből adódóan más-más irányt vett: a zeneszerzés mellett Ligeti kiválóan tudott a zenéről beszélni, így ő előadóként, Kurtág világhírű tanárként, míg Eötvös elsősorban karmesterként vált ismertté. Zenéjükben is különböző utakon járnak, mégis felfedezhető egy sajátosan magyar hang, amit Eötvös így fogalmazott meg egy interjújában: „A Ligeti-Kurtág-Eötvös vonalban rubato van a hangokban, az elmesélés igénye.”² Mindhárman írtak operát, de míg Ligeti és Kurtág életművében inkább kivételesnek mondható ez a műfaj, addig Eötvös ebben érzi leginkább otthon magát. Ahhoz, hogy megértsük Eötvös stílusát, operai nyelvét, elengedhetetlen, hogy – még ha csak madártávlatból is – de rátekintsünk arra a közegre, amelyben ő maga is alkotta műveit. E fejezet elsősorban a nemzetközi operai szcénát vizsgálja, mivel maga Eötvös is mindig arra törekedett, hogy művei univerzálisak, globálisan befogadhatóak legyenek.³

Eötvös első önálló, operának nevezhető művét, a *Harakirit* 1973-ban írta,⁴ de már jóval ezelőtt, budapesti tanulóévei alatt is komponált színházi kísérőzenéket. Éppen ezért érdemes nagy vonalakban már az 1945 utáni operatörténetet is vizsgálni, egészen a *Paradise reloaded (Lilith)* 2013-as bemutatójáig. Először az összefoglaló szakirodalom

¹ Például: Beckles Willson, Rachel, *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007).

² Fáy Miklós, „Most jött el az ideje, hogy hazajöjjenek”, *Élet és Irodalom* 48/18 (2004. április 30.): 7–8, ide: 7.

³ Eötvös utolsó operája kivételével az összes e műfajban született művét külföldön mutatták be, s maga is gyakran hangsúlyozza zenéje nemzetközi hangvételét.

⁴ Több interjújában mikor operai karriere kezdetéről kérdezik, Eötvös a *Három nővért* említi első nagyszabású operájaként.

I. Műfaji kontextus

alapján próbálok képet alkotni a 20. század második felének modern és posztmodern operatörténetéről, majd az Eötvös-operákhoz kapcsolódó bemutatókkal igyekszem árnyalni a képet.

1.1 Modern- és posztmodern operatörténet (1945–2013)

A 20. század második felét nagyon leegyszerűsítve két részre lehet osztani: a II. világháború utáni modernista évekre s a hetvenes években kezdődő posztmodernizmusra. Ez utóbbi kifejezést először az Egyesült Államokban használták a zenében, főként a hetvenes évek második felétől, mintegy a modernizmusra adott reakcióként.⁵ Kissé visszatekintve, a Wagner utáni opera kiindulási pontját Puccini, Richard Strauss, Schönberg, Stravinsky és az I. világháború után főként Berg jelentette. A *Wozzeck* (bemutató: 1925) sokáig szolgált viszonyítási alapként a zeneszerzők számára: mind a politikai, mind a satirikus felhang fontos eszközként jelent meg például Hindemith, Křenek vagy Weill műveiben. Ez utóbbi komponista operatörténeti jelentőségét legfőbb alkotópartnere, Bertolt Brecht is emelte, akinek epikus színháza Eötvös művészetében is fontos szerepet játszik. Brecht lebontotta a negyedik falat a színészek és a közönség között, Weill pedig nemcsak a zenei stílust tette populárisná, közérthetővé, de a zene drámai funkcióját is megváltoztatta. A két világháború között virágzott az operaipar, s a teltházas operaházak hasonló funkciót tölthettek be, mint a mozik: a *Wozzeck*, a *Jonny spielt auf* vagy a *Dreigroschenoper* olyan széles közönséghez jutott el, amit azóta sem tudott egy opera sem produkálni.⁶

1945–1960

A nagy gazdasági világválság és a II. világháború után nagy átalakuláson ment keresztül az operaipar: a bankokkal egyidejűen sok operaház is arra kényszerült, hogy bezárja kapuit (vagy éppen megsemmisült a háborúban), azok pedig amelyek megmaradtak, fokozatosan

⁵ Pasler, Jann, „Postmodernism”, in *Grove Music Online*, (Utolsó megtekintés dátuma: 2022. október 9.).

⁶ Taruskin, Richard–Gibbs, Christopher H. (szerk.), *The Oxford History of Western Music. College Edition* (New York: Oxford University Press, 2013), 946–948.

I. Műfaji kontextus

a zene „képzeletbeli múzeumává” váltak.⁷ Bár folyamatosan születnek újabb és újabb operák, s köztük akad jó néhány a klasszikusokhoz mérhető remekmű is, csupán egy-két darab vált az állandó repertoár részévé, s az operaházak műsora ma is nyolcvan-kilencven százalékban a több mint száz éve született repertoárból merít.

A negyvenes években kezdte operai karrierét Benjamin Britten, aki összesen tizennégy darabot alkotott ebben a műfajban, köztük olyan műveket, mint a *Peter Grimes* (1945), *The Rape of Lucretia* (1946), a *Billy Budd* (1951), *The Turn of the Screw* (1954) vagy a *Midsummer Night's Dream* (1960). Zenei stílusa többnyire tonális, szélesebb közönség számára is befogadható, gyakran érint pszichológiai mélységeket, de kísérletezett a tizenkéthangú komponálási módszerrel is például a *The Turn of the Screw*-ban. Britten a komponálás mellett megalapította az English Opera Group Orchestrát és az Aldeburgh Festivalt, amivel sokat lendített az Egyesült Királyság zenei, operai életén. Követői közt volt Michael Tippett, William Walton, Arthus Bliss és George Benjamin. Szintén az ötvenes évek elején született Stravinsky kései operája, a *The Rake's Progress* (1951), amely a maga tonális neoklasszicizmusával inkább a múltra tekint vissza, mint a jövőbe, s talán ezért is említi Paul Griffiths az utolsó műként, amely helyet kapott a nemzetközi repertoárban.⁸ Az Egyesült Államokban az opera mellett a musical és a filmzene hódította el az operai beállítottságú szerzőket: Leonard Bernstein Broadway musicaljai a mai napig a legnépszerűbb művek, például a *West Side Story* (1957), a *Trouble in Tahiti* (1952) vagy a *Candide* (1956). Az olasz születésű Gian Carlo Menotti is megmaradt a tonalitás világánál folytatva a verizmus örökségét.

Míg az angol nyelvterületen működő zeneszerzők többsége az ötvenes, hatvanas években megmaradt a tonalitás talaján, a kontinensen alkotó komponistákat inkább az új irányzatok vonzották. A náci rezsim bukása után a nyugati országokban ismét játszhatták a második bécsi iskola szerzőinek zenéjét. Webern szerializmusa és Berg expresszionizmusa egyrészt a szabadságot, másrészt a háború káoszát követően a

⁷ A kifejezés Lydia Goehr könyvének címére utal: Goehr, Lydia, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* (New York: Oxford University Press, 2007).

⁸ Griffiths, Paul, „The Twentieth Century: 1945 to the Present Day”, in Parker, Roger (szerk.), *The Oxford Illustrated History of Opera*, (New York: Oxford University Press, 1994): 317–349, ide: 280.

I. Műfaji kontextus

racionalizmus, a rend utáni vágyat is jelképezte. Követőik közé tartozott Hanz Werner Henze, akinek zenéjében felfedezhető a neoklasszicizmus és a könnyűzene hatása is,⁹ Dallapiccola, akinek *Il prigioniero* (1949) című egyfelvonásos operájában a *Wozzeck* kegyetlenségének öröksége is érződik,¹⁰ Fortner és Eisler.

1961–1970

A háború utáni általános pesszimizmus és szkepticizmus egyik legnagyobb visszhangú példája Pierre Boulez hírhedt kijelentése 1967-ből: „A legdrágább megoldás az operaházak felrobbantása lenne. De nem gondolja, hogy ez lenne a legegánsabb?”¹¹ Boulez az interjúban arról beszélt, hogy Alban Berg operái óta nem született egy jelentékeny darab sem e műfajban. Ennek ellenére ő maga is tervezett operát írni, amelyre végül nem került sor. Boulez ugyanis azért „szerette volna” felrobbantani az operaházakat – az általa epigonnak nevezett kortárs operaszerzők műveivel együtt –, hogy helyükre újakat, a jelen társadalomban releváns művek bemutatására alkalmas helyszíneket lehessen építeni. S hogy milyenek ezek a művek Boulez szerint? Szövegük kifejezetten zenés színház számára íródjon, lehetőleg kortárs szerzőtől származzon – Genet művei például kiválók operalibrettó alapanyagának –, illetve szöveg és zene elválaszthatatlanok legyenek.¹² Eötvös Boulez kijelentését maga is fordulópontként érzékelte, s pontosan tudta, hogy a zeneszerző haragja sokkal inkább az intézményrendszer, mintsem a művek ellen irányult. „Az intézmények szellemisége fokozatosan átalakult, a programtervezést, a konkrét programterv összeállítását, a produkciók kiválasztását, a munkamódszert, a próbaszervezést... mindent újragondoltak. Az átszervezés, a nagy reformok, a nagy megújulás rendkívül pozitív időszaka volt ez.” – emlékezett vissza Eötvös ezekre az évekre.¹³

Ennek megfelelően rengeteg új mű és új irányzat született. A hatvanas években kezdték el használni a zenés színház kifejezést olyan operákra, amelyekben esztétikai,

⁹ Griffith, i.m., 324–325.

¹⁰ Whittall, Arnold, „Opera. VI. The 20th century”, *Grove Music Online*, (Utolsó megtekintés dátuma: 2022. november 29.).

¹¹ N.N., „»Sprengt die Opernhäuser in die Luft!« – Gespräch mit dem französischen Komponisten und Dirigenten Pierre Boulez”, *Der Spiegel* 21/40 (1967. szeptember 24.): 166–171, ide: 170.

¹² I.h.

¹³ *Magyar Parlando–rubato*, 57–58.

I. Műfaji kontextus

gazdasági és politikai okokból a drámai hatást pusztán zenei tényezőkkel igyekeztek elérni, a látványra kevesebb hangsúlyt fektettek, így a korábbiaknál kisebb léptékűek, ugyanakkor kevésbé helyhez kötöttek voltak.¹⁴ Maga a kifejezés Walter Felsenstein színházi és operarendezőtől származik, aki a '40-es évektől kezdve kereste az operajátszás új útjait.¹⁵ Egy korai példa erre a műfajra Stravinsky *The Flood* (1962) című műve, de úttörő volt az avantgárd komponista, Luigi Nono is, akinek *Intolleranza* (1961) az egyik legelső olyan mű, amelyben elektronikus zenét használ a zeneszerző, következő, *Al gran sole carico d'amore* (1975) című operája pedig már egy cselekmény nélküli, patchwork-szerű darab. Zimmermann *Die Soldaten* (1965) című operája a *Wozzeck* tematikájával dolgozik, azonban nincs hagyományos cselekménye, felbomlik az idő linearitása.¹⁶ E vonulathoz tartoznak Henze olyan művei is, mint az *Elegy for Young Lovers* (1961), a *Der junge Lord* (1965), a *The Bassarids* (1966) és a *We Come to the River* (1976).¹⁷

A zenés színházhoz hasonlóan kisebb apparátus szükséges a kamaraoperához is, amelynek előzményeként említhetjük a *Pierrot lunaire*-t vagy *L'Histoire du soldat*-ot. Ennek egyik úttörője volt Britten, s e hagyományt folytatta Birtwistle (*Punch and Judy*, 1967, *Down by the Greenwood Side*, 1969) és Davies (*Eight Songs for a Mad King*, 1969) is. Ezen operák közös tulajdonsága a kis létszámú előadókon túl, hogy gyakran nagymértékű virtuozitást követelnek meg az énekesektől és a zenekar tagjaitól.¹⁸

Ligeti *Aventures* (1964) és *Nouvelles aventures* (1966) című alkotásai először hangversenytermi művekként jöttek létre, s a zeneszerző csak később adott hozzájuk cselekményt. A dadaizmus irányába nyitó alkotásoknak nincs szövegük, így a mű humora kizárólag abszurd zenei világukban rejlik. Anti-operának nevezte e műveit Ligeti, ami tulajdonképpen összezseng azzal, amit Boulez is mondott: az opera műfaja felett eljárt az idő, újításra, a régi megtagadására van szükség.¹⁹ Anti-opera még Glass *A madrigal opera* (1980) című műve vagy Berio *Un re in ascolto* (1984) című alkotása is.²⁰ Tulajdonképpen

¹⁴ Clements, Andrew, „Music theatre”, *Grove Music Online*, (Utolsó megtekintés dátuma: 2022. november 29.).

¹⁵ Felsenstein, Walter–Herz, *Musiktheater. Beiträge zur Methodik und zu Inszenierungskonzeptionen* (Lipscse: Verlag Philipp Reclam, 1976).

¹⁶ A következő fejezetben részletesen is szó lesz erről az operáról Eötvös kapcsán.

¹⁷ Griffith, i.m., 326.

¹⁸ Whittall, i.m.

¹⁹ Várnai Péter, *Beszélgetések Ligeti Györggyel* (Budapest: Zeneműkiadó, 1979), 103.

²⁰ Csehy Zoltán, *Experimentum mundi. (Poszt)modern operakalauz (1945–2014)* (Budapest: Kalligram Kiadó, 2015), ide: 1125.

I. Műfaji kontextus

ide tartozik Eötvös *Radamese* is, amely Verdi *Aidájának* egy próbáját viszi színre. A zeneszerző így magyarázta művének létrejöttét:

[...] bele kell képzelnünk magunkat a korba, a hetvenes évekbe, amikor az operaházak számos pénzügyi és intézményi problémával küzdöttek, és azt hittük, sok közülük hamarosan bezár. Mindez benne volt a levegőben: az akkori társadalmi körülmények között ennek valóban volt realitása, ami nyilván összekapcsolódott számos akkori fiatal zeneszerző közös törekvésével, akik esztétikai idealizmus szellemét követve az opera műfajában egy leküzdendő burzsoá művészet par excellence jelképét látták. Ebben a kontextusban döntöttem úgy, hogy megírom a *Radamest*, az opera mint színpadi műfaj szatírájaként, de főként az operaházak jövőjének szatírájaként, amelyek profetikus kinyilatkoztatásuk szerint hanyatlásra és kihalásra ítéltettek.²¹

Kagel *Staatstheater* (1971) című operája szintén a műfaj létjogosultságát kérdőjelezi meg: egy operaház teljes apparátusát, zenekart, szólistákat, táncosokat, kórust, klasszikus előadások kosztümeit és díszletekeit használja fel kontextusukból kiragadva. Opera az operáról – nem újkeletű gondolat, hiszen már Mozart *Der Schauspieldirektora* (1786), s később Richard Strauss egyes művei is (*Ariadne auf Naxos*, 1912, *Capriccio*, 1942) erre épülnek, de a hatvanas, hetvenes években e téma is a műfajjal való egyfajta kísérletezésként jelent meg. Britten *Let's Make an Opera* (1949) című műve, Berio *Opera* (1957) című alkotása, Cage *Europérai* (1990–1994), mind egyszerre tisztelegnek a műfaj előtt s kérdőjelezik meg azt.²²

1970–2013

A hatvanas évek vége felé az anti-opera már nem hatott az újdonság erejével, egy idő után a zeneszerzők már nem voltak képesek mindig újat, korábban sosem látottat komponálni. „[...] lassan rájöttem, hogy elmúlt az idő az anti-opera felett, és így egy bon mot-val a *Le Grand Macabre*-t anti-anti-operának neveztem. Mínusszor mínusz pluszt eredményez. Tehát a *Macabre* mégiscsak opera.” – mondta Ligeti 1978-ban írt, nagyhatású művéről.²³

²¹ *Magyar Parlando–rubato*, 50.

²² Whittall, i.m.

²³ Várnai, i.m., 103.

I. Műfaji kontextus

Hasonlóan Peter Blake kollázs-technikával alkotott pop-art műveihez, Ligeti operája is tele van különböző operatörténeti utalásokkal, allúziókkal, idézetekkel, álidézetekkel, amelyek akár egyszerre szólalnak meg. De nemcsak idézetek, hanem a régi és modern zenei műfajok is keverednek, s a hagyományos hangszerek mellett hétköznapi tárgyak is megszólalnak a zenekarban. Hasonlóan eklektikusan nyúlt vissza korábbi operák zenéjéhez Berio 1972-ben komponált *Recital I (for Cathy)* című színpadi művében, ahol egy énekesnő próbál, s közel ötven zenei idézet hangzik el.²⁴

Karlheinz Stockhausen operái – bár létrejöttük elképzelhetetlen lett volna a hatvanas évek zenés színházi törekvései nélkül – egy egészen új világot nyitottak meg. Hétrészes *Licht* operaciklusa valószínűleg a legnagyobb léptékű operai projekt a műfaj történetében. 1977-ben kezdte el komponálni a hét minden napjához egy-egy operát társító ciklust, amelyet 2003-ban fejezett be. Bár Stockhausen művei nem anti-operák, mégis eltávolodnak a hagyományos opera műfajától: fontosak benne a rituálék, s az elektronikus zene is nagy szerepet kap a művekben.²⁵ Penderecki is a hatvanas évek végén kezdett az opera műfajával foglalkozni: első műve, a *Die Teufel von Loudun* (1969) egy történelmi témát dolgoz fel Huxley regénye alapján aktuálpolitikai felhanggal, *Paradise lost* (1978) című operája pedig már szakrális témát feldolgozó mű. Harmadik operája, a *Die schwarze Maske* (1986) egy haláltánc – hasonlóan Ligeti művéhez –, utolsó e műfajban alkotott műve, az *Ubu Rex* (1991) pedig egy opera buffa, az előzőekhez hasonlóan tele intertextualitással.²⁶

Egyes komponisták eltávolodtak a színpadtól: Nono *Prometeo* (1984) című operája már az előadhatóságot is megkérdőjelezi, hiszen a zeneszerző minden képi megjelenítést megtiltott, s a darab műfaját „a hallgatás tragédiájaként” (tragedia dell’ascolto) nevezte meg.²⁷ A mítosz központi szerepet tölt be ebben az operában csakúgy, mint Stockhausen *Licht*-ciklusában, amelynek egyes operáit szintén nem a színpadon képzelte el a zeneszerző. Legendához nyúlt vissza Messiaen is, aki egyetlen operáját hetvenöt évesen

²⁴ Metzger, David, *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), ide: 219–220.

²⁵ Csehy, i.m., 991; Toop, Richard, „Stockhausen, Karlheinz”, *Grove Music Online*, (Utolsó megtekintés dátuma: 2022. november 30.).

²⁶ Thomas, Adrian, „Penderecki, Krzysztof”, *Grove Music Online*, (Utolsó megtekintés dátuma: 2022. november 30.).

²⁷ Csehy, i.m., 782–783.

I. Műfaji kontextus

fejezte be: *Saint François d'Assise* (1983) című műve monumentális apparátusra, hét szólistára, százötven fős kórusra és százhusz fős zenekarra íródott. Birtwistle nyolcvanas években írt operái – *The Mask of Orpheus* (1986), *Yan Tan Tethera* (1986), *Gawain* (1991) – is mind mitikus témákat dolgoznak fel.²⁸

Szintén a hetvenes években az Egyesült Államokban a minimalizmus meghódította az operaszínpadot is. Philip Glass: *Einstein on the Beach* (1976) című műve volt az egyik úttörő darab, amely az avantgárd színházigazgatóval, Robert Wilsonnal együttműködésben született. A művet a Metropolitan Operaházban mutatták be egy szünet nélküli, csaknem négyórás előadáson. A darabnak cselekménye nincs, szövege pedig sokszor számok vagy szolmizációs hangok ismételtetésével magát a zenét írja le. Glass nem sokkal később írt még két, hagyományosabbnak mondható operát: a *Satyagrahát* (1980), amely Gandhi életét állítja a középpontba és az *Akhmatent* (1982), amely a fáraó életéről és vallásos meggyőződéseiről szól. A 20. század végéig Glass több mint egy tucat operát fejezett be, köztük a Metropolitan által rendelt *The Voyage*-t (1992).²⁹ A Glassnál tíz évvel fiatalabb John Adams szintén a minimalizmus irányzatából indult ki. Első operája, a *Nixon in China* (1987) Alice Goodman költőnő és Peter Sellars rendező együttműködésével született négy operaház együttes megrendelésére. A közelmúlt eseményeit feldolgozó mű posztminimalista stílusban íródott, s népszerűségéhez hozzájárulnak a táncbetétek és a popzenére tett utalások is. Adams később még két operát írt: a palesztin terrortámadást feldolgozó *The Death of Klinghoffer*t (1991) és a *Doctor Atomicot* (2005).³⁰

Későbbi generációhoz tartozik Kaija Saariaho finn zeneszerző, aki az IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) kutatója lett 1982-ben, s Magyarországra először 2019-ben látogatott el Eötvös Péter meghívására. Első, *L'amour de loin* (2000) című operájának egyik inspirációja a Peter Sellars által rendezett *Saint François d'Assise* előadás volt Salzburgban. A komponistanő szintén középkori témát dolgozott fel operájában: Jaufré Rudel, a 12. századi trubadúr szerelmi történetéről szól a librettó, zenéjében pedig középkori, modern és posztmodern technikákat is alkalmaz a zeneszerző.³¹ Említést érdemel még a Thomas Adès három operája is: a *Powder Her Face*

²⁸ Griffith, i.m., 341–346.

²⁹ Taruskin–Gibbs, i.m., 1079–1081.

³⁰ Taruskin–Gibbs, i.m., 1117–1118.

³¹ Taruskin–Gibbs, i.m., 1119–1120.

I. Műfaji kontextus

(1995), a *The Tempest* (2003) és a *The Exterminating Angel* (2016) című műveit olyan helyszíneken játsszák, mint a Metropolitan, a Royal Opera House vagy a Salzburgi Ünnepi Játékok.³²

Ahogy közelebb kerülünk jelenünkhöz, úgy válik egyre nehezebbé egyes operaszerzők, művek kiemelése, hiszen ezek a darabok nagyon frissek, s még nem állták ki az idő próbáját. Éppen ezért a továbbiakban azok a művek kerülnek majd szóba, amelyek közvetlenül kapcsolódnak Eötvös operabemutatóihoz.

1.2 Kortárs operák az Eötvös-bemutatók körül

Eötvös viszonylag fiatalon, huszonegy évesen Nyugat-Európába költözött, s csak 2004-ben tért vissza Magyarországra. 1966 és 1968 között Kölnben működött az operaház korrepetitoraként, 1970-ben részt vett Stockhausen meghívására az oszakai világkiállításon, s hat hónapot maradt Japánban, innen pedig ismét Kölnbe tért vissza, ahol 1979-ig a Westdeutscher Rundfunkban (WDR, magyarul Nyugatnémet Rádió) kapott technikus, majd karmesteri állást. Ez idő alatt született két első színpadi műve, a *Harakiri* és a *Radames*, mindkettő a WDR megrendelésére. 1978-ben hívta meg Pierre Boulez Párizsba, ahol az IRCAM nyitókoncertjének dirigálása után felkérést kapott az intézet rezidens együttese, az Ensemble Intercontemporain művészeti vezetői posztjára, amelyet 1991-ig töltött be. 1986-ban került a lyoni opera élére a japán származású amerikai karmester, Kent Nagano, akinek megrendelésére készült a *Három nővér*. Ez idő alatt, 1985 és 1988 között Boulez utódként Eötvös a londoni BBC Szimfonikus Zenekar első vendégkarmesteri posztját is betöltötte, s egyre több meghívást kapott más világhírű zenekarok élére is. 1994 és 2004 között Eötvös Hollandiába helyezte át bázisát, ahol a Hilversum Rádió Kamarazenekarának volt vezető karmestere. 2004-ben költözött vissza végleg Magyarországra, ám a bemutatók helyszíneiből (I.1 táblázat) látszik, hogy hollandiai és itthon töltött évei alatt is a Németországban és Franciaországban szerzett kapcsolatainak köszönhető operamegrendeléseit.³³

³² <http://thomasades.com/bio/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2022. november 30.).

³³ <https://eotvospeter.com/biography/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2022. október 9.).

I. Műfaji kontextus

Opera címe	Bemutató dátuma	Megrendelő	Dedikált	Ország, város	Fesztivál
<i>Harakiri</i>	1973. szeptember 22.	WDR (Westdeutscher Rundfunk) Köln	TOKK-Ensemble (Japán)	Németország, Bonn, Beethovenhalle	a WDR Köln japán fesztiválja
<i>Radames</i>	1976. március 5.	WDR (Westdeutscher Rundfunk) Köln	-	Németország, Köln	WDR Musik-Theater Festival
<i>Három nővér</i>	1998. március 13.	Opera National de Lyon	für Maria	Franciaország, Lyon, Opera National de Lyon	-
<i>As I Crossed a Bridge of Dreams</i>	1999. október 16.	Donaueschingen Festival és Land Baden-Württemberg	-	Németország, Donaueschingen	Donaueschingen Festival
<i>Le Balcon</i>	2002. július 5.	Aix-en-Provence Festival	-	Franciaország, Aix-en-Provence, Théâtre de l'Archevêché	Aix-en-Provence Festival
<i>Angels in America</i>	2004. november 23.	Théâtre du Châtelet Paris	-	Franciaország, Párizs, Théâtre du Châtelet	-
<i>Lady Sarashina</i>	2008. május 4.	Opera National de Lyon	Ute Haferburg	Franciaország, Lyon, Opera National de Lyon	Japán fesztivál
<i>Love and Other Demons</i>	2008. augusztus 10.	Festivalopera Glyndebourne és BBC	-	Anglia, Lewes, Glyndebourne	Glyndebourne Opera Festival
<i>Die Tragödie des Teufels</i>	2010. február 22.	Bayerische Staatsoper, München	-	Németország, München, Bayerische Staatsoper	-
<i>Paradise reloaded (Lilith)</i>	2013. október 25.	- (Neue Oper Wien)	-	Ausztria, Bécs, Halle E im Museumsquartier	Wien Modern

I.1 táblázat. Eötvös Péter operabemutatói (1973–2013)

Ahogy az a táblázatban látható, ezen operák többségét fesztiválokon mutatták be, s a *Paradise reloaded (Lilith)* kivételével – amelyet a Neue Oper Wien állított először

I. Műfaji kontextus

színpadra – az összes mű megrendelésre készült, éppen ezért kevésbé fontos maga a helyszín, inkább az alkalom, a megrendelő a mérvadó. Tíz műből négyet Németországban, egyet – *Paradise reloaded (Lilith)* – pedig Ausztriában mutattak be, s tudjuk, hogy ez is a német megrendelésű *Die Tragödie* ihletéséből jött létre; négy további műnek Franciaországban, egynek pedig Angliában volt premiere. Mivel Eötvös életműve nem lezárt, csak a *Paradise reloaded (Lilith)* 2013-as premierjéig vizsgáltam az Eötvös-bemutatók körüli kortárs operákat, kivéve a *Die Tragödie des Teufels* esetében, ahol csak a bemutatóig, 2009-ig vettem szemügyre a premiereket. A 2013 előtti bemutatókat az egyes darabok előtti és utáni öt évben kerestem, s csak az újonnan komponált műveket vettem figyelembe.

Az első két opera valamelyest elkülönül az életmű többi részétől, amit a több mint húszévnnyi kihagyás is jelez: ezeket a kamaraoperákat bár felkérésre, de még „független zeneszerzőként” írta Eötvös abban az értelemben, hogy ezek esetében teljesen szabad kezett kapott dr. Wolfgang Beckertől, a Nyugatnémet Rádió kortárszenei osztályának vezetőjétől.³⁴ Az első érett operájaként is elismert művét, a *Három nővért* már befutott karmesterként komponálta Eötvös, s ennek sikerén indult el operaszerzői karrierje. A hetvenes évekből áll a legkevesebb információ rendelkezésünkre: míg a többi opera esetében sikerült az egyes fesztiválok, operaházak archív előadástörténetéhez hozzáférni, a WDR Köln-től sajnos nem kaptam választ. A hetvenes évek elején Eötvös egy fiatal művészcsoporthoz tartozott, amelynek katalizátora a Nyugatnémet Rádió volt. A csoport legjelentősebb tagja Stockhausen volt, de ide tartozott például Herbert Eimert, Mauricio Kagel, Ligeti és Zimmermann is, akikről – Eimert kivételével, aki nem alkotott színpadi művet – korábban már volt szó.

Eötvös két operáját is az Opera National de Lyon számára írta. Az operaház honlapján az 1969 utáni összes bemutató elérhető az archívumban,³⁵ így a kutatás alapját ez szolgáltatta. A honlapon egyébként közel negyven ősbemutató szerepel, ami jól mutatja az intézmény progresszív törekvéseit. 1993 és 2013 között Eötvös két operáján kívül tizenkét művet mutattak be a dél-franciaországi intézményben (*I.2 táblázat*).

³⁴ *Magyar Parlando–rubato*, 48.

³⁵ <https://www.opera-lyon.com/en/archives/archives-6270df2437ac1> (Utolsó megtekintés dátuma: 2022. november 30.).

I. Műfaji kontextus

Zeneszerző	Műcím	Bemutató dátuma
Fabio Vacchi	<i>La Station thermale</i>	1993. november 13.
Betsy Jolas (IRCAM)	<i>Schliemann</i>	1995. május 3.
Hugues Dufourt (IRCAM)	<i>Dédale</i>	1995. június 17.
Marcel Landowski	<i>Galina</i>	1996. március 17.
Sergio Menozzi	<i>Pinocchio</i>	1998. április 29.
Fabio Vacchi	<i>Les Oiseaux de passage</i>	1998. december 15.
Gilbert Amy (IRCAM)	<i>Le Premier Cercle</i>	1999. október 13.
Wende Bartley	<i>Electric Flesh</i>	2000. március 20.
Jacques Rebotier (IRCAM)	<i>L'indien des neiges</i>	2001. december 26.
Michaël Levinas (IRCAM)	<i>Les Nègres</i>	2004. január 20.
Pascal Dusapin	<i>Faustus, The last night</i> ³⁶	2006. január 21.
Thierry Escaich	<i>Claude</i>	2013. március 27.

I.2 táblázat. Operabemutatók az Opera National de Lyonban (1993–2013)

A listán szereplő zeneszerzők közül – ahogy Eötvös maga is – öten is az IRCAM tagjai, akik mind legalább részben francia származásúak (Betsy Jolas francia-amerikai zeneszerző).³⁷ A többi komponista közül további négy francia, Fabio Vacchi és Sergio Menozzi olaszok, Wende Bartley pedig kanadai. Két opera is szerepel Vacchi-tól, aki eddig összesen nyolc színpadi művet írt, köztük egy *Faust*-operát.³⁸ Külön figyelmet érdemel Marcel Landowski, aki a zeneszerzés mellett magas pozíciót töltött be a francia kulturális minisztériumban. Életművének nagy része színpadi mű, filmzene és vokális zene. 1951 és 1996 között tizenhárom operát komponált. A második világháborúban betöltött szolgálata után Honegger tanítványa volt, akinek hatása érződik színpadi művein.³⁹ Pascal Dusapin orgonistaként kezdte karrierjét, zeneszerzést pedig Messiaen-től, Xenakistól és Donatontól tanult. A nyolcvanas években kezdett el operát komponálni, s összesen hét művet alkotott ebben a műfajban.⁴⁰

³⁶ Ezt a művet Berlinben, a Staatsoper Unter den Lindenben mutatták be, de a lyoni operaházzal közös produkcióban.

³⁷ Az alábbiakban nem foglalkozom részletesen az összes zeneszerzővel, operával, csupán néhányukat emelem ki.

³⁸ Petazzi, Paolo, „Vacchi, Fabio”, *Grove Music Online*, (Utolsó megtekintés dátuma: 2022. november 30.).

³⁹ Serrou, Bruno, „Landowski, Marcel”, *Grove Music Online*, (Utolsó megtekintés dátuma: 2022. november 30.); Langham Smith, Richard, „Landowski, Marcel (opera)”, *Grove Music Online*, (Utolsó megtekintés dátuma: 2022. november 30.).

⁴⁰ Griffiths, Paul, „Dusapin, Pascale”, *Grove Music Online*, (Utolsó megtekintés dátuma: 2022. november 30.).

I. Műfaji kontextus

Az *As I Crossed a Bridge of Dreamst* a Donaueschingen Festival keretén belül mutatták be. Egészen 1921-ig visszamenőleg elérhető minden év fesztiválprogramja a honlapon:⁴¹ ezek alapján az Eötvös-művet megelőző és követő öt-öt évben más kortárs operát nem mutattak be. Ennek egyik magyarázata lehet, hogy a fesztiválon általában inkább hangszeres műveket adnak elő, ahogy az akkori igazgatója, Armin Köhler is eredetileg versenymű komponálására kérte fel Eötvöst.⁴² Annál inkább opera-központú az Aix-en-Provence Festival, amelyre 2002-ben írta *Le Balcon* című művét Eötvös. Bár a honlapon nem található archívum, a kutatás pillanatában még elérhető volt a fesztivál története, amely felsorolta a fontosabb operapremiereket is (I.3 táblázat).⁴³

Zeneszerző	Műcím	Bemutató dátuma
François Sarhan	<i>Kyrielle du Sentiment des Choses</i>	2003. július 7.
Toshio Hosokawa	<i>Hanjo</i>	2004. július 8.
Philippe Boesmans	<i>Julie</i> ⁴⁴	2005. július 8.

I.3 táblázat. Operabemutatók az Aix-en-Provence Festivalon (1997–2007)

Toshio Hosokawa *Hanjo* című operájában a hagyományos japán nó és kabuki színházi műfajok keverednek a nyugati operajátszás tradíciójával. Ez a zeneszerző második operája, amely Yukio Mishima nó-darabja alapján készült.⁴⁵ Philippe Boesmans belga komponista 1981-ben a brüsszeli La Monnaie operaház rezidens komponistája és zenei tanácsosa lett, s több operát is írt az intézmény számára; bár instrumentális művei is nagy népszerűségnek örvendenek, hírnevét elsősorban operakomponistaként érdemelte ki.⁴⁶ A zeneszerző szintén az IRCAM tagja volt, s az intézmény honlapja szerint tizenegy színpadi művet

⁴¹ https://www.swr.de/swrclassic/donaueschinger-musiktage/archiv/dmt-archiv-frontmod-detail-100~_dmt-festivaljahrgang_fmddot-dmt@2darchiv@2dfrontmod@2ddetail@2d100_mode-meta_pageda2f3be6-1990@2d1999_-6f73cd406a297c8ed8dadcbde432d9f518931777.html (Utolsó megtekintés dátuma: 2022. november 30.).

⁴² *Magyar Parlando–rubato*, 117.

⁴³ A fesztivált e-mailben is megkerestem, választ azonban nem kaptam.

⁴⁴ Nem ez volt az előadás premiere, 2005. március 8-án mutatták be Brüsszelben a darabot a La Monnaie operaházban. Azért szerepel mégis a listán, mert Boesmans a modern operaélet kikerülhetetlen figurája, s mű a fesztivál idején még mindig nagyon friss volt, s nem sokkal később DVD-t is kiadtak az előadásból.

⁴⁵ <https://www.schott-music.com/en/hanjo-no215667.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2022. november 30.).

⁴⁶ Visscher, Eric de, „Boesmans, Philippe”, *Grove Music Online*, (Utolsó megtekintés dátuma: 2022. november 30.)

I. Műfaji kontextus

alkotott.⁴⁷ Míg karriere kezdetén a környezetében működő komponisták nagy része a szerializmus útján indult el, Boesmans igyekezett kerülni az akkor divatos irányzatokat, s a maga útját járta. Zenéje bár nem nélkülözi a komplexitást, közönségbarát s népszerű.⁴⁸

Az *Angels in Americát* a Théâtre du Châtelet Paris-ban mutatták be. A színház egyik munkatársa gyűjtötte össze, s küldte el a kért bemutatókat – akadtak ugyan modernnek mondható operapremierek, de egy új mű sem szerepelt a kapott listán. A Glyndebourne Opera Festival esetében ismét a honlap archívuma adta a kutatás alapját,⁴⁹ azonban ezúttal sem volt másik kortárs operabemutató Eötvös operáján kívül. A *Die Tragödie des Teufels* megrendelője, a Bayerische Staatsoper összegyűjtve elküldte a 2005 és 2009 között bemutatott operák listáját, amelyen egy ősbemutató szerepelt: Unsuk Chin *Alice in Wonderland* című operája, amelynek premiere 2007. június 30-án volt. A dél-koreai származású zeneszerző első operáját ugyanúgy Kent Nagano rendelte, mint eredetileg Eötvös művét is.

A Neue Oper Wien (NOW) 2008 és 2013 közötti repertoárja a honlapon szintén az archívumban érhető el.⁵⁰ Az előadások közt bár kevés az ősbemutató (*I.4 táblázat*), ez az egyetlen olyan operatársulat, amely szinte kizárólag kortárs operát játszik, ahogy azt már elnevezése is mutatja. A bemutatóknak nincs állandó helyszíne, hiszen a társulatnak sincs állandó játszóhelye; rend szerint különböző osztrák fesztiválokra viszik produkcióikat.

Zeneszerző	Műcím	Bemutató dátuma
Isidora Zebeljan	<i>Eine Marathon-Familie</i>	2008. augusztus 20.
Herwig Reiter	<i>Campiello</i>	2010. április 29.

I.4 táblázat. A Neue Oper Wien operabemutatói (2008–2013)

Megfigyelhető, hogy a NOW fiatal, még nem befutott zeneszerzőknek is platformot kínál, ugyanakkor a 20. század már klasszikussá vált műveit is színpadra viszi.

Az ebben az alfejezetben szereplő zeneszerzők – még ha világszinten nem is feltétlenül a legrepresentatívabb ez a lista – Eötvös generációjához tartoznak, s hasonló

⁴⁷ https://brahms.ircam.fr/en/philippe-boesmans#works_by_genre (Utolsó megtekintés dátuma: 2022. november 30.).

⁴⁸ <https://brahms.ircam.fr/en/philippe-boesmans#parcours> (Utolsó megtekintés dátuma: 2022. november 30.).

⁴⁹ <https://www.glyndebourne.com/opera-archive/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2022. november 30.).

⁵⁰ <https://neueoperwien.at/archiv/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2022. november 30.).

I. Műfaji kontextus

közegben alkotnak, mint a magyar komponista. Az előző alfejezetben citált összefoglaló jellegű írások többnyire már nem térnek ki a kilencvenes évek és az azt követő operatörténetre, Eötvös operaszerzői karriere pedig éppen ezekben az években kezdődött el igazán. Csehy könyve az egyetlen, amelyben Eötvös operái szerepelnek; bár a szerző alapvetően nem egy zenetörténész szempontjából közelíti meg az operatörténetet, maga Eötvös is nagyra tartja munkáját.⁵¹ A fentiek alapján felmerül a kérdés, mely irányzatokhoz, zeneszerzői iskolákhoz tartozik Eötvös, ha egyáltalán tartozik valahová? Eötvös zeneszerzői stílusával részletesebben a következő fejezetben foglalkozom majd, az eddigiek alapján azonban már most megállapítható, hogy egyrészt nagyon termékeny operaszerző, másrészt művei komponálásakor nagy hangsúlyt fektet a megrendelő és a közönség igényeinek kiszolgálására, az előadhatóságra és a közérthetőségre, szemben a kísérleti jellegű művekkel, így például Stockhausen operáival is. Ligeti néhány művét és Kurtág egyetlen operáját leszámítva szinte egyedüli magyarként sikerült betörnie a nemzetközi operaszcéna körforgásába, s olyan repertoáropertát alkotni, mint a *Három nővér*. Hogy művei kiállják-e az idő próbáját, az még a jövő zenéje, de jelenleg mindenképpen helyet érdemel a 21. század rövid, nemzetközi operatörténetében.

⁵¹ Csehy, i.m. Eötvös egy személyes e-mailváltás során mondta nekem ezt.

2. Eötvös Péter operai nyelve

Az én nyelvezetem mindig ugyanaz, minden operámban a saját hangomon szólalok meg, viszont más stílusban. A nyelvezet hozzám kötődik, a stílus a tárgyhoz, amivel foglalkozom. Ez a kettő folyamatos kölcsönhatásban is van egymással: a nyelvezetem, ha nem is változik, de persze fejlődik, a stílus pedig logikusan lesz művenként más és más: miért is kéne ugyanolyannak lennie, ha más témáról szólnak a darabok? [...] Ami a magam zenéjét illeti, arról annyit mondhatok (ha valaki mégsem maga szeretné felfedezni, ahogy ideális volna), hogy leginkább talán Chagall képeihez hasonlítható. Nála figyelhető meg az a jelenség, hogy konkrétan felismerhető személyek és tárgyak: házak, hidak, erdők láthatók – nem a földön, hanem valahol a képen. Itt egy kecske, ott egy kis zsidó falu – csupa valós dolog, de minden absztrahálva van azáltal, hogy lebeg. Ezek összefüggéseiből alakul ki valamiféle összkép vagy mondanivaló. Az én zeném nagyon erős képiséggel rendelkező fantáziazene: számos visszajelzés mondja azt nekem, hogy amikor hallgatják, egyben látják is a zenémet, és ez pontosan megegyezik a szándékaimmal.⁵²

Ahogy azt az idézet is mutatja, nem könnyű egy komponista zenei nyelvezetét szavakba önteni. Eötvös például, ahogy sok más interjújában is teszi, képzőművészeti párhuzamot von saját és Chagall művészete között. Megkülönbözteti továbbá a stílus és a nyelvezet fogalmát: az előbbi alatt ért akár különböző zenei műfajokat is, így például *Balkon* című operájában felhasználja a francia sanzon, a jazz, a cirkusz vagy Lully zenei világát, míg az *Angels in Americában* a Broadway-musical műfaját hívja segítségül. Nála egy-egy opera stílusát nagyban befolyásolja a megrendelő operaház, a bemutató helyszíne, s így a közönség nyelve, kultúrája is, így ennek megfelelően minden színpadi műve más hangon szólal meg. Ugyanakkor – ahogy a fenti sorokban említi is – felfedezhető egy egységes zenei nyelvezet, amely folyamatosan fejlődik, alakul, s amely csakúgy tükrözi személyiségét, mint az őt ért zenei és nem zenei hatásokat is. Éppen ezért ebben a fejezetben először Eötvös életrajza mentén haladva alkotok képet elsősorban azokról az operákról és operaszerzőkről, amelyek és akik hatást gyakoroltak zenei nyelvezetére, majd

⁵² Bóka Gábor, „A társadalmat iskola nélkül kellene felépíteni”, *Opera-Világ* <https://operavilag.net/interjuk/a-tarsadalmat-iskola-nelkul-kellene-felepiteni/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. március 15.).

I. Műfaji kontextus

röviden kitérek a két Madách-mű előtti operák megrendeléseinek körülményeire, s az ezekből következő műfaji és stilisztikai jellemvonásaira is. Mivel nemcsak a zene, de a librettók is más-más nyelven íródtak, s a zeneszerző gyakran hangsúlyozza is a nyelv meghatározó szerepét műveiben, ezért külön alfejezetet szentelek a nyelv és a zene kapcsolatának. Végül szóba kerül majd a transzcendencia témája is, amely a *Die Tragödie des Teufels* és a *Paradise reloaded (Lilith)* zenei nyelvezetét is befolyásolja, és amellyel más-más nézőpontból több művében is foglalkozik Eötvös.

2.1 Nagyhatású operák, operaszerzők Eötvös életútján

Gyermekkor, budapesti tanulóévek, film- és színházi zene (–1965)

Eötvös Péter 1944. január 2-án született az erdélyi Székelyudvarhelyen,⁵³ csupán egy évet töltött itt családjával, így emlékei nincsenek a városról, de mindig is fontos volt számára erdélyi származása, s a széki zene. Később sem tért vissza szülővárosába, ahogy egy interjúban nyilatkozta: „[...] a városi életet inkább szeretném ott elkerülni, nagyon elrontaná azt a képet, ami bennem él Erdélyről.”⁵⁴ Édesapja katona, anyja zongorista volt, nagypapa zenész. Egyéves korában a család Ausztrián keresztül Németországba, Drezdába menekült, ahol túléltek a város bombázását. Erről Eötvösnek vizuális emléke nem, csak érzelmi benyomásai maradtak. 1946-ban visszatért a család Magyarországra, s Miskolcon telepedtek le. Eötvös szülei elváltak, így édesanyja és nagymama nevelte fel; apjával 5–6 éves kora körül találkozott újra, s 1958 után rendszeresen látogatta, de kapcsolatuk távolságtartó maradt.⁵⁵ Gyerekkorában zongorán, hegedűn, fuvolán és ütőhangszereken tanult, öt évesen kezdett el komponálni. Tízévesen Miskolcon ismerkedett meg Ligeti Györggyel, akivel egész életében kapcsolatban maradt.⁵⁶ 1956-ban miskolci időszakából őrzött dokumentumai szerint látta Bartóktól *A kékszakállú herceg várát*, a *Fából faragott*

⁵³ Eötvös Péter életrajza. https://eotvospeter.com/wp-content/uploads/2021/05/Eotvos_NAGYBIO_2021_HU.pdf (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. március 15.).

⁵⁴ Hekler Melinda, „»Legjobban az üres teret szeretem«. Beszélgetés Eötvös Péter zeneszerzővel”, *Kortárs*, 60/12 (2016. december): 59–63, ide: 62.

⁵⁵ *Magyar Parlando–rubato*, 233–235.

⁵⁶ Eötvös Péter életrajza, i.m.

I. Műfaji kontextus

királyfit és *A csodálatos mandarint*,⁵⁷ amelyek azért is jelenthettek különleges élményt a tizenéves Eötvösnek, mert a bartóki életmű egy részét indexre tették, így az ötvenes években ritkán játszották azokat, főként *A csodálatos mandarint*.⁵⁸ Bartók három színpadi műve feltehetően a Bartók Fesztivált megnyitó operaházi díszelőadáson hangozhatott el szeptember 25-én, amely a *Mandarin* korabeli megítélése miatt különleges jelentőséggel bírt.⁵⁹ Ez lehetett Eötvös egyik első, ha nem legelső találkozása Bartók operájával, amelynek hatása egész zeneszerzői pályafutását végigkísérte. Egy 2012-ben készült interjúban így emlékezett vissza erre az előadásra: „A *Kékszakállúról* pedig „sorsdöntő” gyermekkori emlékeket őrzök. Tizenegy évesen láttam Pesten a három Bartók-egyfelvonásost. Még most is minden apró mozzanatra emlékszem az előadásból.”⁶⁰ Mikor arról kérdezték, miért nem írt még operát magyar nyelven, az összes alkalommal ugyanazt a választ adta: amellett, hogy nem kapott még magyar közönségnek szóló megrendelést, túlságosan jól ismeri Bartók operáját zeneszerzőként és karmesterként, s tart attól, hogy nem tudná elkerülni a ritmikai, prozódiai hasonlóságot.⁶¹ Egy 2018-as interjúban például a következőket nyilatkozta:

Nem véletlen, hogy magyar szövegre még sosem írtam... Az az érzésem, bármit írnék, az úgy szólna, mint Bartók *Kékszakállúja*. A súlyozások miatt. Annyira át vagyok itatva vele, hogy félek attól, beleesek ebbe a hibába. Ezért csináltam a *Kékszakállú* párjával komponált *Senza Sanguét* is olaszul: hogy véletlenül se kerüljek ennek a problémának a közelébe. Most

⁵⁷ Bejegyzés 1956-ból. Miskolci dokumentumok 1949–1958. *EPM, Bp.* https://eotvospeter.com/wp-content/uploads/2020/08/DOKU_MISKOLC_fot%C3%B3kkal.docx.pdf (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. március 15.).

⁵⁸ Danielle Fosler-Lussier tette közzé azt az 1950. augusztus 9-i keltezési levéltári dokumentumot, amelyben megtaláljuk, mely Bartók-műveken „éreződik a burzsoá befolyás”, s amelyeket a Rádió ennél fogva nem játszik. Fosler-Lussier, Danielle, „»Nemzeti tapintatlanság«: Bartók-recepció és új magyar zene az 1950-es évek elején”, in *Zenatudományi Dolgozatok* (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 1997), 103–112, ide: 108.

⁵⁹ Bozó Péter *Zenei évfordulók 1956-ban* című tanulmányában részletesen ír erről az alkalomról. Bozó Péter, „Zenei évfordulók 1956-ban”, in Gyarmati György–Péteri Lóránt (szerk.), *1956 és a zenei élet. Előzmények, történések, következmények* (Budapest–Pécs: Kronosz Kiadó, 2019), 149–168, ide: 155–156.

⁶⁰ J. Győri László, „Elhagyni a zene elöl a »kortárs« jelzőt. Eötvös Péter zenéről, önmagáról, ismeretterjesztésről”, *Muzsika* 55/6 (2012. június 1.): 20–23, ide: 20.

⁶¹ Az összes ebben a témában tett nyilatkozatát lehetetlen lenne felsorolni. A *Parlando–rubató*ban is szóba kerül a téma: *Magyar Parlando–rubato*, 245–246.

I. Műfaji kontextus

egy Krasznahorkait szeretnék megcsinálni. Az ő nyelve még a magyaron belül is annyira absztrakt, hogy felold minden ilyen problémát.⁶²

Eötvös 1958-ban, tizennégy évesen felvételt nyert a Zeneakadémia különleges tehetségek osztályába: a felvételi bizottság elnöke Kodály Zoltán volt, aki korábbi tanítványát, Viski Jánost jelölte ki zeneszerzés tanárának. Eötvös volt az egyetlen növendék Viski osztályában, aki valamelyest apaszerepet is betöltött életében. Viski ismertette meg a komponistát Webern és Menotti műveivel, amelyek revelációként hatottak a fiatal zeneszerzőre. Menotti művei igazi színpadi művek, nyelvezetük egyszerű, de rendkívül hatásos, így közel álltak Eötvöshöz, akit már tizenévesen is vonzott a színház világa.⁶³ Zeneakadémiai és gimnáziumi tanulmányai mellett tizenhat éves korától kísérőzenéket írt nagy pesti színházaknak, emellett filmzenéket is komponált. E kísérőzenék és filmzenék nem szerepelnek Eötvös maga által összeállított műjegyzékében, de több a zenéjével foglalkozó kötet is összegyűjtötte a műveket. Ennek ellenére teljes körű kutatás nem született még a témában, így csak vázlatos képet tudunk alkotni erről az időszakról.⁶⁴ Egy interjúban elmesélte a komponista, hogy tizenhat éves korában első

⁶² Csepelyi Adrienn, „»Eötvös Péter: tartozom ennyivel a nyelvnek«”, *Népszava* 145/25 (2018. január): 5. Utolsó szánt operája (ezt egy személyes beszélgetés során mondta nekem), a *Valuska* Krasznahorkai László *Az ellenállás melankóliája* című regényén alapszik, s librettója is magyar nyelven íródott. A disszertáció írásának pillanatában még nem mutatták be a művet, a várható premier 2023. december 1-jén lesz a Magyar Állami Operaházban.

⁶³ *Magyar Parlando–rubato*, 217–218.

⁶⁴ Filmográfia a meglévő források alapján: *A tér* (rend.: Rózsa János, 1962), *Ötödik pozícióban* (rend.: Esztergályos Károly, 1962), *A megérkezés* (rend.: Pál Gábor, 1962), *Prometeusz* (rend.: Pál Gábor, 1962), *Aranykor* (rend.: Pál Gábor, 1963), *Nappali sötétség* (rend.: Fábri Zoltán, 1963), *Igézet* (rend.: Bácskay-Lauro István, 1963), *Mozaikok szénből* (rend.: Lakatos Iván, 1964), *Három kívánság* (rend.: Oláh Gábor, 1965), *Álmodozások kora* (rend.: Szabó István, 1965), *Amerigo Tot* (rend.: Huszárik Zoltán, 1969), *Egy örült éjszaka* (rend.: Kardos Ferenc, 1969), *Az alvilág professzora* (Szemes Mihály, 1969), *Aréna* (rend.: Tóth János, 1970), *Egy örült éjszaka* (Kardos Ferenc, 1970), *Macskajáték* (rend.: Makk Károly, 1974), *Tüske a köröm alatt* (rend.: Sára Sándor, 1987), *Tutajosok* (rend.: Elek Judit, 1989), *Könyörtelen idők* (rend.: Sára Sándor, 1991), *Ima No. 1* (rend.: Buvári Tamás, 2004). Források: Kunkel, Michael (szerk.), *Kosmoi. Peter Eötvös an der Hochschule für Musik der Musik–Akademie der Stadt Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente* (Saarbrücken: Pfau, 2007), 315–316.; Nyffeler, Max–Zwenzner, Michael (szerk.), *Peter Eötvös* (München: Ricordi & Co., 2003), 50.; <https://port.hu/adatlap/szemely/eotvos-peter/person-18195>; <https://eotvospeter.com/photo-film/theater-and-film-music/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. március 15.); <https://filmkereso.filmarchiv.hu/?fbclid=IwAR0ITHFHa04b9wDCHwidlmGNrQ2KDe403io0d1gcjVheFjtWnGl5gIK08Y#E%3%B6tv%3%B6s%20p%3%A9ter/768///0/290017841> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. március 15.). A témát említi tanulmányában Dalos Anna, aki felhívja a figyelmet a zajok és különböző rétegek használatára a filmzenékben. Dalos Anna, „Searching for the composer’s role in Peter Eötvös’ first creative period (1963–1989)”, *Perspectives of New Music* 54/2 (2016. nyár): 93–106, ide: 96–97.

I. Műfaji kontextus

szereleme, Farkas Gabi színésznő révén kezdett el zenét írni magyar filmekhez. Egy vizsgafilmhez kellett improvizálnia Hammond orgonán a Hunnia stúdióban, amely olyan jól sikerült, hogy utána „kézről-kézre” adták a rendezők.⁶⁵ Sokat dolgozott a Balázs Béla Stúdióval is, amely rendkívül inspirálóan hatott rá. „A ’60-as években csak a film volt az a művészeti ág, ami teret adott az avantgárd kezdeményezéseknek.” – mondta Eötvös kiemelve a stúdió új hullámos hangtechnikáját, amely rendkívül inspirálóan hatott rá.⁶⁶

A legkorábbi filmek zenei világát a jazz és a korai tánczene uralja, míg a későbbi alkotások már modernebb stílusban íródtak. Egy *Jelenkornak* adott interjúban így emlékezett vissza a zeneszerző ezekre az alkotásaira:

A gimnázium és a zeneakadémiai óráim mellett 1961-től 1966-ig sok kisfilmhez és nagyjátékfilmhez komponáltam zenét, bár erre is kevés időm volt, hiszen a zene általában a kész filmhez íródott, az utolsó pillanatban. Ezeknél a munkáimnál nem volt sok időm arra, hogy komplex zenei szerkezetet gondoljak ki, és nem is az volt a feladat, hanem az egyértelmű és direkt zenei információ. Már 50 éves voltam, amikor az első egész estés operámat komponáltam, és ennek az iskolája a fiatalkori színházi és filmzenéim voltak.⁶⁷

Színházi kísérőzenéiről talán még kevesebb információ áll rendelkezésünkre, s zenei anyaguk is nehezebben hozzáférhető.⁶⁸ Nagyjából egy időben a filmzenés felkérésekkel kezdték hívni színházi rendezők is, hogy komponáljon zenét az egyes darabokhoz. „[...]”

⁶⁵ Kolozsi László, „Lábmosó és mélyvíz. Interjú Eötvös Péter zeneszerzővel”, *Mozinet Magazin* 7/7–8 (2010. július 1.): 124–127, ide: 125.

⁶⁶ Kolozsi, i.m., 126.

⁶⁷ Balogh Máté, „Eötvös Péter. Alkotás és újraalkotás”, *Jelenkor* 62/2 (2019. február): 194–197, ide: 196.

⁶⁸ Eötvös színházi kísérőzenéi: O’Casey: *Az ezüst kupa*, Vígszínház (rend.: Kazán István, 1962), Tarbay: *Ellopott bejárat*, Bartók Gyermekszínház (rend.: N.N., 1962), O’Neill: *Amerikai Élektra*, Vígszínház (rend.: Várkonyi Zoltán, 1963), Tarbay: *A kék esernyő*, Bartók Gyermekszínház (rend.: Seregi László, 1963), Tarbay: *Játék a színházban*, Bartók Gyermekszínház (rend.: Seregi László, 1963), Williams: *Üvegfigurák*, József Attila Színház (rend.: Kazán István, 1963), Büchner: *Leonce és Léna*, Ódry Színpad (Babarczy László, 1964), Leonov: *Hóvihar*, Vígszínház (rend.: Várkonyi Zoltán, 1964), Madách: *Az ember tragédiája*, Nemzeti Színház (rend.: Major Tamás, 1964), Tarbay: *Barangoljunk Meseországban*, Bartók Gyermekszínház (rend.: Friss Péter, 1964), Pirandello: *Hat szerep keres egy szerzőt* (rend.: N.N. előadás egy pszichiátrián, 1964), Anouilh: *Becket*, József Attila Színház (rend.: Kazán István, 1965), Tarbay: *Hét szem mazsola*, Bartók Gyermekszínház (rend.: Ádám Ottó, 1965), Giraudoux: *Párizs bolondja*, József Attila Színház (rend.: Kazán István, 1966), Katona: *Bánk bán*, Szegedi Játékszín (rend.: Bozóky István, 1968), Dickens: *Twist Oliver*, Bartók Gyermekszínház (rend.: Kerényi Imre, 1969), Shakespeare: *Athéni Timon*, Nemzeti Színház (rend.: Major Tamás, 1969), Shakespeare: *Téli rege*, Nemzeti Színház (rend.: Major Tamás, 1969), Tarbay: *Foltos és Fülenagy*, Bábszínház (rend.: Kovács Gyula, 1969). Források: Kunkel, *Kosmoi*, 315.; Nyffeler–Zwenzner, i.m., 50.; <https://eotvospeter.com/photo-film/theater-and-film-music> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. március 15.).

I. Műfaji kontextus

legelőször Kazán István hívott a Vígszínházhoz. Seán O’Casey *Az ezüstkupa* című darabjához »modern« zenére volt szüksége. [...] Ez az előadás azért volt számomra különösen fontos, mert ekkor döntöttem el, hogy mit is fogok magammal kezdeni; ekkor találtam rá a saját utamra.” – emlékezett a zeneszerző ezekre az évekre.⁶⁹ 1962 és 1969 között Eötvös számos színháznak komponált zenét, köztük a Vígszínháznak, a József Attila Színháznak, a Nemzeti Színháznak, az Ódry Színpadnak, a Szegedi Játékszínnek és gyermekszínházaknak, így a Bartók Gyermekszínháznak és a Bábszínháznak is. Színpadi kísérőzenéi közt volt *Az ember tragédiája* is 1964-ben a Nemzeti Színházban, Major Tamás rendezésében; ezzel kapcsolatban a *Die Tragödie des Teufels* bemutatója után a következőket mondta el: „1970-ben [sic!] a Major Tamás rendezte Tragédiához, még »ártatlan« koromban, kísérőzenét komponáltam. Az volt a tapasztalatom, hogy bár színpadi mű, nem színházi darab, a szituációk nem élnek eléggé.”⁷⁰ Majoron kívül még olyan rendezőkkel dolgozott együtt, mint Kazán István, Várkonyi Zoltán vagy Seregi László. A *Parlando-rubato*-ban említi, hogy legelőször a Színművészeti Főiskolán bemutatott *Leonce és Léna* után merült fel benne, hogy operát, még hozzá a capella operát írjon, amely végül sosem valósult meg, ám jelzi, hogy már ekkor is foglalkoztatta a műfaj.⁷¹ Visszatérve a prózai színházra, az e téren szerzett tapasztalatai révén nemcsak a színpalak mögötti munkába nyert betekintést, de megismerkedett a magyar és nemzetközi, klasszikus és modern drámairodalommal is, amely később döntő szerepet játszott operai látásmódjának kialakításában.

Ebben az időszakban, 1963-ban kezdte el *Három madrigálkomédiáját* komponálni, amelyekben főként Banchieri, Gesualdo és Monteverdi hatása érvényesül. Egy 1998-as interjúban a korabarrokk zeneszerzők hatásáról így vallott Eötvös:

Operai gondolkodásomat erősen meghatározza a madrigálkomédiák iránti vonzalmam, amely – mint Banchierinél – ugrálható, énekelhető, eljátszható, a commedia dell’artéhoz

⁶⁹ Kolozsi, i.m., 125.

⁷⁰ A dátumra valószínűleg rosszul emlékezett Eötvös. Lőrinci Éva, „*Az ördög tragédiája*. Eötvös Péter új operája Münchenben”, *Gramofon* 15/1 (2010. tavasz), 70–71, ide: 71.

⁷¹ *Magyar Parlando-rubato*, 116. A könyvben ezt a darabot nevezi első színpadi munkájának 1961-ben, amely azonban nem lehet igaz, hiszen a darabot 1964-ben mutatták be, s előtte már három évvel is komponált színházaknak. Az *Esti Hírlap* szerzője 1962-ben az *Ellopott bejárat* gyermekelőadás kapcsán megjegyezte, hogy ez már a második színpadi zenéje Eötvösnek, az első a Vígszínházban bemutatott O’Casey: *Az ezüstkupa* volt. N.N., „Őszi bemutatókra készül a Gyermekszínház”, *Esti Hírlap* 7/173 (1962. július 25.): 2.

I. Műfaji kontextus

hasonló színházi műfajt jelent. A madrigálkomédia alapja a mozgalmasság, a sokszólamúság és az egyidejű történések, ami csak zenés színpadon képzelhető el – a beszélt színház nem engedi meg, hiszen a párhuzamos beszéd akadályozza a szövegértést. A hallgató csak a zene nyelvén tud több szólamban gondolkodni. A polifónia fantasztikus eszköz a zeneszerzők kezében, amelyet a drámaírók nem alkalmazhatnak.⁷²

Monteverdit máskor úgy említi mint legfontosabb „mesterét” az operaszerzés terén:

Monteverdi operafelfogása olyan, mint a harmat. Egy bimbó, amelynek az a gyönyörűsége, hogy a szemünk láttára pattan ki. A mód, ahogyan az énekeseket kezeli, ahogyan elmesél valamit, a nagyon finom hangszerkapcsolat az énekesekkel... – számomra ő az örök és leglényegesebb példa. Nem stílusról van szó, nem imitálom, de tőle tanultam meg azokat az alaplépéseket, amelyektől egy opera jó lehet.⁷³

Viski hirtelen halála után Szabó Ferenc, a Zeneakadémia akkori igazgatója lett Eötvös új zeneszerzés tanára. Eötvös eredetileg Kurtág és Ligeti tanárához, Farkas Ferenchez szeretett volna járni, a meggyőződéses sztálinista Szabót azonban teljesen visszautasította, így fél éven keresztül nem is járt be óráira. Végül rendeződött viszonyuk, 1965-ben megszerezte diplomáját. Hogy elkerülje a besorozást, Eötvös jelentkezett a karmesteri szakra, ám tapasztalatlansága miatt nem nyert felvételt a budapesti Zeneakadémiára. Helyette lehetősége nyílt a DAAD-ösztöndíjjal, hogy Németországban folytassa tanulmányait, ahol a Kölni Főiskolára esett választása.⁷⁴

A Kölni Operaházban (1966–1968)

Nem egészen a véletlen műve, hogy Eötvös szoros munkakapcsolatba került Karlheinz Stockhausennel: többek közt azért ment Kölnbe, mert a német zeneszerző volt az egyik legfontosabb példaképe, s szeretett volna közel kerülni a körülötte kialakult zenei közeghez.⁷⁵ Amint megérkezett 1966 tavaszán a német városba, a főiskola bejáratán

⁷² Szitha Tünde, „Utálom a hősöket»: Beszélgetés Eötvös Péterrel *Három nővér* című operájának bemutatója előtt”, *Muzsika* 41/5 (1998. május 1.): 22–26, ide: 23.

⁷³ Pallós Tamás, „Hallással láttatni. Eötvös Péter zeneszerző a képteremtésről”, *Mértékadó* (2016. június 20.): 2–4, ide: 2.

⁷⁴ *Magyar Parlando–rubato*, 218–221.

⁷⁵ Kele Judit, *A hetedik ajtó – Eötvös Péter-portréfilm*, 1998, 18:06.

I. Műfaji kontextus

meglátott egy hirdetést, amelyben Stockhausen másolót keresett *Telemusik* című művéhez. A közös munka kezdete után két évvel, 1968-ban Eötvös Stockhausen együttesének is tagja lett, s e pozíciót egészen 1976-ig meg is tartotta. Ennek révén számos országba is elutazhatott, köztük 1970-ben az oszakai világiállításra, amely több szempontból is meghatározónak bizonyult életművére.⁷⁶ Jungheinrich úgy fogalmazott a két komponista kapcsolatáról szóló tanulmányában,⁷⁷ hogy Stockhausen és Eötvös közt sokáig inkább főnök-beosztott viszony volt, s ahogy az más Stockhausent körülvevő komponistáknál is megfigyelhető, az idősebb zeneszerző közelsége szabályosan megbénította fiatalabb kollégáit, így Eötvös évekig alig komponált.⁷⁸ Később Eötvös ugyan eltávolodott Stockhausentől, de nyílt szakítás sosem történt köztük, élete végéig tisztelettel fordult idősebb pályatársa felé, s végigkövette pályáját, olyan projekteken is, mint a *Licht-heptalógia*.

Szintén Kölnben került kapcsolatba Bernd Alois Zimmermannal, Stockhausen szakmai ellenségével, aki egy évig volt zeneszerzés tanára a főiskolán. Az idősebb komponista már 1966-ban bevonta munkájába Eötvöst, aki részt vett a *Musique pour les soupers du Roi Ubu* című balett partitúrájának közreadásában.⁷⁹ Zimmermann egyetlen, *Die Soldaten* című operáját 1965-ben mutatták be a Kölni Operaházban. Eötvös remekműnek tartotta az operát, amelynek 1967-es előadásában maga is részt vett a világítók munkáját segítve.⁸⁰ Az operát egy 1967. október 2-án kelt levelében a következőképpen méltatta:

Ez az opera elég jó színvonalú, sőt remek; legalább is gondolom mert ma hallom negyedjére és minden előadáson jobban és jobban tetszik, szinpadilag remek, csak a témájával (ilyen múltszázadvégi francia katonaság meg egy kurva, nem is tudom pontosan mi történik, nem is érdekel, a szövegtől ill. témától allergiát kapok.) Szóval nagyon jó opera, rengeteget

⁷⁶ *Magyar Parlando–rubato*, 27–29.

⁷⁷ Jungheinrich, Hans-Klaus, „Eötvös und Stockhausen”, in Jungheinrich, Hans-Klaus (szerk.), *Identitäten. Der Komponist und Dirigent Peter Eötvös* (Mainz: Schott Musik International, 2005), 49–58.

⁷⁸ Jungheinrich, „Eötvös und Stockhausen”, 50.

⁷⁹ *Magyar Parlando–rubato*, 59.

⁸⁰ *Magyar Parlando–rubato*, 59–60.

I. Műfaji kontextus

tanulok belőle, a hibáiból is, a jó dolgokból, de nem olyan fajta opera, amelyet majd én szeretnék.⁸¹

A négyfelvonásos opera szövegét Jakob Michael írta Jakob Reinhold *Lenz* drámája nyomán. A darab nemcsak cselekményében, de zenei formájában is erősen hasonlít Berg *Wozzeck*jére: főszereplője egy divatáru-kereskedő lánya, Marie, aki az opera során több férfivel is, főként katonákkal viszonyba keveredik, a végén pedig prostituált lesz. A jelenetek – csakúgy, mint a *Wozzeck*ben – hangszeres zenei formák és műfajok keretében íródtak, például kánon, chaconne, ricercare, toccata, notturmo. Az opera zenéjének alapját egy Reihe adja, s megjelennek benne különböző idézetek, allúziók, így például egy Bach-korál vagy egy gregorián dallam, s a jazz és az elektronikus zene eszközeivel is él a szerző. A cselekmény olykor filmszerű jelenetekből áll össze, s a színpadra állítás elengedhetetlen része a vetítés is, amely által szimultán érzékeli a néző a különböző jelenségeket.⁸² Eötvös azt írja, nem olyan fajta opera, amelyet ő szeretne írni, s ez alatt talán a dodekafónia használatát, talán a silány szövegkönyvet érti. A mű többszázéves tradícióba ágyazódása, filmszerű felépítése azonban hatással lehetett a komponista későbbi műveire.

Két évvel később Eötvös a kölni operaház korrepetitora lett, s egy évig töltötte be ezt a pozíciót. Kapcsolata az operaházzal s az opera műfajával ebben az időszakban igen viharos volt: Amarallal folytatott beszélgetése során úgy emlékezett vissza huszonnégy éves énjére, hogy „az opera mint színházi forma korábban sosem érdekelte”, s 1968-ban becsapva maga mögött az operaház ajtaját azt kiabálta, soha többet oda be nem teszi a lábát.⁸³ Egy korábbi, 1998-as interjúban is hasonlóképpen emlékezett vissza a kölni operaházban töltött éveire:

Az operával más volt a helyzet. Aktívan nagyon rövid ideig voltam kapcsolatban a műfajjal, s maga az „intézmény” is inkább negatívan hatott rám. 1967-68-ban a kölni operában voltam korrepetitor. A prózai színházat már jól ismertem, de amit a kölni Operában láttam a két

⁸¹ Az Eötvös magángyűjteményéből származó levlérszleteket mindig az eredeti helyesírással közlöm. Eötvös Péter levele édesanyjához, 1967. október 2. Eötvös Péter levelei édesanyjához Kölnből 1966–68. *EPM, Bp.* https://eotvospeter.com/wp-content/uploads/2020/08/DOKU_opera-theatre-film.pdf (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. március 15.).

⁸² Csehy, i.m., 1116–1117.

⁸³ *Magyar Parlando–rubato*, 72.

I. Műfaji kontextus

szezon alatt, az maga volt a szemétdomb. Rodolfo másfél órával az előadás előtt érkezett a városba, s csak arra volt idő, hogy megmutassák neki, hova álljon, ahol jól hallatszik a hangja. Az egésznek olyan légköre volt, hogy úgy éreztem: ettől menekülni kell. Persze nem menekültem el véglegesen, de azt hiszem, amikor „operát” írok, valójában a zenét alakítom színházi formává, amit nevezhetünk „operának”.⁸⁴

Ugyanakkor korrepetitori állása előtt, 1966-ban és 1967-ben édesanyjához írt levelei ennél jóval pozitívabb hozzáállást közvetítenek az opera műfajáról. „A filmeket szeretem legjobban nézni, az köt le legjobban, csinálni a színházat szeretem (operát, operát) zenekart vezényelni, zongorázni, komponálni, és vígan dolgoosan élni.” – írta 1966. november 10-én Kölnből,⁸⁵ s 1967. október 8-án fogalmazott levele is egyértelmű lelkesedésről árulkodik:

A komponálásban az kezdett kialakulni, hogy minden terv az énekhanghoz, nagyobb távlatokban pedig a színpadhoz kapcsolódott, aztán rákaptam az operára, a Wozzeckre, a Don Giovannira, Mózesre, elhatároztam hogy operával fogok foglalkozni, mert operát akarok majd írni, aztán megtanulok dirigálni, hogy operát vezényelhessek, aztán írtam Neked, hogyha operaigazgató leszek mit fogok csinálni, aztán láttam a Mesterdalnokokat, amiktől egész odavoltam, meg a salzburgi Don Juan-t, most aztán kaptam egy szerződést a kölni Operától korrepetálásra az Opera- Studióban, ami azt jelenti, hogy a rövidesen színpadra kerülő énekesek és végzős főiskolásokkal át kell venni, ill. be kell tanítani a teljes repertoárt (aki ezek közül kész van, vagy jó, az automatikusan színpadra kerül) és így én is (főként én) megismerem a Repertoárt: Mozartot, Verdit, Puccinit stb. Év közben még von der Nahmerrel (ő a karnagy prof.) is fogok operázni (főleg a Trisztánt). Az Operában minden nap próbám van, 2-3 óra; fantasztikus repertoárral ismerkedem, jóformán mindent most látok először.⁸⁶

⁸⁴ Szitha, i.m., 23.

⁸⁵ Eötvös Péter levele édesanyjához, 1966. november 10. Eötvös Péter levelei édesanyjához Kölnből 1966–68. *EPM, Bp.* https://eotvospeter.com/wp-content/uploads/2020/08/DOKU_opera-theatre-film.pdf (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. március 15.).

⁸⁶ Eötvös Péter levele édesanyjához, 1967. október 8. Eötvös Péter levelei édesanyjához Kölnből 1966–68. *EPM, Bp.* https://eotvospeter.com/wp-content/uploads/2020/08/DOKU_opera-theatre-film.pdf (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. március 15.).

I. Műfaji kontextus

Későbbi interjúiban Eötvös inkább azt az üzenetet közvetíti, hogy korábban nem gondolt arra, hogy operaszerző legyen, a fenti levél azonban ennek ellentmond. Persze nagyon is elképzelhető, hogy e levelek keletkezése után egy évvel valóban megcsömörlött Eötvös korrepetitori állásában, s az operával szembeni ellenérzései hosszú éveken keresztül kitartottak, mégis, az édesanyjának írt sorok árnyalják későbbi emlékeit.

Ahogy az az előző levéldízetből is kitűnik, ebben az időben főként klasszikus operákat hallott Eötvös. Mozarttal kapcsolatban például gyakran meséli a zeneszerző, hogy tulajdonképpen az ő művén, a *Don Giovannin* tanult meg operát vezényelni. Így nyilatkozott a *Prae* művészeti portálnak:

Az 1967–68-as évadban a kölni operaházban dolgoztam korrepetitorként, betanító zongoristaként. Ott ismertem meg az operai hagyományba tartozó művek nagy részét. Utána húsz évig nem foglalkoztam a műfajjal, majd megrendelést kaptam egy új opera megírására. Erre úgy készültem fel, hogy három szezonon át dirigáltam Mozart *Don Giovanni*ját, úgy, hogy az egész produkcióért felelős voltam. Így tanultam meg azt is, hogyan működik egy operaház. Nemcsak a zene, hanem az a komplex szerkezet és szervezés, amely minden operaelőadás megvalósításához szükséges. Ebből a tapasztalatból született a *Három nővér* című operám.⁸⁷

A *Három nővér* egyik felkérője, a Lyoni Opera akkori igazgatója, Jean-Pierre Brossmann visszaemlékezése szerint Eötvös nemcsak a *Don Giovannit*, de a *Parsifal* második felvonását is szerette volna elvezényelni. „Miután az első megdöbbenésünk elmúlt, megértettük, hogy Péter a gyakorlatban is elemezni szeretné Mozart és Wagner vokális és hangszeres írásmódját. Örömmel állapítottuk meg, hogy teljesen egyéni módon dirigálja a két művet.”⁸⁸ Feltehetően nem véletlenül választotta Eötvös Wagner egyik művét is „tanulmányi darabként”, hiszen operaesztétikája zeneszerzőként is hatott rá. Nem áll távol tőle például a vezérmotívum technika, amelyről a következőket mondta egy interjúban:

⁸⁷ Molnár Fanni, „Az új zenében a siker olyan, mint egy üstökös. Interjú Eötvös Péterrel hatásról, a siker jelentéséről, zeneszerző és karmester viszonyáról”, *Prae* <https://www.prae.hu/article/12622-az-uj-zeneben-a-siker-olyan-mint-egy-ustokos/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. március 15.).

⁸⁸ Nyffeler–Zwenzner, i.m., 37.

I. Műfaji kontextus

Használok olyan motívumokat, amelyeket inkább szignáloknak neveznék, s abban segítenek, hogy akusztikus módon felidézzek olyan dolgokat, amelyek direkt módon nem jelennek meg a színpadon. Ez gyakori filmzenei eszköz: amit a filmen nem mutatsz képileg, de zenei szignálként mégis visszahozod, az egy konkrét dologhoz kapcsolt információt nyújt a nézőnek.⁸⁹

Ezzel rokonítható az az eljárás, mikor az operák egyes szereplőinek nevét zenei hangokkal jeleníti meg Eötvös, így például a *Love and other demons*-ban Sierva María de Todos los Angeles, vagy a *Lilith*-ben Isten, Ádám és Éva nevét is átírja, s olykor akkor is használja ezeket, mikor a szövegben nincs szó az adott szereplőről, mégis szeretné jelenlétét, vagy a szituációban játszott szerepét hangsúlyozni.⁹⁰

Nemcsak a klasszikusok, a 20. század nagy elődjei is fontos szerepet játszottak Eötvös operai stílusának kialakulásában. Fontos előkép volt Puccini: „Puccini a színpadi gondolkodás non plus ultrája.” „Puccini színházat alkot zenével. Én hasonló koncepció szerint alakítom az operáimat.” – mondta a *Mértékadónak* 2016-ban,⁹¹ de számos alkalommal hasonlítja munkamódszerét Pucciniéhez. Természetesen a második bécsi iskola két operaszerzője, Schönberg és Berg hatása is kikerülhetetlen volt a zeneszerző számára. „Úgy gondolom, hogy a *Wozzeck*, a *Lulu* és a *Mózes és Áron* óta a vokális kifejezésmódok elképesztően kibővült tárháza áll a zeneszerzők rendelkezésére, és ezt a dráma minden egyes pillanatában szabadon alkalmazhatjuk a különböző szereplők jellemzéséhez”.⁹² Valóban, Eötvös számtalan módon használja operáiban az emberi hangot. Csak hogy egy példát említsünk, az *As I crossed the bridge of Dreams* című hangjátékban csak szöveget mond Lady Sarashina, akinek szólama majdnem teljesen szabad, csupán a recitálás ritmusa, az artikuláció és a beszéd dallamának vonala van megadva. Eötvös gyakran vezényli is Schönberg műveit, köztük az *Erwartungot*, amelyet egy interjúban a *Kékszakállú* egyetlen méltó darabjának nevezett.⁹³ Kölni éveire visszaemlékezve Amaralnak azt mesélte, bár színházba rendszeresen járt, az operába

⁸⁹ Szitha, i.m., 25.

⁹⁰ E zenei kódok használatáról a két Madách-operában a *III.2.1 Hangközszimbolika* című alfejezetben részletesen lesz még szó.

⁹¹ Pallós, i.m., 2.

⁹² *Magyar Parlando-rubato*, 95.

⁹³ Szász Emese, „»Gyermekkoromtól fogva a szituációteremtés érdekelt« – interjú Eötvös Péterrel”, *BMC* <https://bmc.hu/hirek/eotvos-peter-interju> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. március 15.).

I. Műfaji kontextus

nézőként szinte be sem tette a lábát, egyetlen kivételes alkalmat idéz fel, mikor Boulez a *Lulut* dirigálta.⁹⁴

1969-ben egy évig ismét Budapestre helyezte át székhelyét a zeneszerző, ahol főként film- és színházi zeneszerzéssel foglalkozott, de hamarosan visszatért Németországba, ahol a Stockhausennel közös munkát folytatta már nemcsak együttesében, de 1971-től a Westdeutscher Rundfunkban is.

Köln – Stockhausen és a Westdeutscher Rundfunk (1971–1979)

1971 és 1979 között Eötvös technikai állást kapott Stockhausen közbenjárásának köszönhetően a Nyugatnémet Rádióban. Munkája során megismerte a hang fizikáját, az akusztika, a hangszín és a dinamika fogalmát, s lehetősége nyílt korának legmodernebb technikai eszközein kísérletezni. Más zeneszerzők elektronikus műveinek gyakorlati megvalósításában vett részt, ugyanakkor maga is komponált elektronikus műveket.⁹⁵ Leghíresebb ebben az időszakban született műve az *Elektrokrónika* (1972), amelyben bár még felfedezhető Stockhausen hatása, utána azonban fokozatosan elkezdett távolodni az ő stílusától, kialakítva saját zeneszerzői hangját.⁹⁶ Ekkor írta *Now, Miss!* (1972/2016) című hangjátékát és két első kamaraoperája, a *Harakiri* és a *Radames* is a WDR megrendelésére született.

Ezekben az években, 1977-ben kezdett neki Stockhausen monumentális *Licht*-ciklusának, amelyet 2003-ban fejezett be.⁹⁷ Eötvös a kezdeteknél közelről követte az opera komponálásának folyamatát, s ő vezényelte az első mű, a *Donnerstag aus Licht* ősbemutatóját 1981-ben a milánói La Scalában s később a Covent Gardenben is 1985-ben. Később lemezre is vette a művet,⁹⁸ illetve ő vezényel a *Montag aus Licht* egyik felvételén is.⁹⁹ Ahogy Stockhausen biográfusa, Michael Kurtz írja, a „*Licht* [...] Stockhausen egy olyan kozmikus világszínház létrehozására tett kísérlete, amely összefoglalja és felerősíti életre szóló meggyőződését: a zene és a vallás egységét egy lényegében zenélő emberiség

⁹⁴ *Magyar Parlando–rubato*, 73.

⁹⁵ J. Győri László, „A zenei hang fizikai jelenség. Beszélgetés Eötvös Péter zeneszerző-karmesterrel”, *Kritika* 21/3 (1992. március): 31–33, ide: 32.

⁹⁶ Jungheinrich, „Eötvös und Stockhausen”, 54.

⁹⁷ Toop, Richard, „Licht”, *Grove Music Online*, (Utolsó megnézés dátuma: 2023. március 15.).

⁹⁸ Stockhausen, Karlheinz, *Donnerstag Aus Licht*, (Németország: Deutsche Grammophon, 1983), Deutsche Grammophon 423 379-2.

⁹⁹ Karlheinz Stockhausen, *Montag Aus Licht*, (Németország: Stockhausen-Verlag), Stockhausen-Verlag 036.

I. Műfaji kontextus

víziójához kapcsolódva.”¹⁰⁰ A heptalógia három főszereplője Éva, Lucifer és Mihály arkangyal, akik sorsán keresztül az élet nagy kérdéseire keresi a választ a komponista. Az operák szövegekönyvét maga Stockhausen írta számos vallásos és mitikus forrás felhasználásával: fontos szerepet játszik benne a zsidó-keresztény kultúra, a japán nó színház, a hindu és védikus vallás, de olyan ezoterikus forrásokat is felhasznál, mint Az *Urantia könyv*. Gyakran hasonlítják Wagner *Ring*-ciklusához művet, amely a maga 29 órányi anyagával jóval túl is növi azt, s túllép a 19. századi zeneszerző összművészeti koncepcióján is, hiszen bevonja a táncot, színpadi mozdulatokat, valamint az utolsó, *Sonntag* opera esetében a szagokat is.¹⁰¹

Kézenfekvő, hogy összefüggésbe hozzuk a Stockhausen-ciklust Eötvös operáival, főként a Madách-művekkel, amelyekben majdnem azonosak a főszereplők. Erre hívja fel a figyelmet Pedro Amaral is,¹⁰² aki később rá is kérdez a szerzőnél a párhuzamra. Meglepő módon Eötvös azt válaszolja, eszébe sem jutott ez a hasonlóság, hiszen ő teljesen más úton jutott el ezekhez a szereplőkhöz: „Nálam az angyalok Kushnerrel jelentek meg, a démonok Márquezzel, Lucifer Madáchcsal [...]”.¹⁰³ Amaral megemlíti azt is, hogy Lucifer zeneileg hasonlóan jelenik meg a *Samstag aus Licht*ben, mint Eötvös *Die Tragödie des Teufels*-ében, hiszen a *Lucifer's Traum* (Stockhausen) és az egyik *Lucifer's Lied* (Eötvös) is dal férfihangra és zongorára. Eötvös ez esetben is tagadja a Stockhausen-hatást, bár hozzáteszi hogy ha hatott is rá, akkor az nem lehetett tudatos.¹⁰⁴ Az kétségtelen, hogy Madách *Tragédiája* a magyar irodalomtörténet egyik alpműveként és fiatalkori kísérőzenéje révén Stockhausentól függetlenül jelen volt Eötvös életében, s ahogy arra a mű keletkezésére visszaemlékezve elmeséli a zeneszerző, nem saját ötlete volt a témaválasztás. Mégis nehéz elhinnünk, hogy egyáltalán nem is jutott eszébe a *Licht*, mikor saját hasonló témájú operáit írta. Lehetetlen a tudatos és tudat alatti hatásokat szétválasztani, s talán nem is szükséges, hiszen valóban eredeti Eötvös-művekről van szó, amelyek jóval a heptalógia után keletkeztek. Ami ez esetben érdekes, hogy milyen kategorikusan tagadja Stockhausen

¹⁰⁰ „»Licht«, in vielen Sprachen und Kulturen Ausdruck oder Bild für das Göttliche, ist Stockhausens Versuch eines kosmischen Welttheaters, in dem er zusammenfaßt und steigert, was ihm sein Leben lang Anliegen war: die Einheit von Musik und Religion im Hinblick auf die Vision einer musikalischen Menschheit.” Kurtz, Michael, *Stockhausen. Eine Biografie* (Basel: Bärenreiter Kassel, 1988), 275.

¹⁰¹ Toop, i.m.

¹⁰² *Magyar Parlando–rubato*, 227–228.

¹⁰³ *Magyar Parlando–rubato*, 275.

¹⁰⁴ *Magyar Parlando–rubato*, 277.

I. Műfaji kontextus

hatását Eötvös, holott más operaszerzőket szívesen említ példaképként. Ennek oka az idősebb zeneszerző korábban említett talán kicsit túlságosan is erős befolyása, illetve a generációk közti közelség lehet, hiszen a zenetörténet során számos esetben megfigyelhettük, hogy az „apa-fiú” kapcsolat eredménye sokszor a szinte ellentétes utak keresése, gondoljunk csak a Bach-fiúkra.

Stockhausentól csak a hetvenes évek végén kezdett el távolodni Eötvös. Bár a magyar komponista annál tapintatosabb, hogy ilyen témákat érintsen nyilatkozataiban, nem kizárható, hogy az ezt követő években már kevésbé tudott azonosulni Stockhausen értékrendjével. A 2001. szeptember 11-i New York-i terrortámadás után például a német zeneszerző azt nyilatkozta, hogy a támadás „az egész világegyetem elképzelhető legnagyobb műalkotása” volt, amely kijelentéssel sokak szemében elvesztette hitelességét, így művészete is más megítélés alá esett.¹⁰⁵ Eötvös bár a mai napig mindig tisztelettel beszél korábbi mesteréről, nyilvánvalóan egészen más értékrendet képvisel.

A zeneszerző 1978-ban meghívást kapott Stockhausen ajánlására Pierre Boulez-től az általa alapított párizsi IRCAM nyitókoncertjének dirigálására, majd az Ensemble Intercontemporain zeneigazgatója lett Párizsban.

Párizs – Boulez, az IRCAM és az Ensemble Intercontemporain (1978–1994)

79-ben [sic!] készült el az IRCAM akusztikai kutatásokra hivatott nagyterme és ennek felavatókoncertjére hívott meg Boulez vezényelni. Három napon keresztül részt vett a próbáimon, majd megkérdezte, hogy vállalnám-e az Ensemble zeneigazgatói posztját. Azért is esett rám a választása, mert az IRCAM-ban készülő elektronikus produkciókhoz is értettem, és akkoriban én lehettem az egyetlen karmester, aki egy futó hangszalaghoz élő zenét tudtam dirigálni úgy, hogy a kettő pontosan szinkronban maradjon.¹⁰⁶

A WDR stúdiója után Európa egyik vezető kortárszenei központjához került tehát Eötvös a nyugati zene egy másik kiemelkedő alakja, Pierre Boulez mentorálásával. Emellett

¹⁰⁵ Richard Schechner tanulmányában vizsgálja, vajon mit értett e nyilatkozatán pontosan Stockhausen, és tekinthető-e avantgárd műalkotásnak a terrortámadás. Schechner, Richard, „9/11 as Avant-Garde Art?”, *PMLA* 124/5 (2009. október): 1820–1829.

¹⁰⁶ J. Győri, „A zenei hang fizikai jelenség. Beszélgetés Eötvös Péter zeneszerző-karmesterrel”, 33.

I. Műfaji kontextus

karmesteri karriere is ebben az időben indult be, s komponistaként is ekkor kezdett el saját hangja kialakulni. Teljes önállóságról azonban még mindig nem beszélhetünk, hiszen Boulez nem kevésbé volt domináns személyiség, mint Stockhausen. Eötvös egy nemrég készült interjúban elmondta, Boulez hogyan tanította karmester növendékeit: „Megmutatta, ő hogyan csinálja, és elvárta, hogy akkor a tanítvány is csinálja úgy. Kis Boulezek termelődtek. Én ezt a világ minden kincséért sem csinálnám. Alkatilag, karakterben minden ember másra alkalmas.”¹⁰⁷ Hasonlóan jelentős beleszólása volt Bouleznek a kutatóintézet működésébe és a zenekar repertoárjának kialakulásába is.¹⁰⁸ Ennek ellenére Eötvösnek sikerült megtalálnia egyéni karmesteri stílusát, amely egyáltalán nem hasonlít a francia zeneszerző-dirigens minimalista előadásmódjához.

Boulez operához való hozzáállásáról az előző alfejezetben már volt szó, Ligeti György azonban – akinek egyetlen, ám annál nagyobb hatású *Le Grand Macabre* című operáját éppen 1978-ban mutatták be – eddig csak érintőlegesen került szóba. Hasonlóan Eötvöshöz, Ligeti is ösztöndíjjal került Kölnbe, ahol szintén a WDR elektronikus zenei stúdiójában dolgozott, ő azonban hamar eltávolodott ettől az iránytól. Emellett egy interjúban Eötvös a három legfontosabb rádiójáték-szerző között említi Berio és Kagel mellett Ligetit, példaként felhozva az *Artikulation* című darabját.¹⁰⁹ Bár Ligetinek volt alkalma bemenni a stúdióba, Eötvös elmondása szerint később inkább olyan dolgokkal próbálkozott ott is, amelyek saját érdeklődési köréhez tartoztak, így az *Aventures*-höz és a *Nouvelles aventures*-höz végzett kísérleteket. Ezeket a darabokat igazi remekműként tartja számon Eötvös, nagyobb értékűként, mint a *Grand macabre*-t.¹¹⁰

1985-ben Eötvös átvette Bouleztól a BBC Szimfonikus Zenekar első vendégkarmesteri posztját, amelyet három évig töltött be. 1991-ben alapította intézetét fiatal karmesterek számára, 1992-től pedig Karlsruheban és Kölnben tanított

¹⁰⁷ Balogh, i.m., 194–195.

¹⁰⁸ Varga Bálint András, „Composing and/or conducting – Péter Eötvös or his dilemma”, *The New Hungarian Quarterly* 28/105 (1987. tavasz): 218–225.

¹⁰⁹ Váczi Tamás, „Beszélgetés Eötvös Péterrel – Az elektronikus zenéről”. *Muzsika* 29/12 (1986. december 1.): 29–33, ide: 32.

¹¹⁰ Váczi, „Beszélgetés Eötvös Péterrel – Az elektronikus zenéről”, i.m., 33.

I. Műfaji kontextus

vezényléstechnikát és kortárs kamarazenét. Utolsó állandó karmesteri státuszát a Hilversum Rádió Kamarazenekarában töltötte be, ahová 1994-ben kapott meghívást.¹¹¹

Hollandia – Hilversum Rádió Kamarazenekara (1994–2004)

Eötvös Hollandiába, Blaricumba költözött,¹¹² ahol tíz évig maradt a Hilversum Rádió Kamarazenekarának élén. Ahogy arról már korábban volt szó, ezekben az években kezdett el céltudatosabban operákat komponálni, s a *Három nővér* kapcsán kezdett el nagyobb rendszerességgel operákat is vezényelni, fő karmesteri profiljába azonban továbbra is főként a zenekari művek tartoztak. Olyan operaházakban és fesztiválokon dirigált (többnyire saját operáit), mint a milánói La Scala, a londoni Covent Garden, a brüsszeli La Monnaie, a Lyoni Operaház, a párizsi Théâtre du Châtelet, Glyndebourne Opera Festival, az Aix-en-Provence Festival, vagy a Salzburgi Ünnepi Játékok.¹¹³ Eötvös honlapján szerepel egy terjedelmes lista, amely karmesteri munkásságát foglalja össze.¹¹⁴ Ez alapján a *Paradise reloaded (Lilith)* bemutatójáig négy különböző operát találtam repertoárjában saját művein kívül, amelyet vezényelt (*I.5 táblázat*). A lista azonban biztos, hogy nem teljes, hiszen hiányzik például a *Don Giovanni* és a *Parsifal* előadásainak adatai is.

¹¹¹ Eötvös Péter életrajza. https://eotvospeter.com/wp-content/uploads/2021/05/Eotvos_NAGYBIO_2021_HU.pdf (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. március 15.).

¹¹² *Magyar Parlando-rubato*, 78.

¹¹³ Nyffeler-Zwenzner, i.m., 44.; <https://eotvospeter.com/agenda/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. március 15.).

¹¹⁴ <https://eotvospeter.com/agenda> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. március 15.).

I. Műfaji kontextus

Dátum	Opera	Helyszín
1997. február	Bartók: <i>A kékszakállú herceg vára</i> (1911)	Japán, Tokió
1997. június	Stravinsky: <i>Mavra</i> (1922)	Hollandia, Amszterdam
1998. október	Bartók: <i>A kékszakállú herceg vára</i>	Egyesült Királyság, London
2000. szeptember	Carter: <i>What next?</i> (1999)	Hollandia, Hilversum
2000. október	Janáček: <i>A Makropulos ügy</i> (1925)	Belgium, Brüsszel
2001. június, július, augusztus	Janáček: <i>A Makropulos ügy</i>	Egyesült Királyság, Glyndebourne Opera Festival
2001. november	Bartók: <i>A kékszakállú herceg vára</i>	Németország, Stuttgart
2003. augusztus	Bartók: <i>A kékszakállú herceg vára</i>	Skócia, Edinburgh
2003. október	Stravinsky: <i>Mavra</i>	Svédország, Göteborg
2004. május	Bartók: <i>A kékszakállú herceg vára</i>	Franciaország, Párizs

I.5 táblázat. Eötvös által vezényelt operák sajátjain kívül (1994–2004)

Vezényelte még Ligeti *Aventures* és *Nouvelles Aventures* műveit is, amelyek bár nem operák, közel állnak a műfajhoz. Emellett lemezre vette ezekben az években Philippe Fénélon *Le Chevalier imaginaire* (1986) című operáját,¹¹⁵ és Bruno Maderna *Hyperionját* (1964).¹¹⁶ Látható, hogy ezekben az években Eötvös kizárólag 20. századi kortárs műveket vezényelt, köztük (a lemezfelvételeket nem számítva) öt alkalommal Bartók *Kékszakállúját* és két alkalommal Janáček *A Makropulos ügy* című operáját. Az utóbbi zeneszerzőt egy alkalommal Mozarttal egyenrangúként említi: 2018-ban a *Népszavának* adott interjúban arra a kérdésre, hogy ha egy opera, amit más írt, mégis az övé lehetne, melyiket választaná, Mozart, valamint Janáček összes operáját és Muszorgszkij *Borisz Godunovját* említette meg.¹¹⁷

¹¹⁵ Fénélon, Philippe, *Le Chevalier Imaginaire*, (Egyesül Államok: Erato, 1994), 4509-96394-2.

¹¹⁶ Maderna, Bruno, *Hyperion*, (Franciaország: Disques Montaigne, 1993), 2 CD 782014. <https://eotvospeter.com/discography-bibliography/recording-cd/all/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. április 28.).

¹¹⁷ Csepelyi Adrienn, „»Eötvös Péter: tartozom ennyivel a nyelvnek«”.

I. Műfaji kontextus

Eötvös 2004-ben szerződésének lejártakor úgy döntött feleségével, hogy csaknem negyven külföldön töltött év után hazaköltözik Magyarországra. Kint töltött éveiről és egyre erősödő honvágyáról 2014-ben így nyilatkozott:

Az Új Zenei Stúdió indulásától kezdve az NSZK és Magyarország között ingáztam, egészen addig, amíg Párizsba nem hívtak. Azt követően pár évet itthon voltunk, majd ismét szerződést kaptam öt évre Hollandiában, amit egy további ötéves hosszabbítás követett. Ezek a periódusok – különösen a hollandiai – annyiból érdekesek, hogy felerősödött bennem a honvágy. Egész nap szólt otthon a Duna tévé, és elmélyült a vonzalmam a székely zene iránt is. Amikor lejárt a szerződésem, azt mondtam a feleségemnek: „Amerikától Ausztráliáig bárhová költözhetnénk. Akkor menjünk haza!” Boldogság itthon lenni, immáron tíz éve.¹¹⁸

Egy másik alkalommal úgy emlékezett vissza Hollandiára, hogy nagyon hiányoztak neki a nyelvből adódó érzelmi és értelmi közösségek, s emiatt nem is tudott igazán mély beszélgetéseket folytatni az ott élő, egyébként szimpatikus emberekkel. „Ez a tíz év szinte elveszettnek tűnik.” – mondta 2011-ben.¹¹⁹ Nem sok olyan külföldön világhírnévre szert tett magyar zeneszerző van, aki ennyi év kint tartózkodás után végül úgy döntött, mégis itthon folytatja életét. Eötvös sosem szakította meg Magyarországgal a köteléket: politikai kérdésekben mindig diplomatikusan fogalmazott, kritikus nézőpontja inkább művein keresztül érzékelhető, illetve személyes és szakmai kapcsolataiban is mindig közel maradt hazájához. Későbbi nyilatkozataiban gyakran kiemeli Magyarország kulturális értékeit, s végül egyértelműen sikeres karriert futott be itthon is úgy, hogy közben megőrizte nemzetközi jelenlétét karmesterként és zeneszerzőként egyaránt.

Újra itthon – karmester, zeneszerző, mentor (2004–2013)

2004-ben költözött végleg haza Eötvös, aki ugyanebben az évben hozta létre az Eötvös Péter Kortárszenei Alapítványt azzal a céllal, hogy fiatal karmestereket és zeneszerzőket támogasson pályájuk kezdetén. Ez tulajdonképpen az 1991-ben alapított Nemzetközi

¹¹⁸ Németh Marcell, „Dzsessz és székely zene, ez vagyok én – interjú Eötvös Péter zeneszerző, karmesterrel”, *Dal + Szerző* 3/4 (2013. december): 28–31. Bővebb, internetes verzió: *Lángoló Gitárok* https://langologitarok.blog.hu/2014/01/20/dzsessz_es_szekely_zene_ez_vagyok_en_interju_eotvos_peter_zeneszerzo_karmesterrel (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. március 15.).

¹¹⁹ Fáy Miklós, „Senki nem öl meg senkit”, *Népszabadság* 69/290 (2011. december 12.): 14.

I. Műfaji kontextus

Eötvös Intézet Alapítvány folytatása volt működési körének kiszélesítésével; az alapítványnak 2013 óta a Budapest Music Center ad otthont.¹²⁰ Ebben az időszakban Eötvöst már nemcsak érett zeneszerzőként tartották számon, de régóta ő maga volt hatással a fiatalabb generációra, így az operai nyelvét alakító művekről és zeneszerzőkről kevésbé beszélhetünk. 2004 és 2013 között saját operái mellett csak Bartók *Kékszakállúját* vezényelte két együttessel (*I.6 táblázat*), s a művet lemezre is vette.¹²¹

Dátum	Opera	Helyszín
2005. október	Bartók: A kékszakállú herceg vára	Hollandia, Amszterdam Belgium, Brüsszel
2008. augusztus	Bartók: A kékszakállú herceg vára	Ausztria, Salzburg

I.6 táblázat. Eötvös által vezényelt operák sajátjain kívül (2004–2013)

A fentiek alapján túlzás lenne tehát azt állítani, hogy Eötvös karmesterként az operákra specializálódott volna, inkább azt mondhatjuk, hogy kipróbálta magát ebben a műfajban is. Valamelyest igaz lehet tehát, amit maga is gyakran hangoztat: operai nyelvezetének alapja gyakorlati szempontból inkább filmzenékhez és színházi múltjához kapcsolódik, a klasszikus operairodalmat pedig – néhány kivételtől eltekintve – hallgatóként ismerte meg.

2.2 Műfaji kérdések, megrendelők, librettó alapanyagok¹²²

Ha Eötvös színpadi műveiről beszélünk általánosságban, leggyakrabban az opera műfaji megjelölést használjuk, pedig maga a zeneszerző ennél jóval változatosabb alcímekkel illette műveit (*I.7 táblázat*).

¹²⁰ <http://eotvosmusicfoundation.org/menu/6/bemutakozas> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. március 15.).

¹²¹ Bartók Béla, *Bluebeard's Castle*, (Németország: Hänssler Classic, 2009), CD93070.

¹²² A megrendelések körülményeinek tárgyalásakor nagy részt a *Parlando–rubato* interjúkötetre támaszkodtam, mivel áttekintve egyéb forrásokat is, itt számolt be Eötvös a legrészletesebben az egyes operák keletkezésének körülményeiről, s a közreműködő személyekről.

I. Műfaji kontextus

Cím	Műfaji megjelölés
Harakiri ¹²³	zenés jelenet
Radames ¹²⁴	kamaraopera
Három nővér ¹²⁵	opera
As I Crossed a Bridge of Dreams ¹²⁶	hangjáték
Lady Sarashina ¹²⁷	opera
Le Balcon ¹²⁸	opera
Angels in America ¹²⁹	opera
Love and Other Demons ¹³⁰	opera
Die Tragödie des Teufels ¹³¹	komiko-utópikus opera
Paradise Reloaded (Lilith) ¹³²	opera

I.7 táblázat. Eötvös operai műfajai a *Paradise reloaded (Lilith)*-ig

Ahogy arról korábban már volt szó, a *Három nővértől* számíthatjuk igazán Eötvöst a kortárs élvonalbeli operaszerzők közé. Emellett tudjuk, hogy korábban általában az opera intézményével szemben ellenérzéseket táplált, így nem meglepő az a tendencia, hogy a korábbi műveknél még inkább kitért az opera műfaji meghatározás elől, míg a *Három nővér* után már bátrabban használta azt.

Honlapján ezen művei az „Opera – Musik Theatre” kategóriába tartoznak, s valóban, gyakran említi maga Eötvös is az utóbbi műfajt. „Ilyen értelemben inkább zenés színház az enyém, de nem a klasszikus értelemben vett Musiktheater. Nekem különösen fontos a színházi oldal, és itt megint vissza kell utalnom a vígszínházak éveimre. Minden

¹²³ <https://www.ricordi.com/en-US/Catalogue.aspx/details/441402> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. március 15.).

¹²⁴ https://www.schott-music.com/en/radames-no220547.html#simple_details_all_details (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. március 15.).

¹²⁵ <https://www.ricordi.com/en-US/Catalogue.aspx/details/441544> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. március 15.).

¹²⁶ <https://www.ricordi.com/en-US/Catalogue.aspx/details/441878> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. március 15.).

¹²⁷ <https://www.ricordi.com/en-US/Catalogue.aspx/details/441875> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. március 15.).

¹²⁸ <https://www.schott-music.com/en/le-balcon-no222228.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. március 15.).

¹²⁹ <https://www.schott-music.com/en/angels-in-america-no276087.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. március 15.).

¹³⁰ <https://www.schott-music.com/en/love-and-other-demons-no231792.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. március 15.).

¹³¹ <https://www.schott-music.com/en/die-tragoedie-des-teufels-no233324.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. március 15.).

¹³² <https://www.schott-music.com/en/paradise-reloaded-lilith-no316293.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. március 15.).

I. Műfaji kontextus

tapasztalatom onnan jön, és ha nem a zenében lennék tehetséges, akkor valószínűleg színházat csinálnék.” – mondta 2016-ban a *Kortárs* újságírójának.¹³³ Ugyanebben az interjúban felmerül a Spieloper kifejezés is, amelyről azt nyilatkozza a zeneszerző, hogy nem a Wikipedia meghatározása szerint használja,¹³⁴ hanem inkább *Spiel* szó mint játék értelmében. „Az én karaktereim játszanak a színpadon, a cselekmény mindig színházszerű és a szöveghez közeli tempójú zenei feldolgozással párosul.”¹³⁵ Egy másik, a *Paradise Reloaded (Lilith)* kapcsán adott interjúban úgy magyarázza a Spieloper műfajába tartozó darabokat, mint operák, amelyek mintha színdarabok lennének: „[...] jól követhető történetük van, hemzsegnék bennük a konfliktusok, dialógusok és monológok. Ebben az értelemben teljesen tradicionálisak az operáim, csupán a témaválasztásuk – ami rendkívüli módon befolyásolja egy opera későbbi játszottságát – olyan, amiben eltérnek az eddigi repertoártól.”¹³⁶

Felmerül a kérdés, hogy mely témák teszik modernné Eötvös operáit, s mi alapján választja ezeket? Ha végigtekintünk a művek témáin láthatjuk, hogy a librettók igen változatosak mind alapanyaguk, mind azok keletkezése alapján. A témákhoz persze mindig más és más úton jutott el a zeneszerző, az viszont megfigyelhető, hogy a megrendelő és az opera bemutatásának helyszíne majdnem mindig döntőnek bizonyult. Egy Aurore Rivalsnak adott mélyinterjúban elmondta, legjobban a különböző karakterek zenei ábrázolása és a végzet motívuma érdekli, ezek pedig többnyire az irodalmi témájú művekben jelennek meg.¹³⁷ Gyakran beszél arról is, hogy a drámai feszültség és a szereplők közti viszonyrendszer különösen fontos számára, s hogy a döntést mindig feleségével, Mezei Marival együtt hozzák meg. Érdeemes tehát röviden megvizsgálni, hogyan jutott el az egyes operák témáihoz.¹³⁸

¹³³ Hekler, i.m., 60.

¹³⁴ A Wikipedia angol és német oldalán a Spieloper egy 19. században létrejött könnyed operai műfaj, amely a Singspielből alakult ki. <https://en.wikipedia.org/wiki/Spieloper> <https://de.wikipedia.org/wiki/Spieloper> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. március 15.).

¹³⁵ Hekler, i.m., 60.

¹³⁶ Németh, i.m.

¹³⁷ Rivals, Aurore, „Synthèse et présentation de l’opéra *Die Tragödie des Teufels*”, in Rivals, Aurore, *Entretiens autour des cinq premiers opéras de Peter Eötvös* (Nantes: Éditions Aedam Musicae, 2012), 65–78, ide: 68.

¹³⁸ Az alábbiakban a *Radamestől a Love and Other Demons* című operáig fogom tárgyalni a megrendelés körülményeit, a két Madách-operáról a *II.1.1 A művek keletkezésének története* című alfejezetben lesz szó részletesen.

I. Műfaji kontextus

Eötvös két korai operája, a *Harakiri* és a *Radames* megírására dr. Wolfgang Becker, a WDR kortárszenei osztályának vezetője kérte fel a komponistát, az előbbire egy általa szervezett japán fesztiválhoz 1973-ban, amelyen a tokiói TOKK együttes működött közre. Ebben az esetben maga a fesztivál témája adta az ihletet: Misima Jukio, a japán író 1970-ben elkövetett rituális öngyilkossága áll a librettó középpontjában, amelyről Bálint István írt színdarabot. A hét részes mű egyik jelenetét használta fel Eötvös a librettó alapjául. A téma erősen befolyásolta a mű zenei világát, amelynek kialakításában természetesen szerepet játszott Eötvös 1970-es oszakai útja is. A minimalista apparátus mindössze egy japánul recitáló énekesnőből, két sakuhacsi játékosból és egy ütőhangszeresből áll,¹³⁹ aki egy fejszével egy fadarabot aprít. Nagy hatással volt a műre a nő hagyománya, így például a férfi szereplőt egy nő szólaltatja meg, illetve Stockhausen is, hiszen hasonlóan sok művéhez, a *Harakiri* is nyitott zenei formában íródott.¹⁴⁰ A japán hatás Eötvös több operájában is meghatározó szerepet tölt be mind a témaválasztás, mind zenei megoldások, hangszerelés terén.

A *Radames* a WDR Musik-Theater Fesztiválra készült 1975-ben, s Becker kérése ez esetben az volt, hogy egy igazán aktuális művet hozzon létre Eötvös.¹⁴¹ Az opera témája voltaképpen a műfaj halála, amely – ahogy az előző fejezetben erről már volt szó – valóban széles körben foglalkoztatta az akkori zeneszerzőket. A librettót Eötvös írta, felhasználva olyan magyar filmrendezők szövegeit, mint Jeles András vagy Najmányi László, Manfred Niehaus német zeneszerző és rádiós szerkesztő szövegeit, valamint az *Aida* librettóját Antonio Ghislanzoni tollából.¹⁴² A mű egy operaházi próbán játszódik, ahol pénzügyi problémák miatt már csak egy énekes maradt, ő adja elő Aida és Radames szólamát is, a karmester (aki bárzongoristaként is keresi kenyerét) egy elektromos zongora mellől dirigál, míg egy operarendező, egy színházi rendező és egy filmrendező egyszerre ad utasításokat az énekesnek. A mű végén az énekes összeomlik és meghal, ezzel egyidejűleg az egész operaház intézménye is megsemmisül.¹⁴³ A *Radames* valódi kamaraopera abban az

¹³⁹ A sakuhacsi a zen buddhizmus hagyományos fűvós hangszere.

¹⁴⁰ *Magyar Parlando–rubato*, 35–37.

¹⁴¹ *Magyar Parlando–rubato*, 47.

¹⁴²

https://www.schott-music.com/en/radames-no220547.html?performance_list_limit=50#simple_details_all_details (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. március 15.).

¹⁴³ I.h.

I. Műfaji kontextus

értelemben, hogy csupán négy énekest és négy hangszerest foglalkoztat. Eötvös 1997-ben revidálta művét, s az eredetileg rendhagyó, részben japán hangszereket a könnyebb előadhatóság miatt tradicionálisabbakra cserélte. Dalos Anna tanulmányában szimbolikusan látja a művet, amely a művész és művészet fejlődésének lehetetlenségét mutatja be.¹⁴⁴ Maga Eötvös is a mai napig nagyra tartja ezt a művét,¹⁴⁵ amely 1976-os kölni bemutatója óta már rengeteg előadást megélt.

Legelső érett operájának megrendelése egy félreértésen alapult: Kent Nagano, a Lyoni Operaház akkori főzeneigazgatója azzal kereste meg a zeneszerzőt, hogy előadhatnák-e *Chinese Opera* című művét. Mikor megtudta Eötvöstől, hogy ez a darab valójában nem színpadi mű, felkérte egy opera írására.¹⁴⁶ Maga a hivatalos megkeresés aztán Jean-Pierre Brossmanntól, az opera intendánsától jött 1986-ban.¹⁴⁷ A librettó alapanyagának eredetileg a tragikus sorsú magyar szépségkirálynő, Molnár Csilla történetét szánta a komponista, de végül fia, Eötvös György javaslatára Csehov *Három nővér* című drámáját választotta.¹⁴⁸ Első két színpadi művéhez képest kifejezetten konzervatív választásnak tűnik az orosz dráma, ennek ellenére a librettó végül mégis igencsak rendhagyó lett: a három felvonás – amelyeket Eötvös szekvenciáknak nevez – háromszor meséli el ugyanazt a történetet más-más szereplők szemszögéből. A szövegekönyv legelső változatát Claus H. Henneberg írta a német fordítást véve alapul, amelyet az eredeti terv szerint visszafordítottak volna oroszra. Ám a szöveg egyszerű lerövidítése nem felelt meg a zeneszerző elképzeléseinek, így Henneberggel megegyezve – aki hivatalosan továbbra is librettistaként szerepel a mű élén – saját maga alakította ki a szövegekönyvet feleségével, Mezei Marival. A japán nó hatása ebben az operában is fontos szerepet játszik, ami nyilvánul például abban is, hogy a női szerepeket kontratenor énekesek alakítják.

A *Három nővér* óriási sikert aratott, amelyet számos új operafelkérés követett. A következő művet – *As I Crossed a Bridge of Dreams* (1999) – a Donaueschingen Fesztivál

¹⁴⁴ Dalos, i.m., 93.

¹⁴⁵ *Magyar Parlando–rubato*, 47.

¹⁴⁶ *Magyar Parlando–rubato*, 71.

¹⁴⁷ Csengery Kristóf, „Lelkek fehérben. Eötvös Péter: *Három nővér*. A Lyoni Nemzeti Opera előadásának felvétele, vezényel Kent Nagano és Eötvös Péter”, *Pannonhalmi Szemle* 8/1 (2000. tavasz): 129–133, ide: 129.

¹⁴⁸ *Magyar Parlando–rubato*, 74–75.

I. Műfaji kontextus

igazgatója Armin Köhler rendelte Eötvöstől, aki eredetileg Mike Svoboda számára szeretett volna egy versenyművet duplatölcserű altharsonára. Mivel ez a projekt nem igazán érdekelte a zeneszerzőt, felvetette, hogy egy olyan zenés színházi darabot írna, amelyben a harsona szereplőként jelenik meg a színpadon. Az opera témáját Timothy Coleman, a düsseldorfi Deutsche Oper am Rhein dramaturgja vetette fel Eötvösnek, akivel a *Három nővér* második színrevitelén dolgoztak együtt. Rögtön megtetszett a zeneszerzőnek az ötlet, amely beleillett az általa elképzelt álomszerű hangjáték koncepcióba.¹⁴⁹ A Mezei Mari tollából származó librettó egy anonim író – akit Lady Sarashinaként említenek – 11. századi naplóján alapul Ivan Morris angol fordításából kiindulva. A szöveg hét jelenetet dolgoz fel, amely az álom és a valóság határán játszódik.¹⁵⁰ Eötvös egy alkalommal úgy fogalmazott, ez az egyetlen olyan színpadi műve, amellyel maradéktalanul azonosulni tud, mivel fiatalkori eszményét valósította meg benne.¹⁵¹

Egy évtizedet ugorva operái közt az *As I Crossed a Bridge of Dreams* új verziója a *Lady Sarashina* (2007), amelyet Serge Dorny, a Lyoni Operaház új főigazgatója rendelt a *Három nővér* eredeti produkciójának felújítása nyomán az intézmény japán fesztiváljára. Eötvös eredetileg egy afgán író és filmrendező *Por és hamu* című regényét szerette volna a librettó alapanyagául, de végül úgy döntött, nincs benne elég drámai elem egy operához, s inkább elővette korábbi témáját, hogy hagyományosabb operai keretet adjon a 11. századi naplónak.¹⁵² Ugyanazzal a japán rendezővel, koreográfus-táncossal, Usio Amagacuvall dolgozott együtt Eötvös, akivel a *Három nővéren*, a librettót pedig ismét felesége, Mezei Mari alakította ki a zeneszerzővel együtt.

Visszatérve az időrendhez, az *As I Crossed a Bridge of Dream* után a következő opera a *Le Balcon*, amelyet 2001-ben komponált a zeneszerző. Első operáinak sikere után kezdődött el Eötvös hírnevének kibontakozása operaszerzőként, így a világ egyik legnagyobb presztízsű operafesztiváljától, az Aix-en-Provence Fesztiváltól érkezett a felkérés az opera megírására. A fesztivál vezetőségének kívánsága az volt, hogy az Ensemble

¹⁴⁹ Kunkel, *Kosmoi*, 57; *Magyar Parlando–rubato*, 117–118.

¹⁵⁰ <https://eotvospeter.com/piece/as-i-crossed-a-bridge-of-dreams/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. március 15.).

¹⁵¹ *Magyar Parlando–rubato*, 117.

¹⁵² *Magyar Parlando–rubato*, 135–136.

I. Műfaji kontextus

Intercomntemporain játssza a zenekari szólamokat, amely meghatározta az apparátus méretét. A témát Hervé Boutry, az együttes ügyvezetője ajánlotta a zeneszerzőnek, aki korábban nem ismerte Jean Genet darabját.¹⁵³ A bordélyházban játszódó művet 1955-ben írta Jean Genet, 1957-ben Londonban Peter Zadek rendezésében, 1960-ban Párizsban pedig Peter Brook rendezésében mutatták be. Mivel egyik színpadra állítás sem nyerte el a szerző tetszését, 1962-ben új kiadás látott napvilágot az előadásra vonatkozó utasításokkal.¹⁵⁴ A darab értelmezése valóban nem egyszerű, maga Eötvös is bevallotta, hogy első olvasatra nem figyelt fel a mű metafizikai dimenziójára. A szöveggönyvet a rendező, Stanislas Nordey javaslatára André Markowicz írta felesége, Françoise Morvan bevonásával, ám az első verziót nem találta Eötvös jó librettó alapanyagának, így saját maga is belenyúlt a szövegbe: a végeredmény tulajdonképpen a darab lerövidített verziója lett.¹⁵⁵

Az *Angels in America* (2004) megrendelése szintén a *Három nővér* nyomán érkezett Eötvöshöz: a Lyoni Operaház korábbi igazgatója, Jean-Pierre Brossmann 1998-ban került a párizsi Théâtre du Châtelet élére, s felkérte egy újabb mű írására a zeneszerzőt. A témát a párizsi Conservatoire igazgatója, Marc Olivier Dupin vetette fel, aki színházi kísérőzenét komponált Tony Kushner 1991-ben született drámájához. A szöveget ezúttal is feleségével, Mezei Marival dolgozták át a szerző jóváhagyásával, aki éppen a filmváltozaton dolgozott. A húzásokat és átalakításokat mind jól fogadta Kushner, így a munka gyakorlatilag konfliktusok nélkül zajlott a szöveggel.¹⁵⁶

A *Die Tragödie* előtt írt utolsó opera, a *Love and Other Demons* (2007) szintén a *Három nővér* sikere nyomán született: Nicholas Snowman, a Glyndebourne Opera Festival művészeti igazgatója be szeretne volna mutatni a korábbi művet, amelyet a fesztivál elnöke, Sir George Christie is támogatott. Később, mikor Snowman már nem dolgozott a fesztiválnak, Christie felesége a *Le Balcon* előadása után meggyőzte az elnököt, hogy rendeljenek egy új operát.¹⁵⁷ A librettó alapanyagául szolgáló Márquez-regényt ezúttal Mezei Mari ajánlotta, amelyet – többek közt a gyarmati környezet miatt is – ideálisnak ítélt

¹⁵³ *Magyar Parlando–rubato*, 173–174.

¹⁵⁴ Rivals, Aurore, „Entretien avec Guy Fletcher. Ténor, rôle du Juge dans l’opéra *Le Balcon*”, in Rivals, Aurore, *Entretiens autour des cinq premiers opéras de Peter Eötvös* (Nantes: Éditions Aedam Musicae, 2012), 97–114, ide: 97.

¹⁵⁵ *Magyar Parlando–rubato*, 177–178.

¹⁵⁶ *Magyar Parlando–rubato*, 205–207.

¹⁵⁷ *Magyar Parlando–rubato*, 246–248.

I. Műfaji kontextus

Eötvös az angol közönség számára. A librettó megírására, mivel ezúttal egy párbeszédekben szegény regény volt az alap, felkértek egy fiatal író, Hamvai Kornélt, aki az angol nyelvben is jártas volt. Ahogy korábban, ezúttal is aktív szerepet vállalt Eötvös a munkában, s a végleges librettón a dramaturg, Edward Kemp is alakított.¹⁵⁸ Bár az angol közönség végül nem fogadta jól a témát, az opera mégis Eötvös egyik leggyakrabban játszott színpadi műve lett.

Első ránézésre mind időben, mind műfajukban, mind nyelvüket tekintve igen különbözőek a forrásművek (I.8 táblázat).

Opera	Librettó alapja	Librettó nyelve
Harakiri	Bálint István: Hét bohócjelenet (1972)	japán és a bemutató ország nyelve
<i>Radames</i>	Jeles András, Najmányi László, Manfred Niehaus szövegei, valamint Antonio Ghislanzoni <i>Aida</i> librettója	német, angol, olasz
<i>Három nővér</i>	Csehov: <i>Három nővér</i> (1901)	orosz
<i>As I Crossed a Bridge of Dreams</i>	<i>Lady Sarashina</i> naplója (1008)	angol
<i>Le Balcon</i>	Jean Genet: <i>Le Balcon</i> (1955)	francia
<i>Lady Sarashina</i>	<i>Lady Sarashina</i> naplója (1008)	angol
<i>Angels in America</i>	Tony Kushner: <i>Angels in America</i> (1991)	angol
<i>Love and Other Demons</i>	Gabriel García Márquez: <i>A szerelemről és más démonokról</i> (1994)	angol, spanyol, latin, joruba

I.8 táblázat. Eötvös Die Tragödie des Teufels előtt írott operáinak librettó alapanyagai és a librettók nyelvei

Egy kivételtől eltekintve mindegyik mű a 20. században született, igaz ezen belül csaknem száz év választja el a legkorábbi és legkésőbbi alkotást. A szerzők közt találunk magyar, (olasz), japán, orosz, francia, amerikai és kolumbiai nemzetiségűt, s a műfajok is sokszínűek: akad napló, színházi darab, filmforgatókönyv, operalibrettó és regény is. Megyeri Krisztina disszertációjában az első két opera kivételével az összes művet a

¹⁵⁸ Magyar Parlando–rubato, 249.

I. Műfaji kontextus

Literaturoper kategóriába sorolja, s összekötő elemként említi Eötvöst magát, aki minden esetben aktívan részt vett a librettó kialakításában.¹⁵⁹ Amaral felhívta a figyelmet arra, hogy az operatörténetben nem ritka ez a fajta együttműködés zeneszerző és szövegkönyvíró között, bár legtöbbször feszültségekkel terhes ez a közös munka.¹⁶⁰ Ami még érdekes Eötvösnél, hogy gyakran mástól kapja az ötletet arra, hogy mi legyen a librettó alapanyaga, s nyilatkozatai alapján olykor ezekkel a választásokkal nem is mindig ért egyet maximálisan, ahogy a *Die Tragödie* esetében nyíltan beszélt is erről.¹⁶¹ Szintén fontos tény, hogy felesége Mezei Mari is mindig részt vesz a témaválasztás, szövegalkotás folyamatában, így bátran kijelenthetjük, hogy ő Eötvös legfontosabb állandó alkotótársa. Egyszer Eötvös így nyilatkozott ezzel kapcsolatban: „Az igazsághoz hozzátartozik, hogy feleséggel ma már elsősorban a kortárs szerzők műveit keressük, mert azt szeretném, hogy az operáim korunkat, a XXI. század világát tükrözzék.”¹⁶² Ha a későbbi darabokat nézzük, valóban felfedezhető egy efelé mutató tendencia. Így, ha bár nem is nevezhető a repertoár rendhagyónak, maximálisan tradicionálisnak sem, hiszen minden librettóban így vagy úgy, de van valami csavar, amely ízig-vérig maivá teszi a műveket.

2.3 Nyelv és zene

„Én nem fejlesztettem ki saját stílust, inkább egy saját nyelvet.” – e kulcsmondatot 2017-ben mondta Michael Kunkelnek Eötvös, aki sokszor és sok helyen beszélt zenéje kapcsán a nyelv meghatározó jelentőségéről.¹⁶³ Korosztályában kiemelkedő módon már igen fiatalon anyanyelvi szinten sajátította el először a német, majd a francia nyelvet, de angolul is jól tud, próbákon olaszul is beszél, s más nyelveket is tanult. Egyszer például így nyilatkozott arról, hogyan ismerkedik az új nyelvekkel: „Érdekes az a fázis, amikor egy nyelvet még nem beszélek – most a spanyollal vagyok így: gyakran járok Spanyolországban, de egyetlen szót sem tudok. Figyelem a lassú átalakulást: először

¹⁵⁹ Megyeri Krisztina. *Eötvös Péter Love and Other Demons című operájának dramaturgiája és kifejezőeszközei*, Doktori disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2013, (Kézirat), 12.

¹⁶⁰ *Magyar Parlando-rubato*, 249

¹⁶¹ A II.1.1 A művek keletkezésének története című alfejezetben részletesen lesz erről szó.

¹⁶² Pallós, i.m., 3.

¹⁶³ „Ich habe auch gar keinen eigenen Stil entwickelt, sondern eher eine eigene Sprache.” Kunkel, Michael, „Zwischen Himmel und Erde”, *Neue Zeitschrift Für Musik* 178/4 (2017. tél): 12–15, ide: 14.

I. Műfaji kontextus

boldogulni kézzel-lábbal, aztán a különféle fokozatokat. És van egy határ.”¹⁶⁴ A nyelvek ugyanakkor más és más kultúrákat is magukkal hoznak, amelyre szintén rendkívül nyitott a kozmopolita zeneszerző: „Minden nyelv más kultúra. A legelső operám japán volt, most is japán szövegen dolgozom. Az, hogy az ismeretlen szöveg, nyelv sokáig ismeretlen marad, pozitív: biztosítja az absztrakcióját. Tulajdonképpen csak nyersanyagnak használom. A különböző szavak jelentéséhez, súlyozásához persze kell külső segítség.” – mondta Eötvös egy interjújában.¹⁶⁵ „Az operák zenei nyelve lényegesen más, mint a szimfonikus zene. Minden történet más hangzásvilágot igényel. Ehhez hozzájönnek a különböző nyelven komponált operák, mivel az opera alapvetően nemzetközi műfaj. A különböző nyelvek ritmusa, hangsúlyozása, logikája, kultúrája mind más és más zenei megoldást igényel.” – nyilatkozta egy másik alkalommal.¹⁶⁶ Emellett arról is beszélt,¹⁶⁷ hogy nehezebbé esik a más kultúrákba való integrálódás, hiába tud akár az adott nyelven gondolkodni, ezért is döntött úgy 2004-ben, hogy hazaköltözik Magyarországra. Arról korábban már volt szó, hogy ennek ellenére miért nem írt Eötvös sokáig magyar operát: egyrészt, műveit nemzetközi publikumnak szánta, másrészt, igyekezett alkalmazkodni a bemutató ország közönségének nyelvéhez, harmadrészt szerette volna kikerülni a Bartók-epigonizmust. Bár operát nem írt, több művében is felhasználta Weöres Sándor szövegeit, amelyek híresek zeneiségükről.¹⁶⁸

Talán azért is nehéz Eötvös operái esetében jellemző stílusjegyeket felsorolni, mert szerzői szándék szerint minden műve másik zenei világot jelenít meg. „Ezt jónak tartom, mert látom Verdinél, Mozartnál, Puccininál, Wagnernél is, hogy operánként más-más nyelvet hoztak létre. A *Don Giovanni*-nak teljesen más a nyelve, mint a *Così fan tutte*-nak vagy a *varázsfuvolának*.” – mondta a *Muzsikának* a *Három nővér* kapcsán.¹⁶⁹ A liberettók eltérő nyelvéhez különböző zenei műfajok is kapcsolódnak Eötvösnél. A *Le Balcon*ban

¹⁶⁴ Csepelyi, „»Eötvös Péter: tartozom ennyivel a nyelvnek«”, i.m., 5.

¹⁶⁵ I.h.

¹⁶⁶ Varga Péter, „»Minden zenévé válik«. Eötvös Péter 75 éves”, *Goethe Institut* <https://www.goethe.de/ins/hu/hu/kul/mag/21457886.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. június 25.).

¹⁶⁷ Pallós, i.m., 4.

¹⁶⁸ A témáról Laki Péter írt tanulmányt: Laki Péter, „Jenseits des Wortes. Die Sprachmagie von Sándor Weöres in der ungarischen Musik von Zoltán Kodály bis Peter Eötvös”, in Kunkel, Michael (szerk.), *Kosmoi. Peter Eötvös an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente* (Saarbrücken: Pfau, 2007), 115–146. Az *I.2.4 Lelkiségi témájú művek* alfejezetben röviden írok Eötvös két Weöres-verset felhasználó darabjáról.

¹⁶⁹ Szitha, i.m., 26.

I. Műfaji kontextus

például a chanson, az *Angels in America*-ban pedig a Broadway musical zenei világát használta fel. Egy másik sajátosság a nyelvek polifóniája: a *Harakiriben* a közönség nyelvére fordítja a narrátor a japánul recitáló énekesnőt, a *Radamesben* a közönség nyelvén beszél a színházi rendező, az *Aidát* és *Radamest* alakító kontratenor olaszul énekel, a hollywoodi filmrendező angolul magyaráz, a *Love and Other Demons*-ban pedig a Kolumbiában jelen lévő különböző kultúrák és vallások keveredését is jelképezi az angol, spanyol, latin és joruba nyelv használata.

A nyelv hatással van a dallamívekre, ritmikára, hangsúlyozásra, és a tempóra is, s a helyes prozódia is rendkívül fontos Eötvös számára, mivel ahogy elmondta, ez volt az egyik első dolog, amit a Zeneakadémián megtanult.¹⁷⁰ Egyes nyelvek alkalmasabbak a megzenésítésre ritmusuk, a mássalhangzók és a magánhangzók aránya miatt: „[...] a magánhangzók kérdése például állandóan foglalkoztatja az énekeseket, hiszen azok minősége meghatározza a feladatukat. Ideális számukra az orosz és az olasz a sok nyitott vokális miatt, jól működik a német, erős hatást kelt az angol az érdekes, hajlított magánhangzóival, és rendkívül nehezen kezelhető a francia, ami gyakorlatilag nem tartalmaz mássalhangzót [...]” – mondta Eötvös 2014-ben.¹⁷¹

Nem újkeletű dolog, hogy a nyelv hatással van egyes komponisták zenéjére. Muszorgszkijt és Dvořákot is foglalkoztatta a nyelv ritmusa, intonációja, Janáček pedig egy alkalommal kijelentette, hogy „Ha én fejlődök egyáltalán, az csakis a népzenenek és az emberi beszédnek köszönhető.”¹⁷² Ez utóbbi zeneszerző az 1890-es években kezdett el foglalkozni a beszéd dallamával; mindenhová egy stopperrel járt, hogy tudományosan lejegyezhesse a különböző hanghordozásokat.¹⁷³ Egy cikksorozatban fejtette ki, hogy a beszéd dallama szavakkal ki nem mondott érzelmekről árulkodik.¹⁷⁴ Ez persze evidensnek tűnik, ám jelentősége a tudományos megközelítésben rejlik. Janáček egy idő után maga írta operáinak librettóit, köztük *A Makropulos ügyét* is, amelyet Eötvös több helyszínen is vezényelt. Eötvös maga is azt vallja, hogy a beszéd felfogható zeneként is. Ezt az elképzelést valósította meg *Mese* (1968) című elektronikus művében, amelyben a Molnár

¹⁷⁰ *Magyar Parlando–rubato*, 246.

¹⁷¹ Bóka, i.m.

¹⁷² Zemanová, Mirka (szerk.), *Janáček's Uncollected Essays on Music* (London: M. Boyars, 1989), 61.

¹⁷³ Taruskin–Gibbs, i.m., 870.

¹⁷⁴ I.h.

I. Műfaji kontextus

Piroska hangján felvett szövegtörödékeket zenei motívumokként használja a zeneszerző. A zene része ebben az esetben a hangszín, a hangmagasság, vagy a hanglejtés. Eötvös később így nyilatkozott e művéről:

Csakhogy nekem akkor már az volt az elképzelésem, hogy a beszéd önmagában zene. [...] Ami a legjobban érdekelt, az a darab dramaturgiája volt! [...] A szöveget három szólamból szerkesztettem meg, oly módon, hogy a középső szólam megőrizte az eredeti hangfekvést, sebességet, mialatt a másik kettő fel lett gyorsítva, illetve le lett lassítva. Így először az átalakított, gyorsabb formát halljuk, aztán jön a fontos információkkal az eredeti sebességű szöveg, majd afféle reminiscenciaként a lassabb: ezt a dramaturgiai eljárást még ma is érdekesnek tartom. Így tehát a *Mese* tulajdonképpen az első operám.¹⁷⁵

Ami az operák nyelvét illeti, a *Die Tragödie des Teufels* és a *Paradise reloaded* (*Lilith*) mellett a *Der goldene Drache* operáját is németül írta, ám később angolra is átültette a zeneszerző-karmester Vajda Gergely segítségével. A nyelvválasztást a két Madách-opera esetében a bemutató ország határozta meg. Operai pályafutásán aránylag későn születtek ezek a művek tekintve, hogy anyanyelve után németül beszél a legjobban. Talán hasonló oka lehet ennek, mint hogy magyarul is sokáig nem írt operát – így tudott távolságot tartani mind mestereitől, mind attól a kultúrától, amely sokáig körülvette.¹⁷⁶ Izgalmas az a kérdés is, hogy miért német fordításban használt egy kultikus magyar szöveget, miközben a *Három nővér* esetében a német ellenében döntött az orosz mellett – erre a kérdésre a *II.1.2 A szövegek könyvek alakulástörténete* című alfejezetben keresem majd a választ.

¹⁷⁵ „Nur hatte ich damals die Vorstellung, Sprache sei selbst Musik. [...] Die Texte habe ich auf drei Stimmen so verteilt, dass die mittlere Stimme die Originaltonhöhe behält, während die anderen gleichzeitig in schnellerer und langsamerer Geschwindigkeit denselben Text verwenden. Wir hören also zunächst eine transformierte Form, dann kommt die richtige Information, schließlich folgt eine verlangsamte Form wie eine Reminiszenz. Den dramaturgischen Ablauf finde ich auch heute noch interessant. So ist *Mese* für mich in gewisser Weise meine erste »Oper«.” Sandner, Wolfgang, „Klangbildaufnahmen wie von einem Fotografen. Wolfgang Sandner im Gespräch mit Peter Eötvös.”, in Jungheinrich, Hans-Klaus (szerk), *Identitäten. Der Komponist und Dirigent Peter Eötvös* (Mainz: Schott Musik International, 2005), 59–67, ide: 61.

¹⁷⁶ A szövegmegezenítés módjáról és a német kultúra jelenlétéből a művekben a későbbi fejezetekben lesz szó.

2.4 Transzcendens témájú művek

„Hiszek egy kozmikus méretű világelvben, de egy emberi tulajdonságokkal bíró Istenben, aki uralkodik felettünk, nem.”¹⁷⁷ Eötvös Péter köztudottan ateistának vallja magát, ennek ellenére több művében is foglalkozik vallási, egyházi, lelkiismereti témákkal. Az ellentmondás azonban csak látszólagos: a különböző vallások kívülállóként, mint érdekes témák foglalkoztatják, a transzcendencia pedig az egyes kultúrák részeként érdekli.¹⁷⁸ „A témáim egy részében kritikusan és kétkedően foglalkozom európai tradíciókkal, amely elsősorban a keresztény kultúrán és gondolkodásmódon alapszik. Nem vagyok vallásos, de részese vagyok ennek a kultúrának, amit művészi szempontból tisztetek, de figyelembe veszem a benne rejlő ellentmondásokat és »drámai« konfliktusokat is.” – vallja a komponista.¹⁷⁹ Ahogy az más ateistáknál is gyakran megfigyelhető, Eötvös is keresztény neveltetésben részesült: nagyapja református lelkész volt, s rokonságban állt Erdős Károly teológussal is.¹⁸⁰ Magánúton tanult hittant és konfirmált is, nem sokkal később azonban saját elmondása szerint pogány lett.¹⁸¹ A vallások közül egyedül a zen buddhizmussal tud valamelyest azonosulni, de ezt is inkább filozófiának tekinti.¹⁸²

Műveiben több különböző vallással is foglalkozik, s nem egyszer fogalmaz meg erőteljes egyházkritikát. Néhány darabja a minket körülvevő univerzummal, a kozmosszal foglalkozik érintve a transzcendencia témáját is – ilyen a *Kosmos* (1961/1999), a *Psychokosmos* (1993), a *Multiversum* (2017) vagy a *Seven* (2006). Más műveiben a judeo-keresztény hagyomány rituális elemeit vonja be. Az *IMA* (2002) című alkotás az *Atlantis* (1995) folytatása, amelyben két költő szövegét használta fel Eötvös: Gerhard Rühm *Gebet* című versét és Weöres Sándor *Néma zene* című költeményének „Incipit citatum” feliratú részletét. Mindkét szöveg kitalált nyelven íródott, s felolvasva litániaszerű hangzásuk van. Weöres sorai a *Biblia* teremtéstörténetének első három versszakát írják át

¹⁷⁷ „Ich glaube an ein Weltprinzip von kosmischem Ausmaß, aber nicht an einen Gott mit menschenähnlichen Eigenschaften, der über uns herrscht.” Kunkel, „Zwischen Himmel und Erde”, 15.

¹⁷⁸ Pallós, i.m., 3.

¹⁷⁹ „Bei einem Teil meiner Themen beschäftige ich mich kritisch, fragend mit unserer europäischen Tradition, die über- wiegend auf die christliche Kultur und Denkweise aufbaut. Ich bin nicht religiös, aber ich bin ein Teil dieser Kultur, die ich in ihrer künstlerischen Leistung verehere, aber ich betrachte auch die Widersprüche und «dramatischen» Konflikte darin.” Kunkel, „Zwischen Himmel und Erde”, 15.

¹⁸⁰ Pallós, i.m., 3.

¹⁸¹ *Magyar Parlando-rubato*, 274.

¹⁸² Hekler, i.m., 63.

I. Műfaji kontextus

halandzsaszöveggé.¹⁸³ Eötvös a zenében az imádság gesztusait is megjeleníti, máshol harangokat használ. „A ritualizmus természetes számomra. Mivel a ritualizmus egy olyan eredeti forma, amelyben a gesztusok és a hang abszolút egységben jelennek meg, gyakorlatilag minden darabomat »rituálisnak« nevezhetném.” – írta a zeneszerző az *IMA* műüsmertetőjében.¹⁸⁴ Szintén rituális műve a *Psalm 151* (1993, újabb változata a *New Psalm*, 2012/2013), amely az amerikai zeneszerző, gitáros és producer, Frank Zappa emlékére íródott. A mű címe egy nem létező zsoltárra utal, amely eretnek módon nem Istent dicsőíti, hiszen Frank Zappa korai és értelmetlen halála kapcsán Istent nem lehet dicsőíteni.¹⁸⁵ Az ütős darab nem klasszikus ritmusképletekkel lett lejegyezve, csak a gesztusokat jelezte a zeneszerző, amelyek a *Biblia* olyan brutális tetteit is szimbolizálják, mint bottal verés vagy ostromozás.¹⁸⁶

Eötvös több színpadi művében is foglalkozik a vallás és hit kérdésével. Az *Angels in Americában* mihaszna angyalok szerepelnek, megjelenik a zsidó és a mormon vallás is, Isten pedig magára hagyta az emberiséget a szenvedésben. A különböző vallások a zenében is szerepet kapnak: az opera kezdetén egy rabbi mond gyászbeszédet, amelynek zenéjéhez Eötvös a budapesti dohány utcai zsinagóga rabbijának énekét vette alapul: megkérte, hogy adjon elő ukrainai zsidó énekeket, amelyeket lejegyzett és felhasznált operájához. A zsidó kultúrához kapcsolódik a klezmer zene is, de hallhatunk egy mormon éneket is, mikor Joe mormon vallású édesanyját hívja.¹⁸⁷ A *Love and Other Demonsban* a karibi, a joruba és spanyol gyarmatosítók kultúrája keveredik. Ebben a művében erőteljes egyházkritikát fogalmaz meg Eötvös olyan máig élő gyakorlatokat megjelenítve a színpadon, mint például az ördögűzés.¹⁸⁸

¹⁸³ Laki, i.m., 146.

¹⁸⁴ <https://eotvospeter.com/piece/ima/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. március 15.).

¹⁸⁵ <https://eotvospeter.com/piece/psalm-151/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. március 15.).

¹⁸⁶ Eötvös Péter. *Psalm 151. Psy. Triangel*, (Svédország: Bis Records, 2015), BIS-CD-948, Lemezismertető, 7.

¹⁸⁷ *Magyar Parlando–rubato*, 209.

¹⁸⁸ A különböző vallások rituáléinak, s a katolikus vallás zenei hatásainak tárgyalása túlmutat e rövid alfejezet terjedelmén, a témával kimerítően foglalkozott több zenetudós is: Megyeri Krisztina disszertációjában részletesen elemzi az operát, de a *Les opéras de Peter Eötvös: entre Orient et Occident* című kötet is külön fejezetet szentel az operának Jean-François Boukobza tollából, csak hogy két példát említsünk. Megyeri, i.m.; Boukobza, Jean-François, „Love and Other Demons, un théâtre pour l’intelligence”, in Grabócz Márta (szerk.), *Les opéras de Peter Eötvös. Entre orient et occident* (Párizs: Éditions des archives contemporaines, 2012), 127–166.

I. Műfaji kontextus

A két Madách-opera az egyházak előtti, mitikus korban játszódik, inkább általános teológiai kérdésekkel foglalkozik. Ezekben az operákban Isten láthatatlanul jelenvaló, ő az ötödik szereplő, a konfliktusok forrása.¹⁸⁹ Szintén „hiányzik” az Isten a *Halleluja – Oratorium balbulum* (2015) című oratóriumból, amelyen Esterházy Péterrel dolgozott együtt Eötvös. A szövegben többször megjelenik a gondolat, hogy nincs Isten: „Nehéz hallelujázni, ha nincs Isten.” – hangzik el a Próféta megállapítása a 3. tételben,¹⁹⁰ „egyedül Istenről tudom hogy nincs” – éneklí a kórus a 4. tételben.¹⁹¹

Összefoglalva az ateista Eötvös külső szemlélőként tekint a különböző vallásokra, egyházakra, hitrendszerre. A rituális gondolkodás azonban közel áll hozzá, így több művében is használ különböző rituális gesztusokat. Operáiban sokszor a téma, a librettó alapanyaga adja a vallás témáját, amelyhez tudományos alaposággal végez kutatásokat a zeneszerző. A vallás a kultúra részeként, s nem belső meggyőződésésként jelenik meg nála, így mindig megtartja a két lépés távolságot. Eötvös tudós-művész attitűdje belülről fakad, így egy igazán összetett világképet képes megmutatni művein keresztül.

2.5 Nyelvezet és stílus

A fentiekben azokat az életrajzi, zenei, kulturális és vallási-filozófiai tényezőket vettem sorra, amelyek befolyással voltak Eötvös zenei nyelvezetének alakulására. Mindezek után felmerül a kérdés, hogy miként határozhatjuk meg a komponista egyéni zenei világát, tartozik-e valamely zeneszerzői iskolához, s mely állandó jellemzők vannak jelen zenéjében? Bár a tudományos írásokban sokszor felmerül az igény a kategorizálásra, legtöbb esetben ha címkéket ragasztunk egy-egy komponista stílusára, az túlságosan leegyszerűsíti az egyébként élő, lélegző, folyton változó zene jellemzését. Éppen ezért nem áll szándékomban kategorikus kijelentéseket tenni Eötvös zenéjével kapcsolatban, már csak azért sem, mert maga a zeneszerző is elzárkózik az ilyesféle diskurzustól. Néhány főbb jellemző irányvonal meghatározása azonban lehetséges, így az alábbiakban ezek összefoglalására teszek kísérletet.

¹⁸⁹ *Magyar Parlando–rubato*, 282–283. A zenei elemzésre későbbi fejezetekben fogok részletesen kitérni.

¹⁹⁰ Esterházy Péter, „Oratorium balbulum. Töredék E.P.-nek”, *Alföld* 62/12 (2011. december): 8–34, ide: 17.

¹⁹¹ Esterházy, i.m., 25.

I. Műfaji kontextus

Az alfejezet elején szereplő idézetben Eötvös megkülönböztette a zenei nyelvezetet és stílust: az előbbi szerinte az ő esetében mindig ugyanaz, az utóbbi azonban mindig változó. A stílus tekintetében a zeneszerző elemzői is többnyire egyetértenek vele, ezért is nevezik olykor Eötvöst „polistylist”-nak.¹⁹² Maga a komponista is gyakran hangsúlyozza, hogy minden operája más-más stílusban íródott. Thomas Meyernek úgy fogalmazott, „az egyedüli tipikus Eötvösben, hogy minden mű más”.¹⁹³ Egy Aurore Rivals által készített interjúban is hasonlóan vélekedett, de hozzátette, hogy műveinek elemzői azért rá tudnak világítani a közös vonásokra, hiszen végül is egy zeneszerző írta őket.¹⁹⁴

Ami a zeneszerzői iskolát illeti, Eötvös – bár például éveken keresztül Stockhausen legszorosabb szakmai körének tagja volt – mégsem érzi úgy, hogy bárhova tartozna. Mikor Rác Judit egy 2000-ben készült interjúban arról kérdezte Eötvöst, közel érzi-e magát Stockhausenhez zeneszerzőként, válaszában a következőket fogalmazta meg: „Nem gondolom, hogy bármilyen zeneszerzői iskolához tartoznék és nem is szeretnék. Összességében nem tartozom sehová. Ez biztos a génjeimben van. Erdélyi származásommal is így van ez; talán erdélyinek érzem magam, de nem tartozom oda...”¹⁹⁵

Az egyedüli erős hatás, amelyet elismer és szívesen hangoztat is Eötvös, az Bartók hatása. Egy 1995-ös interjúban arról beszélt, hogy Bartók zenei nyelve az ő anyanyelve komponistaként és karmesterként, az előbbi esetében nemcsak a komponálási technika, de az artikuláció tekintetében is.¹⁹⁶ Bartók zenéjével kora gyerekkorától ismerkedett a zeneszerző, mélyebben pedig először a Dohnányi-tanítvány Szegedi Ernővel folytatott zongoraóráin tanulmányozta műveit: a zongorás művek mellett négykezes verzióban a zenekari darabokat is volt alkalmja játszani ezekben az években.¹⁹⁷ A zeneszerző Bartók recepciójában nagy szerepet játszottak Lendvai Ernő elemzései, amelyeket

¹⁹² Megyeri, i.m., 7.

¹⁹³ „Typisch Eötvös ist nur, dass jedes Stück anders ist.” Meyer, Thomas, „»Ich komponiere aus dem Bauch«. Zum Operschaffen von Peter Eötvös”, *Neue Zeitschrift für Musik* 178/4 (2017. tél): 24–27, ide: 25.

¹⁹⁴ Rivals, Aurore, „Synthèse et présentation de l’opéra *Die Tragödie des Teufels*”, i.m., 68.

¹⁹⁵ „I don’t regard myself as belonging to any school of composition and I have no wish to. On the whole, I belong nowhere. That must be something genetic. It’s the same with my Transylvanian essence; I may feel Transylvanian, but I do not belong there...” Rác Judit, „Settled in the Present. Judit Rác in Conversation with Péter Eötvös”, *The Hungarian Quarterly* 49/4 (2008. tél): 56–70, ide: 65.

¹⁹⁶ Ulm, Renate, „Peter Eötvös: Ich sehe mich als »Testpiloten« für Neue Musik”, in *Eine Sprache der Gegenwart. Musica viva 1945–95* (München: Piper, 1995), 332–339, ide: 336.

¹⁹⁷ Hohmaier, Simone, „»Muttersprache Bartók« – Intervallisches Denken bei Peter Eötvös”, in Hohmaier, Simone, „*Ein zweiter Pfad der Tradition*”. *Kompositorische Bartók-Rezeption* (Saarbrücken: PFAU-Verlag, 2003), 99–114, ide: 98.

I. Műfaji kontextus

„fantasztikusnak” tartott, s kritika nélkül fogadott el.¹⁹⁸ A legnagyobb hatással a hangköz-központú analízisek voltak Eötvösre, amelyeket saját műveiben is alkalmaz. Egy Simone Hohmaiernek adott interjúban, amelyet a zenetörténész disszertációja kapcsán készített vele, megemlíti néhány példát is a komponista: *Mese* (1968), *Now, Miss!* (1972/2016), *Chinese Opera* (1986), *Windsequenzen* (1975/1987/2002), *Kosmos* (1961/1999).¹⁹⁹ Ez utóbbi mű azért is kiemelkedően fontos Eötvös Bartók-recepciója szempontjából, mert az egész *Az éjszaka zenéje* zongoradarab kezdő cluster-akkordjából indul ki, illetve felfedezhető benne a hídforma is. A hangköz-technika szerepéről beszélt Rivalsnak is, akinek elmondta, ez nemcsak Bartók kompozícióiban játszik kiemelkedő szerepet, de már az antik kultúrákban, a görögöknél vagy a kínaiaknál is nagy jelentőséget tulajdonítottak a különböző hangközök közti feszültségnek. Saját zenéjével kapcsolatban így fogalmazta meg a hangköz-központú gondolkodásának egyik fő elemét:

A hangköz szerepe az akusztikával is összefügg. Én gyakran használom a hangközök intermodulációját. Kiválasztok egy bizonyos vertikális harmóniai konstrukciót, és megpróbálok fölé építeni egy hangzó elemet. Megpróbálok térbe helyezni. A tér számomra a hullámvásznak felel meg, egy olyan hullámvásznak, amelyet úgy tudunk létrehozni, ha elcsúsztatjuk a frekvenciákat egy kicsit.²⁰⁰

Eötvös zenéjében egyaránt felfedezhető a konstruktív és a szabad szerkesztési elv.²⁰¹ Az első kategóriába tartozik az említett hangköz-központú strukturálás, illetve

¹⁹⁸ Lendvai Ernő 1955-ben adta ki *Bartók stilusa* című könyvét, amelyben saját elméletei, így például a tengelyrendszer vagy az aranymetszés jelenléte alapján elemezte Bartók műveit. A kötet egyes szakmabeliekre nagy hatást gyakorolt, mások azonban nem értettek egyet Lendvai megállapításaival. A témáról heves vita alakult ki az *Új Zenei Szemle* 1955/56-os évfolyamában. A zenetudomány végül csak részben ismerte el az elemzéseket; a vita eredményéről jó összefoglalást ad Kárpáti János cikke. Kárpáti János, „A Bartók-értés zsákutcái”, *Holmi* 19/8 (2007. augusztus): 1027–1039. Lendvai hatásáról Kurtág György és Eötvös Péter zenéjében írt Simone Hohmaier is: Hohmaier, Simone, „Mutual Roots of Musical Thinking: György Kurtág, Péter Eötvös and their Relation to Ernő Lendvai's Theories”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 43/3–4 (2002. június 1): 223–234.

¹⁹⁹ Hohmaier, „»Muttersprache Bartók« – Intervallisches Denken bei Peter Eötvös”, i.m., 101.

²⁰⁰ „La fonction de l'intervalle est aussi relative à l'acoustique. J'utilise souvent les inter-modulations des intervalles. Je choisis une certaine construction harmonique, verticale, et j'essaie de construire au-dessus un élément acoustique. J'essaie de mettre en espace. L'espace correspond pour moi à l'ondulation, ondulation qu'on peut construire si on déplace un peu les fréquences.” Rivals, „Synthèse et présentation de l'opéra *Die Tragödie des Teufels*”, i.m., 67.

²⁰¹ E két komponálási módszerrel bővebben fogok írni a *III.1. Eötvös műhelyében – a komponálás módszerei* című fejezetben.

I. Műfaji kontextus

bizonyos mértékben a weberni szerializmus is hatással volt egy időben Eötvösre, ettől azonban később eltávolodott. Az analitikus komponálás mellett az improvizatív gondolkodás is fontos szerepet játszik Eötvös zenéjében: egyrészt, saját bevallása szerint ma már maga is rögtönözve komponál, másrészt egyes műveiben teret is enged akár a jazz-inspirálta improvizációnak, például a *Snatches of a conversation*ben (2001) vagy a *Jet Stream*ben (2002). Improvizatív művei közé tartozik még például a *Feuermusik* (1972), az *Hommage á Kurtág* (1975), a *Steine* (1985/1990) vagy a *Triangel* (1993).²⁰² A vizualitás szintén Eötvös zenéjének lényeges része, nemcsak az inspiráció forrásaként, de a hallgató szempontjából is. Ahogy az az előző alfejezetekből is kiderült, Eötvös számára a hagyományba ágyazódás is rendkívül fontos, így művei bár bizonyos szempontból innovatívak, a nyugati zenekultúra logikus folytatásaként is tekinthetünk rájuk.

Kialakult egy konszenzus arról, hogy Eötvös zenei nyelvében a kilencvenes évektől, de főként a *Három nővértől* kezdve egy paradigmaváltás figyelhető meg,²⁰³ amelyet maga a komponista is elismert: „A *Psychokosmos* (1993) kétségkívül az első darab, melyben úgy éreztem, hogy zenei nyelvem egyénivé válik, de igazából a *Három nővér* az, amelyben egy olyan nyelvezetet találtam, mely összhangban van személyiségemmel.”²⁰⁴ Általánosan kijelenthető, hogy Eötvös bár nem tartozik a populáris zeneszerzés fősodrába, a közönség és a megrendelő igényeit mindig igyekszik szem előtt tartani, így művei a könnyebben befogadható kortárszenei alkotások között tarthatóak számon.

²⁰² Mosch, Ulrich, „Konstruktives versus »improvisierendes« Komponieren, Zu Peter Eötvös' Schaffen der achtziger und neunziger Jahre am Beispiel von Chinese Opera (1986) und Shadows (1995–96/1997)”, in Kunkel, Michael (szerk.), *Kosmoi. Peter Eötvös an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente* (Saarbrücken: Pfau, 2007), 245–267, ide: 245.

²⁰³ Dalos, i.m.

²⁰⁴ Az idézet Megyeri Krisztina francia kutatásából származik: Megyeri, i.m., 9. Vö.: Peter Eötvös, *Un poco agitato* – a France Culture rádióadása, 2004.május 24. Bry-sur-Marne: I[nstitut] N[ational] [de l]'A[udiovisuel] Hangarchívuma, 2004.

3. Mítoszok

Die Tragödie des Teufels és *Paradise reloaded (Lilith)* – már a két Madách-opera címe is mutatja, hogy témájuknak köze van a keresztény és zsidó mitológiához, s talán azt is sejthetjük a második opera kapcsán, hogy a teremtéstörténettel, illetve annak megkérdőjelezésével foglalkozhat. Tudjuk, hogy az operák alapját Madách világdramája adja, a címet viszont mindkét esetben megváltoztatták: először az ördögre, majd Lilithre került a hangsúly az emberiség helyett. Persze ettől még Madách művének feldolgozásáról van szó, de két különböző nézőpontból, más-más fókusszal. A főszereplő mindkét operában egy-egy (gonosz) mitológiai alak: Lucifer, a bukott angyal, illetve Lilith, az apokrif forrásokból ismert démonanya. A következő fejezetben e két szereplő bibliai, mitológiai és operatörténeti megjelenésével és jelentőségével foglalkozom, figyelembe véve Eötvösnek e kompozícióival kapcsolatban tanulmányozható anyagait, valamint más teológiai és zenei forrásokat is.

A zeneszerző a *Die Tragödie des Teufels* kapcsán elmondta, korábban nem ismerte Lilith mítoszáét, amellyel Ostermaier ötlete nyomán kezdett el foglalkozni.²⁰⁵ Az ő és a szövegkönyvíró számára is elsődleges kiindulópont volt Robert Graves és Raphael Patai *Héber mítoszok: a Genézis könyve* című kötete,²⁰⁶ amelyben nemcsak Lilithről, de a kettős teremtéstörténetről, Ádámról és Éváról, valamint Lucifer mítoszááról is olvashatunk. Egy német nyelvű, a *Paradise reloaded (Lilith)* operával kapcsolatos gondolatokat felsorakoztató jegyzetében a következőket olvashatjuk:

Munkánk alapja nem a *Biblia*, hanem Robert Graves apokrif-írásgyűjteménye a *Héber mitológiák* című könyvéből. Az ősi babiloni, asszír és sumér leírásokban egészen máshogy jelenik meg a teremtéstörténete, mint ahogyan azt a *Bibliából* ismerjük, és Lilith figurája is csak bennük jelenik meg, a *Bibliában* egyáltalán nem, éppen ezért nagymértékben ismeretlen.²⁰⁷

²⁰⁵ Gier-interjú.

²⁰⁶ *Héber mítoszok*.

²⁰⁷ „Der Basis unserer Arbeit ist nicht die Bibel, sondern die Apokryph-Schriftensammlung von Robert Graves, aus dem Buch: Hebräische Mythologie. In den uralten babylon, assir und sumer Beschreibungen erscheint die Schöpfungsgeschichte ganz anders als in der Bibel und die Lilith Figur kommt auch nur in diesen Schriften vor, in der Bibel gar nicht, deswegen ist sie weitgehend unbekannt.” *Eötvös jegyzete*.

I. Műfaji kontextus

Bár sokak számára Lilith mítosza a mai napig ismeretlen, ha elkezdjük tanulmányozni történetét, rengeteg különböző jellegű és minőségű forrásra akadunk a vallástörténeti írásoktól kezdve a művészettörténeti tanulmányokon keresztül a 21. századi popkultúráig. Bár elsőre a bőség zavarának érzése kerítheti hatalmába a kutatót, hamar kiderül, hogy a témával tudományos igényességgel csupán néhányan foglalkoztak. Köztük van az említett Raphael Patai (született Patai Ervin György) magyar-zsidó származású antropológus, aki a téma egyik úttörőjeként tárta fel a Lilith-mítosz antik forrásait. Eredményeit a témában először 1967-ben a *The Hebrew Goddess* című könyvében adta ki,²⁰⁸ majd a már említett, *Héber mítoszok* című kötetben. Ezeken kívül Eötvös hagyatékában a *Paradise reloaded (Lilith)* anyagai között fellelhető, fentebb említett jegyzetoldalakon Eötvös gondolatain túl rábukkantam Blau Lajos rabbi, művelődéstörténész, az Országos Rabbiképző Intézet igazgatójának írására is, amely az opera kapcsán született.²⁰⁹ Kutatásom során ezeket a forrásokat egészítettem ki más Lucifer és Lilith alakjával foglalkozó tanulmányokkal, valamint vallásfilozófiai írásokkal.

3.1 Lucifer

Lucifer mítosza

Mindig is foglalkoztatta az emberek fantáziáját a gonoszság és annak különböző megjelenési formái, ennek következtében a művészetben is a kezdetektől fogva fontos téma volt ennek ábrázolása. Ha Isten, aki a világot teremtette a jóság megtestesítője, hogy lehet, hogy mégis létezik a gonosz? Hogyan jött létre, s vajon pusztán léte megkérdőjelezheti-e Isten mindenhatóságát? Az alvilág, s később a keresztény pokol ura (csakúgy, mint Isten) számos néven ismert: Sátán, ördög, Lucifer, Mefisztó, csak hogy néhányat említsünk. Bár ezek a nevek lényegében ugyanazt az alakot takarják, történetükben s személyiségükben felfedezhetőek különbségek. Egy Krasznahorkai

²⁰⁸ Én az 1990-ben megjelent harmadik, bővített kiadást használtam. Patai, Raphael, *The Hebrew Goddess* (Detroit: Wayne State University Press, 1990).

²⁰⁹ *Eötvös jegyzete*.

I. Műfaji kontextus

Lászlóval folytatott s általa művészi formában lejegyzett beszélgetésben Eötvös így vélekedett a Sátán és az ördög közötti különbségről:

[...] Eötvös úgy magyarázza, hogy a Sátán az egy konstans tény, a szabadság ellen irányuló folytonos támadás, egy mindenütt és mindenkor jelenvaló erő, nincs színe, nincs története, nincs benne sem változás, sem magasság, sem mélység, csak van, mindig van, és sugárzik mindenütt, vagy mindenfelől, szóval nem érdemes semmi polifóniát tenni köré, ellentétben az ördöggel, aki eleve valami személyeset és valami sokszínűt jelent – ráadásul neki, Eötvösnek különösen, ő ugyanis ezzel a figurával egy 1964-es budapesti előadáson mint saját fiatalkori zeneművének legfontosabb alakjával foglalkozott először, s amely előadáson ez az ördög Luciferként tűnt föl egy Európában ismeretlen, 19. századi magyar szerző, Madách Imre zseniális darabjának egyik főalakjaként.²¹⁰

Az ördög és Lucifer nála tehát gyakorlatilag szinonimaként létezik, így főként e két mitikus alak történeti jelentősége lesz az alfejezet középpontjában.²¹¹

A latin lucifer szó jelentése fényhozó, s először a *Biblia* latin fordításában, a *Vulgatában* jelent meg: „Quomodo cecidisti de caelo, lucifer, fili aurorae? Deiectus es in terram, qui deiciebas gentes” / „Hogy is hullottál le az égből, te fényes csillag, hajnalnak fia? Hogyan buktál a földre, te, aki szolgáságra döntötted a nemzeteket?”²¹² E bibliai idézetnek a folytatása németül szerepel a *Paradise reloaded (Lilith)* kéziratos anyagai közt talált, Eötvös által készített gépelt oldalakon: „Azt gondoltad magadban: én az égbe megyek föl, az Isten csillagai fölé állítom trónomat.”²¹³ Ehhez az idézethez a következőt fűzte kommentárként Eötvös, mintegy megmagyarázva, miért nem győzhet az opera végén

²¹⁰ *Az ember tragédiája* kísérőzenéjéről volt már szó az *I.2.1 Nagyhatású operák, operaszerzők Eötvös életútján* című fejezetben. Krasznahorkai László, „A megbízás a Gonoszra szól (Beszélgetés Eötvös Péterrel)”, *Élet és Irodalom* 54/15 (2010. április 16.): 8. Német nyelvű megjelenése: Krasznahorkai László, Német fordítás: Flemming, Heike, „Der Auftrag lautet: das Böse. Zwei Ungarn oder die Kunst, lange Sätze zu bilden: ein Gespräch zwischen dem Schriftsteller László Krasznahorkai und Peter Eötvös, Komponist der »Tragödie des Teufels«”, *Magazin der Bayerischen Staatsoper* 5. szám (2010. február): 24–29.

²¹¹ A Lucifer bibliai eredetével és a *Kabbalában* való magyarázatával foglalkozó következő bekezdések részben Thomas Ulrich tanulmányán alapulnak, amely Stockhausen *Licht* ciklusának fényében vizsgálja Lucifert. Ugyanakkor ezt a részt kiegészítettem saját kutatásommal, primer forrásokkal is, így nem jelzem külön lábjegyzetben az összes vonatkozó részt Ulrichtól. Ulrich, Thomas, „Lucifer and Morality in Stockhausen’s Opera Cycle Licht”, *Perspectives of New Music* 50/1–2, Golden Anniversary Issue (2012. tél–nyár): 313–341.

²¹² Ebben a fejezetben a Szent István Társulat újfordítású *Bibliáját* (1996) használtam online formában: <https://mek.oszk.hu/00100/00176/html/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. április 16.). Ézsa 14,12.

²¹³ Ézsa 14,13

I. Műfaji kontextus

az Földön az ördög: „Lucifernek nincs más választása, mint visszamenni a Mennybe, ő odavaló, ő nem »földi«”.²¹⁴ A hajnal fia, héberül Helel ben Sahar Vénusz bolygót jelenti, az utolsó fennmaradó csillagot napfelkelte előtt. A hajnal fia elnevezés összeköthető Phaethón bukásának görög mitológiai történetével is:²¹⁵ Phaetón Héliosz, a napisten fia volt, aki arra kérte apját, hogy egy napig ő vezethesse a napszekeket. Uralmát hamar elvesztette a szekér fölött, így sivatagokat égetett a Földbe, s több folyót kiszárított. Végül Zeusz villámjával égette porig az ifjút, hogy megakadályozza a még nagyobb katasztrófát.²¹⁶ Ez a mítosz babiloni eredetű, ahol minden évben egy hajtó nélküli napszekeket vittek végig a város utcáin a korona átadását szimbolizálva. E napon egy fiú foglalta el a trónt a királyt helyettesítve, akit később Istárnak, Vénusz bolygó istennőjének áldoztak fel. Ézsaiás e történetre utalt a babiloniak királyáról szóló satirikus dalában, miszerint a király ugyanarra a sorsra jut majd, mint helyettesítője.²¹⁷

Lucifer és a Sátán azonosítása tulajdonképpen egy félreértésen alapszik: az *Újtestamentumban*, *Lukács evangéliumában* olvashatjuk a következőt: „Így válaszolt nekik: Láttam a sátánt: mint a villám, úgy bukott le az égből.”²¹⁸ Hogy ez a bukás pontosan hogyan történt, azt a *Jelenések könyvéből* tudhatjuk meg: Mihály és angyalai a Mennyben harcoltak egy sárkánnyal és annak angyalaival. „Levetették a nagy sárkányt, az ősi kígyót, aki maga az ördög, a sátán, aki tévútra vezeti az egész világot. A földre vetették, s vele együtt letaszították angyalait is.”²¹⁹ Ezek az angyalok megjelennek Lucifer kíséreiént a *Die Tragödie*-ben (Der Skelton, Der Strugatzi, Der L, Der Arkanar, Der Boris) és a *Paradise reloaded*-ban (Drei gefallene Engel) is. A történetben szereplő sárkány vagy kígyó pedig könnyen megfeleltethető a paradicsomi kígyónak, aki kísértésbe viszi Évát.

A hajnalcsillag ugyanakkor nemcsak Luciferrel kapcsolatban jelenik meg a *Bibliában*, a *Jelenések könyvében* egyenesen Jézus szinonimájaként említik: „Én, Jézus, elküldtem angyalomat, hogy az egyházakban tanúsítsa ezeket: Én vagyok Dávid gyökere és sarja, a fényes hajnalcsillag.”²²⁰ Egy másik helyen a Lélek ajándéka a hívőknek: „Ezt a

²¹⁴ *Eötvös jegyzete.*

²¹⁵ *Héber mítoszok*, 51.

²¹⁶ Tótfalusi István, *Ki kicsoda az antik mítoszokban* (Budapest: Móra Kiadó, 1993), 204.

²¹⁷ *Héber mítoszok*, 51.

²¹⁸ Luk 10,18.

²¹⁹ Jel 12,9.

²²⁰ Jel 22,16.

I. Műfaji kontextus

hatalmat Atyámtól kaptam. És neki adom a hajnalcsillagot. Akinek van füle, hallja meg, mit mond a Lélek az egyházaknak.”²²¹ Péter II. levelében is megjelenik a hajnalcsillag: „Így a próféta jövendöléseket még jobban hisszük. Jól teszitek, ha figyeltek rájuk, mint sötétben világító lámpásra, amíg a nappal fel nem virrad, és a hajnalcsillag fel nem ragyog a szívetekben.”²²² Többek közt ezek miatt az ellentmondások miatt is egyfajta kettősség jellemzi Lucifer alakját. Mivel Isten teremtménye, sosem tudja magát függetleníteni tőle, magában hordozza fényét, mégis szabad választásából vele szemben helyezkedik el, az ellenkezőjét képviseli annak, amit Isten vall.

Ezzel az ellentmondásossággal a *Kabbala* is foglalkozik.²²³ Gershol Scholem a *Kabbalát* kommentáló könyvében a következőképpen magyarázza a gonosztságot: a Paradicsom két fája a tudás és az élet fája, amelyek egy töről fakadnak, így olyan ellentétek, mint a férfiasság és nőiesség, a teremtés és reflexió, az adás és kapás, stb. nincsenek szétválasztva. Mikor – a *Kabbala* szerint – Ádám úgy dönt szabad akaratából, hogy leszakítja és megeszti az almát a tudás fájáról, ezzel a szétválasztással létrehozza a gonoszt, a Sátánt. Ezért a gonosz természete azoknak a dolgoknak a szétválasztása, amelyeknek egységben kellene lenniük.²²⁴ Viszont maga a teremtés is tulajdonképpen az isteni egység megbontása, szétválasztása. Lucifer éppen azért fordul Isten ellen, mert nem ért egyet ezzel a szétválasztással, s visszautasítja a teremtést. Így tulajdonképpen azért válik Isten ellenségévé, mert Isten nem követte saját elveit.²²⁵ Isten hetvenkét neve közül az egyik Sa’el, s mikor a gonosz külön vált tőle, ő kapta meg ezt a nevet Szamáel formában, amely a sátán neve a zsidó irodalomban;²²⁶ ezt a nevet használja Samiel formában Weber is *A bűvös vadászban*. A *Kabbala* tehát teljesen logikusnak látja a Sátán, vagy Lucifer gonosszá válását, ugyanakkor függését Istentől. Ezzel összecseng a *Pirqué Rabbi Eliézer* midrásban található történet, mely szerint Ádám teremtése után Isten parancsára minden angyal az ember lába elé borult, kivéve Szamáelt, aki így szólt: „Mindenség Ura, Te dicsőséged ragyogásából teremtettél minket. És most hódoljunk egy porból formált lény előtt?” Isten

²²¹ Jel 2,28–29.

²²² Péter II. levele 1,19.

²²³ Zsidó miszticizmussal foglalkozó tan.

²²⁴ Scholem, Gershom, *On the Mystical Shape of the Godhead. Basic Concepts in the Kabbalah* (New York: Schocken Books, 1991), 70.

²²⁵ Ulrich, i.m., 320–322.

²²⁶ Scholem, i.m., 77.

I. Műfaji kontextus

erre próbára tette Szamáelt: ha sikerül kívánsága szerint elneveznie az általa teremtett állatokat, Ádám tisztelni fogja, de ha mindez Ádámnak sikerül, akkor neki kell tédet hajtania Ádám előtt. Szamáel nem tudta elnevezni az állatokat, Ádámot viszont értelemmel ruházta fel Isten, így neki sikerült a kihívást teljesítenie. Szamáel ennek ellenére nem hódolt be az embernek, így Isten letaszította őt és a hozzá hú angyalokat a Mennyből.²²⁷

Lucifer és Isten édenbeli konfliktusát Ezékiel próféta írja le a legrészletesebben:

Az Édenben voltál, az Isten kertjében. Sokfajta drágakő ékesítette ruhádat: karneol, topáz, jáspis, krizolit, ónix, berill, zafir, rubin és smaragd. Csörgő dobjaid és fuvoláid aranyból készültek, ez mind elkészült már a teremtésed napján. Oltalmazó kerub mellé állítottalak, az istenek szent hegyére helyeztelek, tüzes kövek közt járkáltál. Tökéletes voltál teremtésed napjától addig, amíg gonoszságot nem találtam benned. Kiterjedt kereskedést folytattál, s közben gonoszsággal telt meg bensőd és vétkeztél. Levetettelek az istenek hegyéről, és az oltalmazó kerub a tüzes kövek közül romlásba taszított. Szépséged miatt szíved felfuvalkodott. Ékességeddel tönkretetted bölcsességedet. A földre vetettelek, a királyok szeme elé tettelek látványossággul. Tömerdek vétkeiddel és becstelen kereskedéssel meggyaláztad szentélyeidet. Tüzet támasztottam benned, hadd emésszen meg. Hamuvá teszlek a földön mindenki szeme láttára. Azok, akik ismertek a népek közül, mind megborzadtak miattad. Iszonyattá váltál és véged van mindörökre.²²⁸

Ez a történet Tírusz király példájából indul ki és bár nem említi szó szerint Lucifert vagy a Sátánt, nem nehéz kitalálni, kiről szól valójában. Az Eötvös által elsődleges forrásként használt *Héber mítoszok* című kötet is főként ebből az elbeszélésből indul ki a Lucifer bukásáról szóló fejezetben.²²⁹ Egy 2019. áprilisában történt beszélgetésen volt alkalmam megtekinteni Eötvös saját Graves-Patai példányát,²³⁰ amelyben több oldalt is bejelölt a komponista és jegyzeteket írt a lapokra. Ennél a résznél a fejezetcím alá azt írta, hajnal fia, aláhúzta, hogy „Lucifert, akit Isten minden népek őrzőjévé tett meg” és az első bekezdés mellé írta, hogy villám, utalva arra a részre, amely azt mondja, zuhanás közben úgy

²²⁷ *Héber mítoszok*, 76–77.

²²⁸ Ez 28,13–19.

²²⁹ Több nyilatkozatában is ezt a kötetet nevezi meg forrásaként (a II. fejezetben idézek is ezekből), s egy általam készített interjúban is hasonlóképpen mesélt a könyvről (*Eötvös-interjú*, 2019). *Héber mítoszok*, 50–52.

²³⁰ Eötvös az 1969-es kiadást használta, de én az 1996-osat vettem alapul, mivel ez a frissebb kiadás.

I. Műfaji kontextus

fénylett, mint a villám. Ezek a jegyzetek arról árulkodnak, hogy Eötvös elsősorban nem a gonoszt szerette volna ábrázolni, hanem sokkal inkább a bukott angyalt, a fényhozót. Ugyanezt állapította meg Krasznahorkaival egyetértésben is: „[...] nekik Lucifer már egyáltalán nem mint a gonoszság alakváltozata merült fel, hanem mint egy vesztes, a teremtés legnagyobb vesztese, amolyan foga vesztett oroszlán [...]”.²³¹

Az ördög a zenetörténetben

A zenetörténetben, valamint az operatörténetben inkább szabály, mint kivétel, hogy Lucifert / Mefisztót / az ördögöt, stb. nem egyszerűen a gonoszság megtestesítőjeként, sokkal inkább egy összetett, intelligens, szarkasztikus szereplőként ábrázolják, akit sokszor akár szimpatikusnak is találunk, esetleg sajnálatot érzünk iránta. Szinte a kezdetektől fogva használták az ördög szimbolikáját a zeneszerzők, a tritónusz hangközt például *diabolus in musicának* (ördög a zenében) is nevezték, s sokáig tiltott vagy nem kívánatos volt a használata.²³² Ilyen módon a hangszeres zenében is szerepet kapott a gonosz megjelenítése, főként a romantikától kezdve – Liszt Ferenc fő témái közt volt például Goethe *Faustja* és Dante *Isteni színjátéka*, s számos művében foglalkozott az ördög alakjával.²³³ Ezúttal a téma gazdagsága miatt főként az operatörténeti előzményekkel foglalkozom majd, azon belül is főként a 19. század után keletkezett művekkel.

Már az opera műfajának létrejöttékor is érdeklődtek a zeneszerzők különböző démonok, alvilági lények zenei megjelenése iránt. Az operával ekkor még párhuzamosan létezett a misztériumjáték műfaja is, amelyben állandó szereplő volt az ördög, aki a durva viccek és a profán kultúra képviselője volt. A keresztény ördög azonban, aki emberi alakot öltve kísérti meg az egyes szereplőket (általában háromszor) s a lelkiüket próbálja magának megnyerni, inkább a 18. században kezdett megjelenni az operaszínpadon, főként olyan szórakoztató műfajokban, mint például a Singspiel vagy a varázsopera.²³⁴ Albert Gier kutatása szerint körülbelül 150 opera címében szerepel valamilyen formában az ördög

²³¹ Krasznahorkai, i.m., 8.

²³² Drabkin, William, „Tritone (Lat. tritonus)”, *Grove Music Online* (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. július 1.).

²³³ A témával rengeteg zenetudós foglalkozott, köztük Kaczmarczyk Adrienne is. 2011. május 5-én a *Liszt Ferenc történeti kontextusban* című tudományos konferencián *Diabolus in musica -Liszt a Divina Commedia és a Faust között* címmel tartott előadást.

²³⁴ Gier, Albert, „Der Teufel in der Oper. Zum motivgeschichtlichen Umfeld von *Čertova stěna*”, *Musicologica olomucensia* 27 (2018. június): 118–130. ide: 118.

I. Műfaji kontextus

szó.²³⁵ A 19. századtól kezdve ezen túl jelentős számban íródtak *Faust*-operák is, amelyekben az ördög Mefisztó néven játssza az egyik főszerepet, s ezen kívül is számos olyan opera létezik, amelyben megjelenik az ördög. Mindet természetesen lehetetlen volna számba venni, így a következőkben csak a leghíresebb, s az Eötvös szempontjából is fontos operákról lesz szó.

Az első, Eötvös számára nagy jelentőséggel bíró mű Mozart *Don Giovanni*ja (1787), bár ebben az operában maga az ördög nem jelenik meg, csak a Kormányzó kőszobra, aki lerántja Don Giovannit a pokolba. Méltán a mű egyik leghíresebb része ez a jelenet, hiszen Mozart korához képest szokatlanul erőteljes zenei eszközökkel élt: disszonáns akkordok, félelmetes tremolók, üstdob, a végítéletet szimbolizáló három harsona és a démonok kara.

A romantika kezdetén született Weber *Der Freischütz* (1821) című Singspielje, amelyben az ördög Samiel, a fekete vadász képében jelenik meg. A történet alapját egy német legenda adja, amelyet Johann August Apel és Friedrich Laun szellemtörténeteket összegyűjtő kötetében adtak ki 1810-ben.²³⁶ Az ördög itt nem komikus, alpári szereplőként, hanem félelmetes, titokzatos, láthatatlan hangként van jelen. A szerep egyik különlegessége, hogy ez az egyedüli, amit kizárólag prózában írt Weber, amely már önmagában hátborzongató érzetet kelt. Az opera központi jelenete a második felvonás fináléja, amely a Farkas-ároknál játszódik éjfélkor. Caspar és Max hét varázsgolyót önt ki, amihez Samielt idézik meg segítségül. A kísérteties jelenetben árnyak bukkannak fel és elhalványul a hold. A jelenet fisz-mollban kezdődik, amely az opera alaphangnemétől (C-dúr) legtávolabb eső hangnem – Weber nyilvánvalóan használta itt a *diabolus in musica* szimbolikáját.²³⁷ Hamarosan megjelenik a Samielt jelképező szűkített szeptim akkord is (C–Esz–Fisz–A), amely már a nyitányban is megszólalt. A vonósok *pp* tremolója, a fisz hangon, fojtottan megszólaló szellemkórus, az éles fúvósokkal kísért hirtelen „u-hui” felkiáltások, a tizenkét harangzó mind túlvilági hangulatot kölcsönöznek a jelenetnek. Később többek közt Berlioz a *Fantasztikus szimfónia* Boszorkányszombat tételében vagy Saint-Saëns *Danse macabre*-jában is igen hasonló eszközökkel élt.

²³⁵ Gier, „Der Teufel in der Oper. Zum motivgeschichtlichen Umfeld von *Čertova stěna*”, 119.

²³⁶ Taruskin–Gibbs, i.m., 526.

²³⁷ Taruskin–Gibbs, i.m., 529.

I. Műfaji kontextus

Albert Gier tanulmányában számos népmesén, legendán alapuló, az ördögöt megjelenítő operát említ. Ezek sorába illeszkedik Meyerbeer *Robert le diable* (1831) című operája, Smetanától a *Čertova stěna* (1882), Massenet-től a *Grisélidis* (1891), Dvořáktól a *Čert a Káčatlač* (1899), a 20. századból Respighitől a *Belfagor* (1923), Ibert-től az *Angélique* (1927), Schrekertől a *Der Schmied von Gent* (1932), sőt, Stravinsky-től a *L'Histoire du soldat* (1918) is.

Ahogy fentebb említettem, külön kategóriát képeznek a *Faust*-művek: a *Grove-lexikon* vonatkozó szócikke például nem kevesebb, mint 37 darabot említ, melyek közül talán a leghíresebbek Berlioztól a *La damnation de Faust* (1846), Gounod *Faustja* (1859), és Boito *Mefistofeléje* (1868).²³⁸ A téma irodalma óriási, így ezúttal érdekesebb – még ha csak röviden is – az alapmű, Goethe *Faustja* felől vizsgálni az ördögöt, vagyis Mefisztót. Meglepő módon Goethe világszemléletében nem volt helye az ördögnek, hiszen nem hitt a természetfölöttiben, legalábbis nem keresztény értelemben. Goethe spinozista volt: a Deus sive Natura, vagyis Isten maga a természet elvét vallotta, illetve hitt abban, hogy az ellentétek feszültséget hoznak létre, amely fejlődésre ösztökéli az embert. Így az ördög sem feltétlenül jelent rosszat, ahogy azt Isten a *Faust* Prológusában meg is fogalmazza: „Fajtád ellen düh bennem sose volt. / Tagadásra kész szellemek közt / Még kevésbé bosszant a kobold. / Hamar lesz az ember buzgalma petyhüdt, / Az ember a nyugalmat szereti / Pezsdítőtül társat adok neki, / Az ördögöt, kivel munkálkodhat együtt.”²³⁹ Mefisztó tehát megóvja az embert attól, hogy ellustuljon, mert véleménye van és kritikus, ezzel végső soron fejlődésre készíti. Eötvös fentebb idézett jegyzetében franciául szerepel Mefisztó reakciója: „Hébe-hóba eljárók az Öreghez, / Dehogy fogok vele szakítani! / Egy nagyúrtól igazán kedves, / Hogy az ördöggel ilyen emberi.”²⁴⁰ A fentebb tárgyalt kettősség, az Istentől való függése és a vele való szembefordulás olvasható ki e sorokból, amelyek

²³⁸ Sternfeld, F.W., „Faust”, *Grove Music Online*, (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. április 17.). Az itt felsorolt művek nem mindegyike alapszik Goethe *Faustján*, és akadnak olyan 20. századi darabok, amelyek nem szerepelnek a listán.

²³⁹ „Ich habe deines gleichen nie gehaßt / Von allen Geistern die verneinen / Ist mir der Schalk am wenigsten zur Last. / Des Menschen Tätigkeit kann allzuleicht erschlaffen, / Er liebt sich bald die unbedingte Ruh; / Drum geb' ich gern ihm den Gesellen zu, / Der reizt und wirkt, und muß, als Teufel, schaffen.” (Goethe, Johann Wolfgang, *Faust I.*). Goethe, Johann Wolfgang, Magyar fordítás: Márton László, *Faust* (Budapest: Kalligram, 2015), Prológus a Mennyben, 337–343. sor.

²⁴⁰ „Von Zeit zu Zeit seh ich den Alten gern, / Und hüte mich, mit ihm zu brechen. / Es ist gar hübsch von einem großen Herrn, / So menschlich mit dem Teufel selbst zu sprechen.” Goethe, i.m., Égi prológus, 350–353.

I. Műfaji kontextus

minden jel szerint fontosak voltak Eötvös számára is. Később Faust kérdésére, kicsoda vagy tehát? Mefisztó így felel: „Az erő része, aki / Mindig rosszat akar, s mindig a jót teszi.”²⁴¹ Mefisztó tehát – akárcsak Lucifer Madáchnál vagy Eötvösnél – nem a főgonosz szerepét játssza, alakja ennél sokkal összetettebb; az intelligencia, a kételkedés, a kritikus gondolkodás megtestesítője.

Időben a 20. század második felére ugorva Stravinsky *The Rake's Progress* (1951) című operájában is központi szerepet játszik az ördög. W. H. Auden librettója, amely William Hogarth festményeit vette alapul, lényegében a szabad döntésről és annak következményeiről szól. Az opera Stravinsky legutolsó neoklasszicista alkotása, amelyre többek közt Mozart operái, a *Così fan tutte* és a *Don Giovanni* is nagy hatást gyakoroltak; az utóbbi opera finálébéli szextettje és a *The Rake's Progress* moralizáló zárókvintettje között például letagadhatatlan a hasonlóság. Ebben a műben az ördög Nick Shadow képében jelenik meg – az egész operára jellemzőek a beszédes nevek, ez esetben a Nick az ördög egy gyakori neve (sokszor Old Nick formában), a Shadow pedig egyrészt utal arra, hogy egy árny, másrészt a főszereplő, Tom Rakewell árnyéka, sötét oldala. A basszus szerep ahogy sok más történetben, ezúttal is három kívánságát teljesíti a főszereplőnek, aki bár végül mégsem kárhozik el, de bolondok házába kerül. A zárókvintett végső tanulságában kellő szarkazmussal énekli Nick Shadow: „Sokan ragaszkodnak hozzá, hogy nem létezem, s néha azt kívánom, bárcsak ne lennék.”²⁴² Richard A. Carlton *The 'Satanic' in Opera and in Popular Belief* című tanulmányában ebből azt a következtetést vonja le, hogy a 20. századra valóban el is tűnt az operaszínpadról a Sátán, s helyette a gonosz emberi cselekedetben testesül meg.²⁴³ Ez összecseng Eötvös és Krasznahorkai beszélgetésének egyik kulcsgondolatával:

Mit szólna ahhoz, kérdi beszélgetőpartnerét, ha abból indulnának ki, hogy a Gonosz folyton csak megjelenik egy-egy emberi cselekedetben, vagyis hogy felmerülhet a gyanú, hogy a

²⁴¹ „Ein Theil von jener Kraft, / Die stets das Böse will und stets das Gute schafft.” Goethe, i.m., Dolgozószoba (1), 1336–1337. sor. Safranski, Rüdiger, „Wie böse ist Mephisto? Gedanken zum Genie der Einbildungskraft”, in Krellmann, Hanspeter–Schläder, Jürgen (szerk.), »Die Wirklichkeit erfinden ist besser«. *Opern des 19. Jahrhunderts von Beethoven bis Verdi* (Stuttgart: Verlag J. B. Metzler), 2002, 307–314.

²⁴² „Many insist I do not exist, at times I wish I didn't”. (saját fordítás)

²⁴³ Carlton, Richard A, „The »Satanic« in Opera and in Popular Belief”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 35/2 (2004. december): 139–149, ide: 147.

I. Műfaji kontextus

Gonosz az nem valami természeti erő, mely folyton megtestesül az emberben, hanem hogy nem is létezik az embertől függetlenül, azaz felfoghatjuk úgy is, hogy a Gonosz az egy emberi tulajdonság, és nem valami számunkra örökre beláthatatlan, transzcendens valóság.²⁴⁴

Ha ebből a szemszögből nézzük a két Madách-operát, Lucifer értelmezhető Ádám személyiségének egy kivételéseként is, s tulajdonképpen megtestesít sok mindent abból, amit a köznyelv emberinek szokott nevezni.

Időben kissé még előrébb haladva érdemes szemügyre venni Penderecki két operáját, amelyekről említés szintjén már volt szó: az Aldous Huxley könyvéből kiinduló *Die Teufel von Loudunt* (1969), és a Milton epikus költeményén alapuló *Paradise Lostot* (1979). Az első operában bár maga az ördög nem jelenik meg, mégis fontos megemlíteni, mivel egyrészt Eötvöshöz hasonlóan Penderecki is erőteljes egyházkritikát fogalmazott meg művében, másrészt a cselekmény része egy ördögűzés, amellyel *Love and Other Demons* című operája kapcsán behatóan foglalkozott Eötvös.²⁴⁵ Az *Elveszett Paradicsom* története nagyon hasonló *Az ember tragédiájához*, persze nem véletlenül, hiszen Madáchra nagy hatást gyakorolt Milton epikus költeménye: mindkét mű az édenkerti bűnbeesés körülményeivel foglalkozik Lucifer jelenlétével, amelyet követően egyfajta történelmi álmotut jár be Ádám és Éva. Nagy különbség azonban, hogy Penderecki egy alapvetően vallásos zeneszerző, így az ő Lucifere, vagy Sátánja sokkal inkább a kereszténység főgonosza. Eötvös éppen e vallásos felhang miatt egy interjúban arról nyilatkozott 1987-ben, hogy egy ideje nem tartja nagyra a lengyel zeneszerző munkásságát.

- Penderecki esete annyiból más, hogy ő – legalábbis ahogy én látom – nagyon tehetséges, nagyenergiájú, szálkás szerzőnek indult, de abban a pillanatban, hogy bekerült egy business-körbe, sajnos gyorsan eladta a tehetségét s egyre felületesebb lett.
- Mikor történt ez a lépés az ő pályáján?

²⁴⁴ Az előzőekből kiderül, hogy Eötvös kérdezi Krasznahorkait, vagyis ez a mondat Eötvöstől származik. Krasznahorkai, i.m., 8.

²⁴⁵ Megyeri Krisztina disszertációjából megtudjuk, hogy Eötvös személyes interjút tervezett egy magasrangú egyházi személlyel, aki azonban az exorcizmus titkosságára hivatkozva lemondta a találkozót. Megyeri, i.m., 21.

I. Műfaji kontextus

- Körülbelül a *Passió* idején. Ezzel a művel Penderecki belekerült egy olyan katolikus áramlatba, amelynek ő mindenfajta előnyét kihasználja, most már évek óta mindent erre alapoz, s ez engem egyszerűen felháborít. Amit mostanában csinál, az csak élnitudásának a terméke.²⁴⁶

Korábban többször szóba került Stockhausen *Licht*-ciklusa, s a korábbiakból az is kiderült, hogy a zeneszerző Lucifer-képe művében hasonló Eötvös Luciferéhez.²⁴⁷ Érdekes, hogy milyen más Penderecki és Stockhausen megközelítése, habár mindkettőjük művészetében fontos szerepet játszik vallásosságuk. Eötvös kapcsán pedig felmerül a kérdés, hogy vajon szerepet játszott-e ateizmusa abban, hogy második Madách-operájában átirányította a fókusz Luciferre a *Bibliában* nem szereplő Lilith-re ezzel újragondolva a zsidó-keresztény teremtéstörténetet. A döntés feltehetően persze ennél szerteágazóbb okokból született – ahogy erről Eötvös sokszor nyilatkozott is –,²⁴⁸ s ahogy láttuk, az ördög alakja, a gonosz operai megjelenése nem feltétlenül kapcsolódik a katolicizmushoz. Mindezek után érdemes közelebbről megvizsgálnunk a *Die Tragödie des Teufels* és a *Paradise reloaded (Lilith)* másik „gonosz” szereplőjét, Lilith-et, a démonanyát is.

3.2 Lilith

Lilith mítosza

Lilith a hagyományos forrásokban Ádám első feleségeként, démonanyaként, csecsemőgyilkosként, gyanútlan férfiakat elcsábító démonként (más néven succubus), Éva antitéziseként tűnik fel. A feminizmus elterjedésével azonban alakja új jelentésréteget kapott: ő lett az erős, önmagáért kiálló nő archetípusa, aki nem hajlandó magát alárendelni a férfiak akarátának, s fellázad a konzervatív női szerepek ellen. Mindez kiolvasható mítoszából, amely meglehetősen régi: neve legelőször i. e. 2400 körül tűnt fel, története megtalálható az asszír, babiloni és sumér kultúrában is, de a legjelentősebb szerepet a zsidó mitológiában töltötte be. Nevét legtöbbször a babilóniai-asszír *lilitu* szóból származtatják,

²⁴⁶ Vácz Tamás, „Beszélgetés Eötvös Péterrel (2.)”, *Muzsika* 30/2 (1987. február 1.): 10–15, ide: 12–13.

²⁴⁷ A monumentális műalkotássorozatból lehetetlenség, s talán nem is érdemes e fejezet keretein belül taláalomra kiragadni az egyik főszereplő egy-egy jelenetét. Lucifer alakjának jelentőségét fejti ki Thomas Ulrich a teljes *Licht*-ciklusra vonatkoztatva tanulmányában. Ulrich, i.m.

²⁴⁸ A II. fejezetben bővebben is kifejtem ezt a kérdést.

I. Műfaji kontextus

amelynek jelentése „női démon” vagy „szél-szellem”.²⁴⁹ A suméroknál a *lil* jelenthet „levegőt” vagy „éjszakát”.²⁵⁰ A héber *lajil* szó szintén éjszakát jelent, amelynek megfelelően Lilith sokszor éjjeli alakként jelenik meg.²⁵¹ Az első forrás, amelyről Patai beszámol körülbelül i. e. 2400-ból származik, egy sumér királylista, amelyen Lillu démon, aki a vámpírok osztályához tartozott, Gilgames apjaként jelenik meg.²⁵² Egy i. e. 2000 körül született sumér táblán szintén Gilgames és a fűzfa története olvasható: Lilith, a női démon egy fűzfa törzsében lakott, amely az Eufrátesz partján állt és amelyet Anat istennő gondozott. A fán egy sárkány fészkelte, akit Gilgames megölt, s a fiókái elrepültek. Lilith ezután lerombolta otthonát és a sivatagba menekült.²⁵³

Lilith neve a *Bibliában* mindössze egyszer jelenik meg az *Ószövetségben*, *Ézsaiás könyvében*, az Edóm elpusztulásáról szóló énekben a romoknál tanyázó démonok között. Maga a Lilith szó több fordításban is elveszett, a *Károli Bibliában* például éji boszorkányként szerepel, de a modernebb verziókban már meghagyták nevét. A 34. ének 14. sora így hangzik: „Vadmacskák találkoznak ott hiénákkal, szőrös lények kiabálnak egymásnak. Ott vesz menedéket Lilit is magának, ott talál nyugóhelyet.”²⁵⁴ Egyes források a *Királyok I. könyvének* történetében szereplő egyik prostituálttal is azonosítják Lilithet.²⁵⁵ A történet szerint két rosszéletű asszony járult Salamon király elé, hogy igazságot tegyen köztük: az egyik azt állította, a másik éjszaka kicserélte saját halott gyermekét az övére, a másik pedig ennek ellenkezőjét. Salamon király megparancsolta, hogy vágják ketté az élő csecsemőt, s adják egyik felét az egyik asszonynak, másikat a másiknak. Az, amelyik a gyermek valódi anyja volt erre azt kérte, adják inkább a másiknak, míg a másik követelte a gyermekgyilkosságot. Salamon végül így jött rá, ki a gyermek igazi anyja.²⁵⁶ A történet azzal függ össze, hogy a *Kabbala* szerint Salamon király uralkodott a démonok felett, s ezért tudott ellenállni Sába királynőjének csábítása ellen is, mert ő Lilith volt.²⁵⁷ A két prostituált közül a második Nahama volt, szintén egy magas rangú nő-démon.

²⁴⁹ *Héber mítoszok*, 61.

²⁵⁰ Blau Lajos esszéje, *Eötvös jegyzete*.

²⁵¹ *Héber mítoszok*, 61.

²⁵² Patai, i.m., 221.

²⁵³ Patai, i.m., 222.

²⁵⁴ *Ézs* 34,14.

²⁵⁵ Patai, i.m., 243–244.

²⁵⁶ *Királyok könyve* 3,16–28

²⁵⁷ Targum Sheni, *Eszter könyve* 1,3. Idézi: Patai, i.m., 244.

I. Műfaji kontextus

Nahama a *Talmud*ban még emberként, csábító nőként tűnik fel, a *Kabbalában* viszont már démon, s Lilith-hez hasonlóan gyermekgyilkos. Tubálkáin (Káin fia, Káin pedig Éva és Szamáel utódja) nővére, s Ádámtól született egy fia, Azmodai, aki az ördögök királya lett.²⁵⁸ Azmodai egyébként egy azon démonok közül, amelyeket a *Love and Other Demons*-ban Josefa az ördögűzés jelenetben felsorol.

A legelső források, amelyek részletesen foglalkoznak Lilith életével és jellemzésével i. u. 500 körül keletkeztek, s a *Babilóniai Talmud*ban²⁵⁹ található, majd később a 11–12. századi midrásokban.²⁶⁰ Ezekben, és a 7–11. századi *Alfa-Béta di-Ben Szirában*²⁶¹ található a történet Lilith születéséről, Ádámmal való összeveszéséből és az Édenkertből való távozásáról. Ez utóbbi szöveg kiindulópontja a két teremtéstörténet, amely a *Biblia* kanonizálása során összemosódott.²⁶² A *Genézis 1* szerint a hatodik napon Isten a saját képére, egyszerre alkotta meg a férfit és a nőt; Éva mítosza csak a későbbi, *Genézis 2*-ben szerepel.²⁶³ A *Genézis 1* szerint Isten Ádámot tiszta porból formálta, aki látva, hogy minden állatnak párja van, féltékeny lett és kérte Istent, neki is adjon párt. Ekkor Isten szennyből és üledékből megformálta az első asszonyt, Lilith-et. Mikor közöszlenni akartak, Ádám szeretett volna felül lenni, de Lilith ezt sértőnek találta és visszautasította. „Miért kell nekem alattad feküdnöm? – kérdezte. – Én is porból lettem, ezért egyenlő vagyok veled. Mikor Ádám tovább erőszakoskodott, Lilith felbőszült, kimondta Isten mágikus nevét, felemelkedett a levegőbe és elrepült a Vörös-tenger melletti pusztába. Ádám panaszára Isten utána küldte három angyalát, Szenojt, Szanszenojt és Szemangelofot, hogy az asszonyt bírják rá a visszatérésre. Lilith ekkor a pusztában naponta száznál is több démongyerekeknek adott életet. Az angyalok halállal fenyegették, de Lilith azt válaszolta, nem halhat meg, hiszen Isten úgy rendelte, döntsön minden újszülött életéről, a fiúkéről életük nyolcadik napjáig, vagyis a körülméletéig, a lányokéről pedig a huszadik napig. Végül egyességet kötöttek: ha Lilith a három angyal nevét vagy képmását

²⁵⁸ Patai, i.m., 241–244.

²⁵⁹ A *Misnából* és a *Misna* kommentárjaiból (*Gemara*) álló szöveg. Két változata maradt fenn: a rövidebb *Jeruzsálemi Talmud* és a hosszabb, *Babilóniai Talmud*. A *Misna* a Templom lerombolása (i. u. 70) utáni rabbikus irodalom legkorábbi gyűjteménye, többnyire a *Tóra* értelmezésével foglalkozik.

²⁶⁰ A midrások bibliamagyarázó szövegek. Patai, i.m., 223.

²⁶¹ Középkori anonim szöveg, amelyet az *Alfa-Béta di-Ben Szira* könyve inspirált.

²⁶² Eötvös saját *Héber mítoszok* példányában bejelölte a *Genézis 1* és a *Genézis 2* szerinti teremtéstörténetet összehasonlító oldalt. *Héber mítoszok*, 17.

²⁶³ *Héber mítoszok*, 58.

I. Műfaji kontextus

látja egy gyermeket védő amuletten, megkíméli életét. Lilith-re végül azt a büntetést rótt ki Isten, hogy minden nap száz pusztuljon el démon-gyermekei közül.²⁶⁴ A történet azért is fontos, mert Eötvös a legtöbb interjúban erre hivatkozik, s saját *Héber mítoszok* kötetében is bejelölte azt az oldalt, ahol ezt olvashatjuk.

Lilith később annak ellenére, hogy nem akart a Paradicsomba visszatérni, ismét vonzódni kezdett Ádámhoz, s Ádám akarata ellenére közösült vele.²⁶⁵ Ádám és Éva időközben elhagyta az Édenkertet, s mikor Ádám tudatosult, hogy vétkek miatt halandóvá váltak, 130 éves vezeklésbe kezdett: böjtölt, nem hált Évával és fizikai kínzásnak vetette alá magát.²⁶⁶ Éjjel azonban álmában démonok látogatták meg, s ezek tőle teherbe, ezért szaporodtak el a démonok ennyire egy midrás szerint.²⁶⁷ Innen eredeztethető az a hiedelem is, amely többek közt a *Zóhárból*²⁶⁸ is kiolvasható, hogy Lilith okozza az egyedül alvó férfiak erotikus álmait és spontán magömlését, illetve bajt hoz rájuk és meg is betegíti őket. Egy másik elmélet szerint Lilithet nem Isten teremtette, hanem spontán jött létre önálló entitásként Szamáellel együtt androgün formában (csakúgy, ahogy egy elmélet szerint Ádám és Éva is).²⁶⁹ Ehhez a teóriához kapcsolódik Eötvös a *Paradise reloaded (Lilith)* anyagai közt található egyik jegyzete, amely arról árulkodik, hogy felkeltette érdeklődését ez az elképzelés, s a pszichológia oldaláról is vizsgálta a kérdést:

Jung pozitív értékeket tulajdonít az androgünnek, azt mondja, pszichológiai fejlődésünk folyamatában az ellenkező nemmel bizonyos fúzióknak kell létrejönnie. Integráció a másik nem karakterjegyeivel, unió az ellenkező oldallal. Erről úgy szól, mint az egyén pszichikumának magasabb fejlettségi szintjéről. A teljesség felé haladni, ez az emberi lélek természetes törekvése, ehhez a másik oldallal ki kell egészülni, és ez az androgünitás felé mutat.²⁷⁰

²⁶⁴ *Héber mítoszok*, 58–59.

²⁶⁵ Eötvös ezt a történetet a *Paradise reloaded (Lilith)* 8. képében meg is jelenítette.

²⁶⁶ Patai, i.m., 224.

²⁶⁷ Blau, i.m., *Eötvös jegyzete*.

²⁶⁸ A *Kabbala* központi szövege a 13. századtól kezdve. Patai, i.m., 232.

²⁶⁹ Patai, i.m., 230.

²⁷⁰ *Eötvös jegyzete*. Ezekon az oldalakon sokszor nem szerepelnek hosszú magánhangzók, így a könnyebb olvashatóság érdekében ezt korigáltam, a megfogalmazás viszont minden idézet esetében szó szerinti.

I. Műfaji kontextus

A *Kabbalában* ugyanakkor Lilith egy Szamáel négy felesége, a négy démonanya közül: Lilith, Nahama, Igrath és Mahalath.²⁷¹ Jane Forner disszertációjában azt a fontos megállapítást teszi, hogy ezen antik források mindegyikét feltehetően férfiak írták,²⁷² ezért is jelenik meg ennyire negatív fényben, s Patai is megjegyzi, hogy Lilith gyakorlatilag az emberi félelmek megtestesítője volt egészen a 20. századig.²⁷³

Lilith, a gyermekgyilkos alakjának eredete a görög mitológiáig nyúlik vissza, s egészen a 19. századig élő hiedelem maradt főként a zsidó kultúrában. Az i. e. 4. században élt Szent Jeromos Lilithet a görög Lamiával azonosította, Bélosz király lányával, aki Líbia királynője volt.²⁷⁴ Mítosza szerint több gyermeke is született Zeusztól, ám Héra féltékenységben mindet megölte, Lamiát pedig lidéccé változtatta, s száműzte az alvilágba. Lamia ezután úgy állt bosszút, hogy más asszonyok gyermekeit ragadta el.²⁷⁵ Szintén a görög mitológiában a Lamiák feleltek az ártatlan férfiak elcsábításáért, majd kiszívták a vérüket és megették a húsukat (hasonlóan Lilith-hez egyes források szerint). Egy hellén reliefen egy meztelen Lamia ül lovaglópózban egy férfin, amely szintén Lilith mítoszával cseng össze.²⁷⁶

Visszatérve Lilith, a gyermekgyilkos képéhez, a babilonai Nippurban talált, i. u. 600 körül származó tálakon számos Lilith ellen védekező mágikus szöveg olvasható. Ezekben Lilith félelmetes démonként tűnik fel, akitől főleg egy gyermek születésekor tartottak, a tálakat pedig védekezésésként használták ellene. A *Zóhár* szerint Lilith miután elhagyta a Paradicsomot, a tengerben tanyázott (innen ered az a hiedelem is, hogy a démonok vonzódnak a vízhez), míg Isten fel nem hozta onnan, s megengedte neki, hogy rendelkezzen azok felett a gyerekek felett, akiknek szülei vétkeztek.²⁷⁷ Úgy tartották, ha egy csecsemő álmában nevet, Lilith játszik vele – ekkor rá kell ütni a szájára, és Lilith eltűnik. Lilith ellen amulettekkel és elhárító szertartásokkal védekeztek. Faszénnel egy kört rajzoltak a szülőszoba ajtajára, amely köré e szavakat írták: „Ádám és Éva. Kifelé Lilith!” Az ajtóra pedig a három angyal nevét írták, akik a Paradicsomba való visszatérésre kérték

²⁷¹ Patai, i.m., 244.

²⁷² Forner-disszertáció, 214.

²⁷³ Patai, i.m., 252.

²⁷⁴ Héber mítoszok, 61.

²⁷⁵ Tótfalusi, i.m., 145.

²⁷⁶ Héber mítoszok, 61–62.

²⁷⁷ Patai, i.m., 236–237.

I. Műfaji kontextus

Lilithet.²⁷⁸ Blau Lajos esszéjének egyik lábjegyzete részletesen leírja, hogy néz ki a kimpetcetl, vagyis az a tábla, amelyet a szülőszoba falára helyeztek védekezésül. A tábla eredeti réz nyomólemeze a Krakkói Nemzeti Múzeumban található. Szintén Blau jegyzi meg, hogy az angol *lullaby*, vagyis altató szó is Lilith nevére utal, s ezzel is ellene védték gyermeküket az édesanyák.²⁷⁹ Eötvös maga is említette ezt a gondolatot a *Paradise reloaded (Lilith)* budapesti bemutatója kapcsán: „[...] ebből a névből jön a lullaby (altatódal) szó is, hiszen az altató arra szolgált, hogy a gyerekeket megóvja Lilith-től elalváskor”.²⁸⁰

Érdeemes néhány példán keresztül vizsgálni, hogyan ábrázolták Lilithet különböző képzőművészeti alkotásokon, amelyek jól mutatják, milyen változásokon ment át alakjának megítélése. Egy nagyjából i. e. 2000-ból származó babiloni domborművön (*I.1 kép*) Lilith egy gyönyörű, karcsú, meztelen nő szárnyakkal és bagolylábakkal, aki két fekvő oroszlánon áll, mellette baglyok helyezkednek el. Szarvas fejfedőt visel, kezében pedig egy gyűrűs rudat tart. Az éjszakához való tartozást jelképezi a baglyok jelenléte, s Lilith ezen a reliefen sokkal inkább istennőként, amazonként jelenik meg, mint démonként. A középkorban és az újkorban Lilithet gyakran ábrázolták félig kígyó- félig női teremtményként, vagy egy kígyó társaságában. Az Édenkert kígyója – mint korábban láthattuk – a Sátán jelképe is, de általában a bűn, a gonoszság szimbóluma. Az alábbi, 1502-ből származó, Filippino Lippi freskón (*I.2 kép*) Lilith egy kígyótestű nő, akitől Ádám próbálja megóvni gyermekét. A következő festményen, Cornelis van Haarlem 1592-ből származó alkotásán (*I.3 kép*) Ádám és Éva látható, Lilith szintén félig kígyó félig női alakban nyújtja az almát Évának, a fa ágán pedig egy bagoly ül, Lilith éjszakához tartozását jelképezve. Egy 19. századvégi ábrázoláson (*I.4 kép*) még mindig szerepel a kígyó, Lilith azonban egy tejfehér bőrű, vöröshajú, gyönyörű, meztelen nőként jelenik meg. Dante Gabriel Rossetti 1866-os *Lady Lilith* című festményén (*I.5 kép*) ugyanezt a típust testesíti meg Lilith; a festmény egy Rossetti által festett replikájának keretébe a következő *Faust*-idézetet írták: „Vigyázz, ne hagyd, hogy szép haja rád hulljon, / Mely minden női ékesség

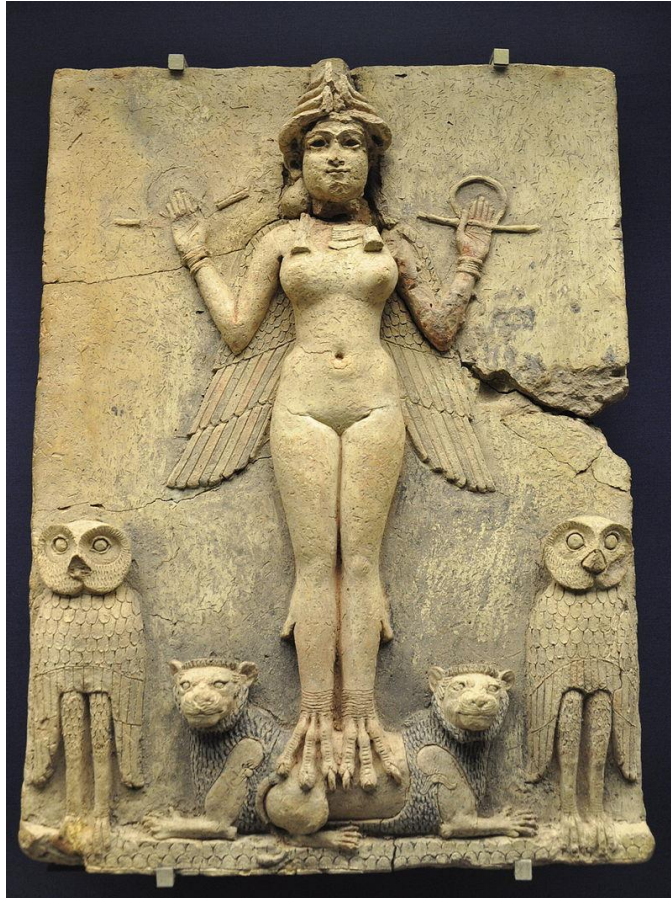
²⁷⁸ Héber mítoszok, 61.

²⁷⁹ Blau, i.m., *Eötvös jegyzete*.

²⁸⁰ N.N., „Eötvös Péter legújabb operáját mutatja be a Müpa”, *MTI Archivum* (2014. január 16.).

I. Műfaji kontextus

ura: / Ha rátekeredik az ifjura, / Annak nem adatik, hogy szabaduljon.”²⁸¹ A *Faust* Walpurgis-éj jelenetében valóban Lilith-re utal Mefisztó, akit meg is nevez Ádám első asszonyaként. Ezt a jelenetet örökíti meg Richard Westfall 1831-es képe (*I.6 kép*), amelyen Lilith-et gyönyörű, szűzies nőként, szinte égi tüneményként festette meg a művész.



I.1 kép. Burney Relief / Az éjszaka királynője (~i. e. 2000)

²⁸¹ „Nimm dich in Acht vor ihren schönen Haaren, / Vor diesem Schmuck, mit dem sie einzig prangt. / Wenn sie damit den jungen Mann erlangt, / So läßt sie ihn so bald nicht wieder fahren.” Goethe, i.m., Walpurgis-éj, 4120–4123.

I. Műfaji kontextus



I.2 kép. Filippino Lippi: Ádám egy gyermeket szorongat a gyermekrabló Lilith jelenlétében. A Santa Maria Novella bazilika freskója, Firenze (1502)



I.3 kép. Cornelis van Haarlem: Az ember bukása (1592)

I. Műfaji kontextus



I.4 kép. John Collier: Lilith (1892)



I.5 kép. Dante Gabriel Rossetti: Lady Lilith (1866)



I.6 kép. Richard Westall: Faust és Lilith (1831)

Ezek alapján elmondhatjuk, hogy míg a régebbi ábrázolásokon inkább szörnyetegként jelenik meg Lilith, később gyakran ábrázolták vöröshajú, szinte természetfeletten fehérbőrű, meztelen, gyönyörű nőként, főként a 19. századtól kezdve. Alakja megtestesíti a (veszedelmes) női szexualitást, erőt, szépséget, ellenállhatatlanságot, ugyanakkor a mindezzel együtt járó bűnt is. Ezek után szinte adta magát, hogy a 20. századi feminizmus tűzze zászlajára nevét, hiszen Lilith mindannak a jelképe, amelyet évezredek keresztül elnyomtak a nőkben, s ellentéte annak az engedelmes női ideálnak, amelyet Éva testesített meg.

Lilith, a 20. századi feminizmus jelképe

Lilith alakjának, mítoszának megítélése figyelemreméltó változáson ment keresztül a 20. században: míg korábban veszedelmes démonként, a gonoszság megtestesítőjeként élt az emberek tudatában, a feminizmus előretörésével új jelentőséget kapott neve. Judith

I. Műfaji kontextus

Plaskow zsidó, feminista teológus volt a téma egyik úttörője: *The Coming of Lilith: Essays on Feminism, Judaism, and Sexual Ethics, 1972–2003* című könyvének előszava szerint 1969-ben került kapcsolatba a feminizmussal s vált maga is feministává a Yale-en töltött diákévei alatt, ahol megalapították a Yale Women's Alliance nevű csoportot.²⁸² Legelőször egy 1972-es női teológiai konferencián merült fel, hogy Lilith mítoszát a feminizmus szolgálatába állíthatnák; Plaskow erről született legelső írása a *The Coming of Lilith* (1972), amelyben elmondja, teológusként hasznosnak találták egy ősi zsidó mítosz felhasználását és újraértelmezését. Az esszében újrameséli Lilith történetét, egy kicsit másképpen, mint ahogy azt a fentebb tárgyalt forrásokból ismerjük. E szerint a történet szerint miután Lilith elhagyta Ádámot, Isten angyalait küldte érte, hogy rávegyék, térjen vissza Ádámmal, ám Lilith visszautasította őket. Ezt követően Isten úgy döntött, ismét társat teremt Ádámnak, ám ezúttal körültekintőbb volt, s az oldalbordájából formázta meg Évát, aki sokkal engedelmesebb Lilithnél. Ádám és Éva békében éltek az Édenkertben, igaz, Évának feltűnt, hogy Ádámnak nagyobb a hatalma, mint neki. Eközben Lilith időről időre megpróbált visszatérni, hogy emberi társasága legyen. Az utolsó alkalommal végül Ádám győzedelmeskedett felette, viszont Éva észrevette, hogy létezik egy másik nő is, aki gyönyörű és erős. Ez elültette a gyanút Évában, aki néhány hónap múlva a Tudás fájának ágain keresztül mászott az Édenkert falán, s találkozott Lilith-el. Bár először tartózkodott Éva tőle Ádám figyelmeztetései miatt, Lilith kedvesen köszöntötte; Éva újra és újra visszatért, s mély beszélgetéseik által barátság szövődött köztük. Éva ennek hatására Lilith-el együtt késznek érezte magát, hogy újraépítse a Paradicsomot, ezúttal egyenlőbb feltételekkel.²⁸³

Plaskow nyomán elindulva számos feminista, teológus, pszichológus és más tudományágak kutatója vizsgálta s gondolta újra Lilith mítoszát. Barbara Black Koltuv például *The Book of Lilith*²⁸⁴ című munkájában a jungi pszichológia irányából kiindulva mutatja be Lilith mítoszát, Kocku von Stuckrad, német valláskutató és asztrológus pedig Lilith alakját komplex módon vizsgálja könyvében,²⁸⁵ számba véve a Fekete Hold

²⁸² Plaskow, Judith, *The Coming of Lilith: Essays on Feminism, Judaism, and Sexual Ethics, 1972–2003* (Boston: Beacon Press, 2005).

²⁸³ Plaskow, i.m., 8.

²⁸⁴ Black Koltuv, Barbara, *The Book of Lilith* (Florida: Nicolas-Hays, 1986).

²⁸⁵ von Stuckrad, Kocku, *Lilith: Im Licht des schwarzen Mondes zur Kraft der Göttin* (Bielefeld: Kamphausen Media GmbH, 2004).

I. Műfaji kontextus

jelenségét is, amelyet Lilithnek is neveznek. 1976-ban Plaskow közreműködésével megalapították a *Jewish Feminist Magazine*-t azzal a céllal, hogy segítsék a zsidó nők érvényesülését. Bár Lilith máig főként a zsidó kultúrához köthető, számos más kontextusban is találkozhatunk alakjával a női szexualitás és függetlenség jelképeként: feltűnik fantasy regényekben, videojátékokban, filmekben, de egy zenei fesztivált, a Lilith Fairt is elneveztek róla. Ezek szinte mindegyike már inkább pozitív, erős, de mindenképpen izgalmas és összetett figuraként ábrázolja Lilithet, aki a 21. századra gyakorlatilag a modern nők példaképévé vált.

Lilith az operaszínpadon

Bár mítosza régi, Luciferrel ellentétben Lilith csupán a közelmúltban jelent meg az operaszínpadon, így zenetörténeti múltja sokkal kevésbé jelentős. A legelső Lilith-opera, amelynek nyomára bukkantam Hugo Weisgall cseh születésű amerikai komponista *Lilith* című műve 1934-ből, amelyet azonban sosem mutattak be, így gyakorlatilag semmilyen információ nem áll rendelkezésünkre a műről. Sok évtizedet ugorva az időben a következő Henry Mollicone *Hotel Eden* (1989) című operája Judith Fein librettója alapján. A feminista mű három felvonásos, s mindegyik rész a *Genesis* egy-egy házassági történetét gondolja újra, amelyek önálló műként is előadhatóak. Az opera az 1985-ben írt rövid színpadi darab, a *Lilith* kibővített változata, amely a mű első felvonása lett. A történetben Ádám és Éva nászútjukat töltik a Hotel Eden luxushotelben. Kapcsolatuk látszólag idilli, ám egyszer csak megjelenik Ádám első felesége, Lilith, aki azóta prostituált lett és rosszul bánik közös gyermekükkel, ahogy Ádám is rosszul bánt vele. Éva együttérez Lilith-el, s Ádámról alkotott idealizált képe összeomlik. Végül három angyal újra összehozza Ádámot és Évát, de kapcsolatukat teljesen új alapra kell helyezniük.²⁸⁶ Ebben a történetben megjelenik Lilith mitikus alakjának két fő attribútuma: a csábító nő és a kegyetlen anya. Éva mégis szimpátiát érez iránta, akárcsak Plaskow történetében, s Ádám az opera legnegatívabb figurája.

A következő mű az egyetlen női komponistától származó opera, az amerikai Deborah Drattell *Lilith* (2001) című darabja, amelynek szöveggönyvét David Steven

²⁸⁶ <https://henrymollicone.com/musiclist/operalist/hotel-eden/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. április 24.).

I. Műfaji kontextus

Cohen írta. Az opera egy zenekari mű továbbfejlesztése a New York City Opera számára. Ebben az alkotásban Ádám halála után Éva és Lilith mint az ex-feleség és özvegy egymás versenytársává válnak: Lilith az érzéki nő, Éva pedig a személyiség nélküli, kötelességtudó anya szerepében tűnik fel.²⁸⁷ Drattell szintén a mítosz feminista olvasata felől közelíti meg a témát, modern időkben képzelve el a történetet.

A következő alkotás Anthony Davis *Lilith*-je, az első, és talán Eötvös művein kívül az egyetlen jelentősebb opera ebben a témában.²⁸⁸ Librettóját Allan Havis írta saját, 1991-es színházi darabja alapján. A történet két idősíkon fut. Az egyik szál az Édenben játszódik, ahol Ádám és Lilith konfliktusa és szétválása áll a középpontban, s Éva egyáltalán nem is szerepel a történet ezen részében. A másik idősík napjainkban játszódik New Yorkban, középpontjában egy szerelmi háromszög áll. Arnold (Ádám) a férj és Eppy (Éva) a feleség, a csábító nő pedig Claire (Lilith). A bonyolult cselekményben Claire nemcsak Arnoldot csábítja el, de a házaspár pubertás előtt álló fiát is megrontja – tehát mind succubusként (az operában is használt kifejezés), mind a gyerekeket fenyegető modernkori démonként is betölti szerepét. Csakúgy, mint Eötvös *Lilith*-je, ő is megpróbálja Arnoldot rábírní, hogy ölje meg Eppy-t, a mű végén azonban Eppy győzedelmeskedik.²⁸⁹ Bár Lilith ebben az operában alapvetően negatív figuraként jelenik meg, mégis önállóságával, magabiztos szexualitásával és édenkertbeli megjelenésével elnyeri a néző szimpátiáját.

František Chaloupka *Eve & Lilith* című opera-installációja Eötvös Madách-operáival egy időben született: a művet a New Opera Days of Ostrava fesztivál rendelte a zeneszerzőtől, s 2012-ben mutatták be.²⁹⁰ Magáról a cselekményről vagy akár az operáról is igen keveset lehet tudni, így jelentőségét is nehéz megbecsülni, de mivel Chaloupka nem tartozik a legismertebb operakomponisták közé, feltehetően inkább érdekességként érdemes művére tekintenünk.

A fentebb tárgyalt operákat az utolsó kivételével mind amerikai szerzők írták, s mindegyikre igaz, hogy Lilith mítoszáat a feminizmus irányából közelítik meg. Ezzel szemben Eötvös egy klasszikus magyar műből indult ki, s Lilith Ostermaier ötlete alapján

²⁸⁷ <https://www.nytimes.com/2001/11/13/arts/opera-review-very-first-feminist-s-eerie-revenge-on-men.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. április 24.).

²⁸⁸ *Forner-disszertáció*, 222–289.

²⁸⁹ <http://www.liliththeopera.com/scenes> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. április 24.).

²⁹⁰ Mikyska, Ian, „Chaloupka, Františekunlocked”, *Grove Music Online*, (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. április 24.).

I. Műfaji kontextus

került az operába és lett a második mű főszereplője. A két opera vázlatanyagából is kiderül, hogy míg a *Die Tragödie des Teufels*ben Eötvös még Ostermaier szövegét próbálta követni, s a fókusz inkább Madách művén volt, a *Paradise reloaded (Lilith)* esetében a zeneszerző már saját kutatásokat is végzett Lilith mítoszaról, amely olyannyira felkeltette érdeklődését, hogy ez volt az egyik döntő ok, amiért arra vállalkozott, újrírja operáját, ezúttal sokkal nagyobb hangsúlyt fektetve Lilith alakjára.

Felmerül a kérdés, hogy ezek után nevezhetők-e Eötvös operái feminista alkotásoknak. Jane Forner a disszertációja kapcsán készített interjúban kérdezte Eötvöst arról, mennyire használta ki Lilith feminista olvasatát művében: az derült ki számára, hogy a zeneszerző csak felületesen került kapcsolatba Lilith mítoszával ezzel az aspektusával,²⁹¹ s beszélgetésük során Eötvös következetesen került is a feminizmus vagy egyenlőség címkéket, annak ellenére, hogy a *Paradise reloaded* egyik központi gondolata Ádám és Lilith egyenlősége.²⁹² Ezt támasztja alá az is, amit a *Parlando – Rubato*ban mondott Eötvös Lilith alakjáról: „Engem Lilith nem mint az emancipáció vagy a feminista teológia ismert szimbóluma érdekelt, hanem mint egy összegző kulturális-történelmi kérdésfeltevés: hogyan fejlődött volna a társadalmunk, ha Éva mellett Lilith is betöltötte volna az őszanya szerepét?”²⁹³ Forner úgy véli, ennek ellenére Eötvöst mégis feminista szimbólumként is inspirálta Lilith alakja, jobban, mint azt bevallja.²⁹⁴ Az alapelképzelés semmiképpen sem egy feminista mű volt, a zeneszerző azonban tudatosan helyezte a második darab középpontjába Lilithet. Bár tulajdonképpen számos feminista gondolat fedezhető fel mindkét operában, mégsem érzi azt a befogadó, hogy ez lenne a középpontban. Egy, az Eötvös jegyzetei között szereplő jegyzetlapon tovább gondolva a fentebb idézett kérdésfeltevést a következőket olvashatjuk: „A Föld azért lett ilyen, mert két generációból jött létre: egy »Lilithből« és egy »Évából«. Ma is megvan az önfeláldozás és a kegyetlenség.”²⁹⁵ Eötvös operái mindezek alapján tehát inkább Madách-hoz hasonlóan egzisztenciális kérdéseket vetnek fel, a feminista olvasat csak egy a sok réteg közül.

²⁹¹ Forner-disszertáció, 293.

²⁹² Forner-disszertáció, 306.

²⁹³ „Es ging mir nicht um Lilith als bekanntes Symbol der Emanzipation oder der feministischen Theologie, sondern vielmehr um eine zusammenfassende kulturgeschichtliche Fragestellung: Wie hätte sich unsere Gesellschaft entwickelt, wenn neben Eva auch Lilith die Rolle der Urmutter zugefallen wäre?”. *Német Parlando – Rubato*.

²⁹⁴ Forner-disszertáció, 307.

²⁹⁵ Eötvös jegyzete.

II. Genezis és interpretációtörténet

1. A megrendeléstől a színpadra állításig

1.1 A művek keletkezésének története

Die Tragödie des Teufels

Eötvös Péter a Lyonban bemutatott *Három nővér* című operáján dolgozott először együtt a karmester Kent Naganóval. A nagy sikert aratott mű bemutatója után a dirigens újabb opuszt rendelt a zeneszerzőtől, ezúttal Los Angeles számára,¹ ahol 2001 és 2002 között az operaház első karmestere, majd 2003 és 2006 között zeneigazgatója volt.² Itt végül nem valósulhatott meg a projekt, de a megbízást vitte magával Nagano Münchenbe, ahol 2006 és 2013 közt volt zeneigazgató.³ Az akkori intendáns, Ronald Adler kezdte meg a tárgyalásokat Eötvös Péterrel egy új műről, amelyben nagy szerepet szántak az operaház kórusának. A 2008/2009-es évad elején azonban Nikolaus Bachler nyerte el a müncheni Bayerische Staatsoper igazgatói posztját, így többek közt megörökölve a friss operamegrendelést is. Eötvösnek ekkor még nem volt határozott ötlete az opera témájával kapcsolatban.

Az irodalmi forrás megtalálásáról és a szövegkönyvíró személyének kiválasztásáról a zeneszerző több helyen is részletesen nyilatkozott.⁴ Eötvös a *Die Tragödie des Teufels* ősbemutatója előtt a szövegkönyvet jegyző Albert Ostermaierrel közösen készült beszélgetése során a következőképpen emlékezett e folyamatra: az eredeti megbízás szerint feleségével olyan témát kerestek, amelyben nagy szerep jutna a kórusnak. Felmerült Peter Weiss *Jean-Paul Marat üldöztetése és meggyilkolása* című darabja és *Az ember tragédiája*, ám ez utóbbi ekkor még nem tűnt meggyőző megoldásnak. Mikor eljött az ideje az első találkozáson Bachlerrel, kiderült, hogy az új intendáns semmiképpen sem szeretne nagy kórust az operában. A történetet így folytatta Eötvös:

¹ *Gier-interjú*, 296.

² <https://www.kentnagano.com> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. január 19.)

³ *Gier-interjú*, 296.

⁴ Például: *Gier-interjú; Magyar Parlando–rubato*.

II. Genezis és interpretációtörténet

Más ötletem nincs; az egyedüli, amit mondhatnék... és már majdnem kimondtam Madáchot, mikor [Bachler] ezt mondta: Tudja mit? Ismerek egy darabot, amit Bécsben játszottunk egy magyar szerzőtől, nem tudom, hogy hívják, egy híres darab... Én ezt kérdeztem: Madách? – Igen, az! Hogy úgy mondjam, a téma a levegőben volt.⁵

Ahogy arról korábban már volt szó, Eötvös számára már 1964-ben írt kísérőzenéje kapcsán világossá vált, hogy a Madách-szöveg nem alkalmas egy az egyben az operai színpadra állításra. Ezt rögtön el is mondta Bachlernek s javasolta, hogy a mű német nyelvű adaptációjával bízzanak meg egy tehetséges drámaírót.⁶

A szövegekönyv megírására ötvös javaslatára Albert Ostermaiert kérték fel, akit egy szerencsés véletlennek köszönhetően már régről, Bécsből ismert Bachler is.⁷

Ostermaier nem érte be a szöveg nyilvánvalóan szükséges rövidítésével: egy teljesen új művet alkotott, amely számtalan forrásból merít ihletet a science fiction filmekről kezdve a héber apokrif forrásokon és az aktuálpolitikán keresztül Goethe *Faustj*áig.

A szövegekönyv alakulása és a komponálás egyidejűleg zajlott, ám ahogy az későbbi nyilatkozataiból kiderült, korántsem úgy, ahogy azt Eötvös elképzelte. Utólag a zeneszerző úgy látta, hogy a bajok a Bachlerrel és Ostermaierrel folytatott első megbeszélésen kezdődtek: „Őszintén szólva, azt hiszem, ekkor lépett színre az ördög, és titokban helyet foglalt az asztalunknál... Visszatekintve ugyanis úgy látom, hogy az összes ezt követő fázist már egyértelműen ő irányította!”⁸ E zűrzavarról persze ilyen nyíltsággal nem beszélhetett a bemutató előtt, mégis egy-két megjegyzése sejteti, hogy a munka nem ment zökkenőmentesen. Több interjúból is kiderült, hogy a szövegekönyv alakításában Eötvös is intenzíven részt vett. A komponista többször is említette például, hogy Ostermaier eredetileg prózai formában képzelte el a librettót, ő azonban meggyőzte, hogy egy opera

⁵ „Ich habe nichts anderes; das einzige, was ich sagen könnte... Und ich hätte schon fast Madách gesagt, da meinte er: Wissen Sie, was? Ich kenne ein Stück, das wir in Wien gespielt haben, von einem ungarischen Schriftsteller, ich weiß nicht, wie er heißt, ein berühmtes Stück... Ich fragte: Madách? – Ja, genau, der! Das Thema lag sozusagen in der Luft.” *Gier-interjú*, 296. Bachler 1999 és 2008 között a Burgtheater igazgatója volt, itt találkozott Madách Imre *Az ember tragédiájával*.

⁶ *Magyar Parlando–rubato*, 265–266.

⁷ Bachler korábban évekig Bécsben működött: előbb a Volksoper, majd a Burgtheater igazgatói székét foglalta el – ez utóbbi posztja révén ismerte a német drámaírót. Forrás: <https://www.staatsoper.de/en/biographies/detail-page/bachler-nikolaus.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. május 12.). Ostermaier úgy emlékezett, az első egyeztetés 2006-ban volt Bachlerrel, noha az új intendáns csak 2008-tól vette át az irányítást. *Gier-interjú*, 297.

⁸ *Magyar Parlando–rubato*, 266.

II. Genezis és interpretációtörténet

esetében a költői szöveg sokkal jobban működik.⁹ A legnagyobb problémát a mű dramaturgiája és a szöveg elkészültének lassúsága okozta. Már a librettistával közösen adott interjúban is megjegyezte Eötvös, hogy a szöveggönyv véglegesítése előtt neki kellett visszahoznia a műbe a címszereplő ördögöt, aki Ostermaier eredeti fogalmazványának második feléből teljesen eltűnt.¹⁰ Eötvös azt is elmondta, hogy a befejezett szöveggönyvet csak 2009. november 2-án kapta meg, így ő csak december 22-én tudta befejezni a komponálást.¹¹ Keményebben fogalmazott később Pedro Amaralnak: „Ez volt életemben az első alkalom – és remélem, az utolsó is –, amikor elkövettem azt a hibát, hogy úgy kezdtem el komponálni egy operát, hogy a teljes szöveggönyv még nem volt a kezemben.”¹²

Hollós Mátéval folytatott beszélgetéséből kiderül, hogy az operát rögtön hangszerelve írta Eötvös, s az egyes szerepek komponálásakor már a bemutatón szereplő énekesekre gondolt: „Fontos az énekesek korai kiválasztása is. Így mindvégig konkrét képi elképzelés élhet bennem, hogy ki hogyan fog mozogni a színpadon. Ez aztán kicserélődhet hasonlóra, csak legyen valaki, akire gondolhatok.”¹³ Az énekeseket a bajor operaház szerződtette le, csakúgy, mint a díszlettervező házaspárt, Emilia és Ilja Kabakovot. Hasonlóan a *Három nővérhez* Eötvös két együttesre írta a partitúrát: egy nagyobb szimfonikus zenekarra, amely a színpalak mögött helyezkedik el, és amelyet a bemutatón Christopher Ward vezényelt, illetve egy kisebbre a zenekari árokban, amelyet maga a zeneszerző dirigált.

Az ősbemutatót rendező Kovalik Balázs készen kapta a színpad nagy részét uraló díszletet, amelyet Eötvös szerint, „nem tudott beépíteni a színpadkoncepciójába”.¹⁴ Kovalik az egyetlen interjúban, amelyet az ősbemutató után készítettek vele, szinte

⁹ *Gier-interjú*, 304.; Thiel, Markus, „Uraufführung im Nationaltheater: Die Schöpfung, noch ein Versuch”, Nyomatott internetes cikk a Bayerische Staatsoper sajtógyűjteményéből, *Merkur.de* (2010. február 21.), Internetes formátum: <https://www.merkur.de/kultur/urauffuehrung-nationaltheater-schoepfung-noch-versuch-640630.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. január 19.); Brinkmann, Sigrid, „Luzifer ist eine tragische Figur«. Komponist Peter Eötvös über seine Oper »Die Tragödie des Teufels«, Nyomatott internetes cikk a Bayerische Staatsoper sajtógyűjteményéből, *dradio.de* (2010. február 22.), Internetes formátum: https://www.deutschlandfunkkultur.de/luzifer-ist-eine-tragische-figur.1013.de.html?dram:article_id=170162 (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. január 19.).

¹⁰ *Gier-interjú*, 305.

¹¹ *Gier-interjú*, 314.

¹² *Magyar Parlando–rubato*, 268.

¹³ *Müpa-műsorfüzet*, 27.

¹⁴ *Magyar Parlando–rubato*, 269.

II. Genezis és interpretációtörténet

kizárólag a rendszerváltás előtti és utáni Magyarországról beszélt, új rendezéséről mindössze két jelentősebb dolgot mondott. Kijelentette, hogy a magyar színreviteleknél jobban érdekli, mit kezdenek a külföldi rendezők a *Tragédiával*. Emellett úgy fogalmazott: Eötvös nem szeretne volna, hogy magyar közönség előtt kerüljön sor az ősbemutatóra, mivel tartott tőle, hogy felháborodnának az opera nyelvén.¹⁵ Mikor Albert Gier feltette Eötvösnek a kérdést, hogy miért németül képzelte el a szöveget, talán nem is tudatosan, de megkerülve a választ korábbi operáiról beszélt.¹⁶ A kérdésre, hogy miért jutott arra a döntésre a zeneszerző, hogy művét visszavonja s újraalkotja, a későbbiekben keresem majd a választ, ehhez azonban szükséges a szövegkönyv alaposabb tanulmányozása és a mű recepciótörténetének ismerete.

Paradise reloaded (Lilith)

A *Paradise reloaded (Lilith)* bielefeldi előadása kapcsán készült interjújában a következőképpen nyilatkozott Eötvös művéről: „Igen, ez a legkedvesebb gyermekem. Egyrészt azért, mert ez az egyetlen opera, amelyet megbízás nélkül írtam.”¹⁷ Korábban is említi, például a *Népszabadságban* megjelent interjújában, hogy a *Paradise reloaded (Lilith)*-et magának írta.¹⁸ Valóban, ebben az esetben a zeneszerző volt a kezdeményező fél. Új operáján 2012-ben kezdett el intenzíven dolgozni az Ernst von Siemens alapítvány finanszírozásával, igaz, már a *Die Tragödie* kapcsán 2010. május 23-án készült interjújában azt mondta Pedro Amaralnak, hogy elkezdte írni az operát,¹⁹ Walter Kobéra, a Neue Oper Wien (NOW) intendánsa és művészeti vezetője pedig egy a premier előtt adott videójában úgy nyilatkozott, Eötvös 2011-ben kereste meg operatervével.²⁰

A 2013-as év Eötvös számára majdnem teljes egészében komponálással telt, így tudatosan kivett egy év szabadságot karmesterként: „Az elmúlt évet az alkotásnak

¹⁵ Kralicek, Wolfgang, „Gulasch-kapitalismus. Politik — Gute Zeiten, schlechte Zeiten: Regisseur Balázs Kovalik über Ungarn vor und nach der Wende, Ordnung und Unordnung, Geld und Dummheit”, *Magazin der Bayerischen Staatsoper* 4. szám (2010. január): 36–40.

¹⁶ *Gier-interjú*, 301–304.

¹⁷ „Ja, das ist mein liebstes Kind. Zum einen, weil es die einzige Oper ist, die ich ohne Auftrag geschrieben habe.” Jostwerner, Uta, „»Mein liebstes Kind.« Der Komponist Peter Eötvös reiste zur Premiere seiner Oper »Paradise Reloaded« an”, Újságkivágat a Theater Bielefeld sajtógyűjteményéből. *Westfalen-Blatt* (2020. január 23.).

¹⁸ Szemere Katalin, „A ma zenéje elszuhant mellettünk”, *Népszabadság* 71/259 (2013. november 7.): 13.

¹⁹ *Magyar Parlando–rubato*, 284.

²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=ZeGq3MQS7po> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. április 21.).

II. Genezis és interpretációtörténet

szenteltem, és annak, hogy megnézhessem a világban több helyen bemutatott operáimat.” – nyilatkozta egy interjújában.²¹ A munkát a *Lilith* esetében is a szövegkönyvvvel kezdte, ezúttal azonban főként állandó alkotótársával, feleségével, Mezei Marival dolgozott együtt, Ostermaier – ahogy az nyilatkozataiból is kiderült – jóval kisebb szerepet kapott az új szöveg kialakításában.²² Egy a *Paradise reloaded (Lilith)* munkaanyagai közt talált feljegyzés szerint mindemellett Eötvös másodjára már elégedett volt Ostermaier munkájával: „Ostermaier jól ír, mert a mostani szövegben csak az van benne ami már Münchenben is megvolt, és még hozzáírta azt, ami a mi logikánk szerint szükséges volt, ami hiányzott a mi dramaturgiai vonalunkban.” – olvashatjuk a jegyzetlapon.²³

Bár arról egyik interjújában sem tett említést, hogy ezúttal zongorakivonatos vagy meghangszerelt formában vetette-e papírra új művét, kottás autográf forrásai közt csak önálló ének- és hangszerszólamok vázlatait, illetve partitúra formátumú vázlatokat találtam.²⁴ Egy feljegyzés az énekesek kiválasztásáról tanúskodik és – ahogy egy már a *Die Tragödie*-nél is megfigyelhető volt – rengeteg jegyzet található a hangszerekről és a hangszerelésről. A *Paradise reloaded (Lilith)* már csak egy zenekarra íródott, ahogy azt említi is például Hollós Mátéval készült beszélgetése során:

A zenekar tekintetében is változtattam. Münchenben a színpad hatalmas méretei lehetőséget adtak arra, hogy nagy szimfonikus zenekart használjak a színpadon, és egy kisebb együttest a zenekari árokban. A *Paradise reloaded* zenekara közepes méretű operazenekar.²⁵

Az énekesekkel való munkáról Annette Schön Müller mesélt vele készített interjúm során.²⁶ Elmondta, hogy már a komponálási folyamat alatt kapcsolatban állt a zeneszerzővel, aki kikérte véleményét szólamával kapcsolatban, s ahogy az lenni szokott új operák esetében, a mű még a zenekari próbák alatt is alakult. S bár Schön Müller említi, hogy igazán a budapesti előadásra érett meg az előadás, a bécsi bemutató után már nem változtatott a darabon Eötvös.

²¹ V. Nagy Viktória, „Magyar művészként jegyezve. Eötvös Péter a kortárs zene és az opera esélyeiről”, *Heti Válasz* 14/4 (2014. január 23.): 58–59., ide: 58.

²² E folyamatról részletesen *II.1.2 A szövegkönyvek alakulástörténete* című fejezetben lesz szó.

²³ *Eötvös jegyzete*.

²⁴ *EPM, Bp.*

²⁵ *Müpa-műsorfüzet*, 6.

²⁶ *Schön Müller-interjú*.

II. Genezis és interpretációtörténet

Több helyen is hangsúlyozta Eötvös, hogy a zenét újraírta: „A zene teljesen új, mert az új dramaturgiához új zene kell”;²⁷ „A zene az első hangtól az utolsóig teljesen új. Színházban gondolkodó operaszerzőnek vélem magam, ha egy darab dramaturgiája megváltozik, óhatatlan, hogy a zene is átalakuljon, idomuljon.”²⁸ Ezen állítását alátámasztja az a gyakori megállapítás is a komponistáról, hogy minden operája másik zenei világot képvisel. Érdeemes lesz azonban néhány részletet összevetni, s empirikus úton meggyőződni e gyakran ismételt állítás igazáról.²⁹

1.2 A szövegekönyvek alakulástörténete

A Die Tragödie des Teufels forrásai

Miután Eötvös és Bachler megegyeztek a librettista személyében, Eötvös és Ostermaier rögtön bele is kezdtek a közös munkába, amely szűk két évig tartott.³⁰ Bár a komponista korábban személyesen nem találkozott még soha a librettó megírására felkért fiatal német íróval, nemrégiben olvasta a *Death Valley Junction* című színdarabját,³¹ amely meggyőzte arról, hogy ezúttal érdemes az eredeti mű átdolgozása helyett felkérni egy librettistát.³² Albert Ostermaier ismert és elismert szabadúszó müncheni író, aki főként színházi darabok szerzőjeként vált híressé, de írt szövegekönyvet hangjátékokhoz és néhány zenés színházi darabhoz is.³³ Az Eötvös által említett mű címét egy valós helységről, a californiai Inyo County sivatagában található kisvárosról kapta. Ostermaier drámájában Death Valley a pokol előszobája, egy olyan hely, ahol sokan ottragadnak a „Paradicsomba” (Las Vegas) vezető útjuk során. A történet a völgy legmagasabb pontján, a Dante’s View nevű kilátóban kezdődik, ahonnan „isteni színjátéknak” tűnik a völgy. Az utazók azért jönnek ide, hogy megkezdjék pokoljárásukat, hogy felfedezzék magukat, múltjukat és jövőjüket, a valóság helyett egy álomszerű helyen.³⁴ Egy modernkori Dante-feldolgozásról van tehát szó, így

²⁷ Szemere, i.m., 13.

²⁸ *Müpa Magazin-interjú*, 10.

²⁹ A kérdéssel a disszertáció III. fejezetében fogok részletesen foglalkozni.

³⁰ Brinkmann, i.m.

³¹ Ostermaier, Albert, *Death Valley Junction* (Frankfurt am Main: Suhrkamp TheaterVerlag, 2000).

³² *Magyar Parlando-rubato*, 266.

³³ www.albert-ostermaier.com/ (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. április 21.).

³⁴ A dráma kiadójának ismertetője alapján. https://www.suhrkamp.de/theater_medien/death_valley_junction-albert_ostermaier_100534.html. (Utolsó

II. Genezis és interpretációtörténet

talán nem véletlen, hogy Eötvösnek éppen ez a név ugrott be az általa ismert német drámaírók közül a Madách-szöveg librettóvá alakítása kapcsán.

Ostermaier nem ismerte *Az ember tragédiáját*, de miután elolvasta,³⁵ azonnal rábólintott a felkérésre. Nagy kihívást látott a „fausti alapanyagban”, s rögtön eldöntötte azt is, hogy a történetben sci-fi elemeket is fel fog használni, így rengeteg utalást találni a szövegben filmekre, könyvekre, gyakorlatilag bármire, amire a madáchi szöveg alapján asszociált a szerző.³⁶ A librettót *Phosphor City* munkacímmel kezdte el írni: ez végül csupán egy jelenet, a Madách-féle egyiptomi szín ostermaieri változatának címe lett. Eötvös a cím forrásaként a görög mitológiában feltűnő Foszforoszt vagyis a fényhozót említi, mint Vénusz egyik alakját, a hajnalcsillagot, aki Luciferrel azonosítható.³⁷ Ostermaier ötlete az volt, hogy az egész cselekmény ebbe a képzelte városba kerüljön, „ahol minden idő és állapot szimulációként értendő.”³⁸ Ez Madáchnál az álomnak felel meg, *Az ördög tragédiája* szövegekönyvének végső változatában így az álomszínek egy hotel különböző helyiségeiben játszódnak, amelyek „Genet A Balkonjának szobáihoz hasonlóan fetisizta jelenetek színterei.”³⁹ Ostermaier ezzel a megoldással rámutat egyszersmind arra is, hogy Madáchnál is irányított álomról, tehát kvázi szimulációról van szó.

Ostermaier elgondolása szerint a 21. század embere számára a virtualitás ugyanazt jelenti, mint Ádám és Éva számára az alma a tudás fájáról.⁴⁰ Ez a gondolat jelenik meg Kathryn Bigelow *Strange Days* című 1995-ös filmjében és a Wachowski testvérek által rendezett *Mátrix*-trilógiában is. A filmekből kiragadott képkockák és szövegrészek formájában további inspirációt jelentett a *Soylent Green* (rend.: Richard Fleischer, 1973), a *Solaris* (rend.: Andrej Tarkovszkij, 1972), a *Mad Max* (rend.: George Miller, 1979) és a

megtekintés dátuma: 2021. április 21.). Az idézett cím – németül *Göttliche Komödie* – is e szövegből származik, amely többször is rámutat a nyilvánvaló analógiára Dante művével.

³⁵ Az Eötvössel és Ostermaierrel készült interjú során Albert Gier említést tett Horváth Krisztina 2006-os új Madách-fordításáról. *Gier-interjú*, 310. A *Paradise reloaded (Lilith)* librettójából ugyanakkor az derül ki, hogy Eötvös és Mezei munkájuk során Mohácsi Jenő 1933-as német fordítását használták.

³⁶ *Gier-interjú*, 298.

³⁷ *Magyar Parlando–rubato*, 266. E helyen bár számos forrást említhetnék az adatok igazolásaképpen, jelen esetben megelőzöm Eötvös interpretációjával, egyrészt mivel pontos és helytálló, másrészt mert számomra a legrelevánsabb az, hogy ő mit tudott, mire gondoltak a szövegekönyvíróval a címadáskor.

³⁸ „Die alle Zeiten und Zustände zu simulieren versteht.” A. Schmitt, Olaf, „Eine Spurensuche”, in Schmitt, Olaf A–Gebauer, Yvonne (szerk.), *Die Tragödie des Teufels*, Műsorfüzet (München: J. Gotteswinter GmbH, 2010), 105–112, ide: 107.

³⁹ *Magyar Parlando–rubato*, 267.

⁴⁰ „Virtualität ist der Apfel des 21. Jahrhunderts.” Schmitt, „Eine Spurensuche”, 107.

II. Genezis és interpretációtörténet

Rosemary's Baby (rend.: Roman Polanski, 1968). Olaf A. Schmitt a librettóról szóló írásában e filmekén túl forrásként említi még a *Héber mítoszokat*, Arkagyij és Borisz Sztrugackij *Nehéz istennek lenni* című sci-fi regényét és Goethe *Faustját*. Schmitt Ostermaier írását kicsit fellengzősen a Trisztán-akkordhoz hasonlítja, amely szinte végtelen értelmezési lehetőséget nyújt a hallgató számára.⁴¹

A fent említett források hatása Ostermaiernél a legközvetlenebb módon a szereplők nevének keresztül ragadható meg. Míg Madáchnál három főszereplő és színenként változó mellékszereplők vannak, Ostermaiernél négy főszereplőt és hét állandó mellékszereplőt találunk. A mellékszereplők neveit többségében az említett sci-fikből kölcsönözte a szerző: Jeriko szoprán szerep a *Strange Days* című film Jeriko One rapperére utal, akit vallásos, eretnek szövegei miatt a filmben meggyilkolnak.⁴² A *Tragödie*-ben Jeriko – Ostermaier szavaival élve – „a megváltás nélküli, örök prostituált, aki szeretné látni a fényt. Az életével játszik, és a legtöbb esetben veszít.”⁴³ Skelton neve John Skelton angol reneszánsz költőhöz vezethető vissza, L a héber mitológiában szereplő Elre utal, amely a *Genezis*ben Elohim formában Isten nevével azonosítható, de más ősi kultúrákban is megtalálható, különböző írásmóddal.⁴⁴ Ostermaiernél L Lucifer egyik követője, akinek nincs jól definiálható saját személyisége.⁴⁵

Négy név vezethető vissza a *Nehéz istennek lenni* sci-fihez: Strugatzi a szerzőpáros nevére utal, Boris – a stratégá Lucifer kísérői közül – az egyik író keresztneve. Arkanar a bolygó, amelyen a főszereplő Anton a totalitárius rendszer ellen harcol, mint Don Rumata. Ez utóbbi álnév az eredete a Rumatának, amely megfeleltethető *Az ember tragédiájában* szereplő Föld szellemének. Madáchnál a Föld szelleme először a 3. színben szólal meg:

⁴¹ Schmitt, „Eine Spurensuche”, 108. Az említett szerzői attitűd nemcsak Ostermaierre, de Eötvösre is igaz, zenei világának egy rendkívül fontos eleme az intertextualitás, de nemcsak zenei, hanem egyéb irodalmi, kulturális forrásokra is gyakran hivatkozik interjúiban vagy a partitúrában.

⁴² A szövegkönyvben a mellékszereplők nevei mindig névelővel (Der, Die) szerepelnek, amelyet magyarul – a könnyebb érthetőség érdekében – névelő nélkül fogok használni. Ez egy elidegenítő gesztus Ostermaier részéről, mitikus, „maszkos” figurákként állítja be a mellékszereplőket, akiknek nincsen jól meghatározható személyiségük.

⁴³ „Die Unerlöste, die ewige Prostituierte, die das Licht sehen will. Sie spielt um ihr Leben und verliert in den meisten Fällen.” Schmitt, „Eine Spurensuche”, 108.

⁴⁴ „a Genezis 1-ben szereplő »Elóhim« név (rendszerint »Isten«-nek szokták fordítani) héber változata az ősi sémita panteon egyik istennevének. Ez az isten Ilu volt az asszíroknál és a babiloniaknál; Él a hettitáknál és az ugariti szövegekben; Il vagy Ilum a déli araboknál. Él állott a föníciai panteon élén, és az i. e. XIV. századból származó ugariti költeményekben gyakran mint »Bika Él« szerepel.” *Héber mítoszok*, 21.

⁴⁵ Schmitt, „Eine Spurensuche”, 109.

II. Genezis és interpretációtörténet

„Mit gyöngéül látál az égi karban, /Az önkörében végtelen, erős. – / Im, itt vagyok, mert a szellem szavának / Engednem kelle, ámde megjegyezd, / Hogy fölzaklatni s kormányozni más. / Ha felveszem saját képem, leroskadsz, / S eme két féreg itt megsemmisül.”⁴⁶ Luciferhez címzett szavaiból arra következtethetünk, hogy a Föld szelleme nála nagyobb hatalommal rendelkezik. Később Madáchnál feltűnik a 12. és 13. színben is, Isten ügyét elősegítve. Ostermaiernél a Rumata mindig három női hang (szoprán, mezzo, alt) képében jelenik meg, egy határozatlan alakként, amely az antik görög dráma kórusához hasonló szerepet tölt be: mindent tudó, reflektív és olykor bele is avatkozik a cselekménybe. A hármas szám utal a középkor számszimbolikájára, ahol a tökéletes egységet, a Szentháromságot jelentette, de operatörténetileg is nagy múltra tekint vissza a női tercett: „A Rumata Erda, a három rajnai sellő, a három Norna Richard Wagner *A Nibelung gyűrűjéből*, a Három Hölgy a *Varázsfuvolából* és nem utolsó sorban a triád a héber mitológiából” – írta Olaf A. Schmitt Ostermaier szavaira támaszkodva.⁴⁷ Földöntúli, titokzatos hangjuk szolgálatába áll a színpalak mögül megszólaló zenekar is. Ostermaier még egy kapcsolódási pontot, még egy többletjelentést ad hozzá a tercetthez: első megszólalásakor Goethe *Faustjából* idéz: „A Természet mindig titokzatos, / Magát fényes nappal is eltakarja, / S mit önként nem mutat meg, azt a nagyokos / Emeltyűvel, stróffal ki nem csikarja.”⁴⁸ Nem ez az egyedüli, klasszikus irodalomból vett idézet *Az ördög tragédiájának* szövegekönyvében. Ostermaier úgy fogalmazott, az intertextuális utalások mennyisége „megszámolhatatlan. Shakespeare-től Dantéig, Foucaulttól Agambenig, stb.”⁴⁹

A legizgalmasabb, Madáchnál nem szereplő alak Lucy, akiről később kiderül, hogy valójában Lilith, Ádám első felesége. A főszereplők kvartetté bővítésének ötletéről Eötvös a következőket mondta el:

⁴⁶ Madách Imre, *Az ember tragédiája* (Budapest: Osiris, 2018), 3. szín, 474–480. sor.

⁴⁷ „Die Rumata sind Erda, die drei Rheintöchter, die drei Nornen aus Richard Wagners Ring des Nibelungen, sie sind die drei Damen aus der Zauberflöte und nicht zuletzt die Triade aus der hebräischen Mythologie.” Schmitt, „Eine Spurensuche”, 110.

⁴⁸ „Geheimnisvoll am lichten Tag, / läßt sich Natur des Schleiers nicht berauben, / und was sie deinem Geist nicht offenbaren mag, / das zwingst du ihr nicht ab.” (Goethe, Johann Wolfgang, *Faust I.*). Goethe, Johann Wolfgang, Magyar fordítás: Márton László, *Faust* (Budapest: Kalligram, 2015), 4. szín, 672–675. sor.

⁴⁹ „Unzählige. Von Shakespeare bis Dante, von Foucault bis Agamben usw.” Ostermaier-interjú.

II. Genézis és interpretációtörténet

Marika azt javasolta, hogy egészítsük ki Madách eredeti trióját – Ádám, Éva, Lucifer – egy negyedik szereplővel, aki Lucifer partnere lehetne, s így egy négyes állna a középpontban. Az ötletben és a szereplő nevében is megállapodtunk, hiszen ki más lehetne Lucifer párja, mint „Lucy”?⁵⁰

Később, egy a *Paradise reloaded (Lilith)* operával kapcsolatban adott interjújában Eötvös ekképpen mesélte el a történetet:

Megállapodtunk abban, hogy Isten szerepét kihagyjuk, viszont Ádám, Éva és Lucifer mellé még egy nőalakot beemelünk. Így meglett a szólista kvartett, s Lucifernek is lett párja, egy titokzatos nő: Lucy, akiről csak a végén derül ki, hogy ő volt Ádám első felesége, Lilith. Figuráját Ostermaier hozta be a különböző apokrif irodalmi emlékek leírása alapján.⁵¹

A librettista pedig így emlékezett az esetre:

Lilith számomra mindig is egy nagyon érdekes, vibráló figura volt, egy radikális ellentörténet, amely megkérdőjelezi a patriarchális perspektívát. Ahogy utánagondoltam Ádámnak és Évának, teljesen világossá vált számomra, hogy Lucy a darab igazi főszereplője és az ördög egy letűnt kor tragikus figurája.⁵²

Ostremaier e kijelentését alátámasztja Lucifer fokozatos háttérbe szorulása a darab során, ellene szól azonban a címadás és a *Paradise reloaded (Lilith)*-hez képest Lucy szerepének kidolgozatlansága az első szöveggönyvben. Ostermaier arra a kérdésre, hogy miből indult ki Lilith, vagyis Lucy karakterének ábrázolásakor, azt válaszolta: „Mindenféle forrást használtam, amit csak találtam a *Bibliától* a kortárs művészetig. Mielőtt nekikezdek az írásnak, a lehető legtöbb anyagot gyűjtöm össze.”⁵³

⁵⁰ *Magyar Parlando–rubato*, 267.

⁵¹ *Müpa-műsorfüzet*.

⁵² „Lilith war für mich schon immer eine faszinierende und oszillierende Figur, eine radikale Gegenzählung, die die patriarchalen Perspektiven in Frage stellte. Als ich über Adam und Eva nachdachte, war mir plötzlich klar, dass Lucy der eigentliche Protagonist ist und der Teufel die tragische Figur einer verlorenen Zeit.” *Ostermaier-interjú*.

⁵³ „Ich habe alle Quellen benutzt, die ich fand, von der Bibel bis zur zeitgenössischen Kunst. Bevor ich anfangen zu schreiben, sammle ich so viel Material als möglich.” *Ostermaier-interjú*.

II. Genezis és interpretációtörténet

A *Paradise reloaded (Lilith)* szövegkönyvének kialakulása

Nem meglepő tehát, hogy Lilith alakja később önállósult. Hogy milyen mértékben keltette fel a zeneszerző érdeklődését mítosza, arról nemcsak jegyzetei, de nyilatkozatai is árulkodnak. A második opera budapesti bemutatója kapcsán így fogalmazott: „Lilith figurája egyre jobban foglalkoztatott. Nemcsak a személye, hanem úgy éreztem, hogy a drámai viszonyok, a konfliktusok lehetősége kiaknázatlan volt *Az ördög tragédiája* című operában.”⁵⁴ Ez azonban csak az egyik ok volt, amiért úgy döntött szinte közvetlenül az első mű befejeztével, hogy újrakomponálja mind a zenét, mind a szöveget. Bár Eötvös Ostermaierrel mindig nagy tisztelettel beszélt, mégsem titkolta, hogy *Az ördög tragédiájának* szövegkönyvét eredeti formájában gyakorlatilag használhatatlannak találta. Madách szövegének e rendkívül szabad értelmezése és a szinte végtelen sok forrás számos problémát vetett fel, amelyekre Eötvös így emlékezett vissza:

A legnagyobb gond az ötletek, szereplők és szövegek túlburjánzása volt, így az első feladatomban a jelenetek és a szereplők számának radikális csökkentése lett. Bizonyos pontokon felismerhető maradt Madách *Tragédiája*, de sok eredeti és érdekes ötlettel kiegészítve, ami tényleg megnehezítette, hogy a jelenetek összeválogatása révén a legjobb ötletek végül igazi folyamattá álljanak össze, és határozott drámai irányt adjanak a műnek. Albert rendkívüli tehetség; csak éppen az ötletei nagyon csapongóak! A költő énje az első, a műveit a rímek irányítják, az egyik hívja elő a másikat. Egy operában sajnos konkrétabbnak kell lenni. Ha tehát most teszem fel magamnak [a kérdést]: „Miről szól ez a darab? Mit mond nekünk? Jó irányba indultunk el a művel?” – az utolsó kérdésre egyértelmű nemmel válaszolnék.⁵⁵

Eötvös rímekről beszélt, valójában azonban csak kevés helyen fedezhetők fel valódi rímek, valószínűleg inkább a szöveg ritmusára, hangzásra gondolt. A vele készített interjúm során azt is elmondta,⁵⁶ hogy tulajdonképpen számára a fő problémát az jelentette, hogy Ostermaier nem jártas az operalibrettó műfajában, ami kissé meglepő tekintve, hogy ez volt a harmadik ilyen szövege.⁵⁷ Hozzátette azt is, hogy az előkészületek során a fiatal

⁵⁴ *Müpa-műsorfüzet*, 6.

⁵⁵ *Magyar Parlando–rubato*, 268.

⁵⁶ *Eötvös-interjú*, 2019.

⁵⁷ Ostermaier korábbi operalibrettói: *Fingerkuppen* (2001); *Sing für mich, Tod. Ein Ritual. Für Claude Vivier* (2009).

II. Genezis és interpretációtörténet

dramaturg, a már említett Olaf A. Schmitt olyannyira tiszteletben tartotta Ostermaier munkáját, hogy szinte a józan ész félretéve sem volt hajlandó semmin sem változtatni. A német drámaíró ennek látszólag ellentmondva úgy emlékezett, hogy semmiféle nehézség nem adódott. Azt azonban ő is elismerte, hogy a rendelkezésre álló idő nem volt elegendő, így néhány ötletről le kellett mondaniuk, s hozzátette, a színpadra állítással sem voltak megelégedve.⁵⁸

Már a *Die Tragödie des Teufels* szövegének alakításában is rendkívül aktívan részt vett a zeneszerző, ám az idő rövidsége miatt azzal a problémával szembesült, hogy még a librettó elkészülte előtt neki kellett kezdenie a komponálásnak, így a darab második fele esetében jóval kevesebb beleszólása volt a dramaturgiába. Ahogy arról már korábban volt szó, a *Paradise reloaded (Lilith)* szövegekönyvét már jól bevált librettistájával, feleségével, Mezei Marival közösen dolgozta ki Eötvös.⁵⁹ E munkáról nyilatkozott a magyar előadás kapcsán többször is. A *Müpa Magazin*nak így fogalmazott: „A cselekményvázlat Mezei Mari készítette, a librettót ennek alapján dolgozta ki Ostermaier.”⁶⁰ Később az mondta „A librettó írásakor ugyanazt az Ostermaier-szöveget használtuk, mint *Az ördög tragédiájánál*, csak más sorrendben – visszatért tehát a *Három nővér* technikája.”⁶¹ E technikát részletesen ki is fejtette:

A feleségemmel kiraktuk az asztalra az orosz szöveget és a Kosztolányi-féle fordítást, kivágtuk Irina dialógusait, majd megnéztük, van-e benne logika. Másával és Andrejjel ugyanezt tettük, végül kiderült, hogy a felvonások – cetlik formájában – teljesen átrendeződtek. Az elv hasonlít *A vihar kapujában* című Kuroszava-film dramaturgiájára, de ismert irodalmi művel korábban még nem tette ezt senki, így maga a módszer is nemzetközi siker lett.⁶²

⁵⁸ „Wir hatten keine Komplikationen, im Gegenteil. Wenn, dann dass die Zeit für alle unsere Ideen nicht ausreichte und wir uns immer wieder beschränken mussten. Ausserdem waren wir mit der Inszenierung nicht wirklich glücklich.” *Ostermaier-interjú*.

⁵⁹ Elmondása szerint a szokásos munkamódszerük abból áll, hogy házuk külön szintjein, egymástól függetlenül dolgoznak ugyanazon a szövegen, majd mikor mindenki elkészült a magáéval, összeülnek, és megvitatják az eredményt. *Eötvös-interjú*, 2019.

⁶⁰ *Müpa Magazin-interjú*, 10.

⁶¹ Németh Marcell, „Dzsessz és székely zene, ez vagyok én – interjú Eötvös Péter zeneszerző, karmesterrel”, *Dal + Szerző* 3/4 (2013. december): 28–31., ide: 31. Bővebb, internetes verzió: *Lángoló Gitárok* https://langologitarok.blog.hu/2014/01/20/dzsessz_es_szekely_zene_ez_vagyok_en_interju_eotvos_peter_zeneszerzo_karmesterrel (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. március 24.).

⁶² Németh, i.m., 30.

II. Genezis és interpretációtörténet

Eötvös kéziratos feljegyzésében pedig a következő mondatokat találjuk a librettó átdolgozásával kapcsolatban:

A Tragödie des Teufels operám müncheni próbái alatt kitűnt, hogy a Lilith-tematikában nagyon sok kihasználatlan drámai lehetőség rejlik. Mezei Marival létrehoztunk egy Lilithről szóló új történetet. A müncheni librettónak csupán nagyjából 30 százalékát tartottuk meg, az így megmaradt eredeti Ostermaier-szöveget más sorrendbe rendeztük és megkértük őt, hogy írjon még hozzá három jelenetet. Nagyon hálás vagyok Albert Ostermaiernek nagylelkűségéért, hogy megbízott bennem szövegének átdolgozásakor.⁶³

Valójában két új jelenet található a *Lilith* librettójában: a 8., és a 12. kép, s nem meglepő, hogy mindkettőnek Lilith a központi szereplője. Ostermaier ismét némiképp másként vélekedett saját szerepéről a második librettó esetében: „A *Die Tragödie des Teufels* librettóját egyedül írtam. A *Lilith*-ben ezt nagyon szépen átdolgozta, új jeleneteimet elrendezte Mezei Mari.”⁶⁴ Arra a kérdésre pedig, hogy mekkora részt vállalt a második szöveggönyv megírásában röviden annyit válaszolt: „Az egész librettót én írtam. A cím is az én ötletem volt.”⁶⁵ Bár elsőre kissé büszkének tűnnek e szavak, mégsem mondanak ellent sem a végleges librettóban szereplő szerzői megnevezésnek – szöveg: Albert Ostermaier, elrendezte Mezei Mari és Eötvös Péter –,⁶⁶ sem Eötvös elmondásának. Így bár kétségtelenül akad némi zavar a három librettista szerepkörét illetően, legközelebb feltehetően a CD-felvétel kísérőfüzetében kiadott hivatalos szöveggönyvben szereplő tömör megfogalmazás áll az igazsághoz. Ami a címet illeti, erre érdekes módon többen is másként emlékeztek. Eötvös a következőket mondta egy interjújában:

⁶³ „Während mein Münchener Produktion von meiner Oper 'Tragödie des Teufels' ist mir aufgefallen, daß in der Lilith-Thematik sehr viel unausgenutzte dramatische Möglichkeit besteht. Mit Mari Mezei habe ich eine neue Geschichte um Lilith entwickelt. Aus dem Münchener Libretto behielten wir nur etwa 30 Prozent, die gebliebenen Originaltexte von Ostermaier haben wir in anderer Reihenfolge zusammengestellt und ihn gebeten, noch drei neue Szenen dazu zu schreiben. Ich bin Albert Ostermaier sehr dankbar, daß er so großzügig bereit war, mir seine Texte für die neue Verarbeitung anzuvertrauen.” *Eötvös jegyzete*.

⁶⁴ „Das Libretto von der *Tragödie des Teufels* habe ich alleine geschrieben. Für Lilith gabe es eine sehr schöne Überarbeitung bzw. Einrichtung meiner neuen Szenen durch Mari Mezei.” *Ostermaier-interjú*.

⁶⁵ „I wrote the whole Libretto. Also the title was my idea.” *Ostermaier-interjú*. Érdekes, hogy az összes választát németül fogalmazta meg, kivéve ezt az egyet.

⁶⁶ Eötvös Péter, *Paradise reloaded (Lilith)*, (Budapest: BMC CD, 2016.) BMC CD 226.

II. Genezis és interpretációtörténet

Gramofon: Korábban Lilith lett volna az opera címe

Eötvös Péter: A cselekmény motorja Lilith, de mégis címet változtattam, mert ráébredtem, hogy elcsépelte az egyetlen névből álló cím: Márta, Norma és a többi.⁶⁷

Ugyanakkor Annette Schön Müller a velem készített interjúm során úgy emlékezett, az ötlet Walter Kobérától származott.⁶⁸ Akárhogy is, de az új címmel – *Paradise reloaded (Lilith)* – egy új irodalmi utalást is kapott a mű Milton *Elveszett paradicsomára*.

Az új szöveg egyik legfontosabb változása – amelyre a cím is utal –, hogy a fókusz Lucifer helyett átkerült Lilithre. Ennek megfelelően jóval több szerepet kap az operában, míg Lucifer némiképp háttérbe szorul. A mellékszereplők számát is drasztikusan csökkentették a második operában, így egy férfiakból álló bukott angyal tercett és egy több szerepben is feltűnő, a Rumatához hasonló női tercett szerepel a szövegekönyvben. A szereplők kiegyensúlyozott megjelenésére mindig nagy figyelmet fordít Eötvös – erről árulkodik egy a *Die Tragödie des Teufels* jegyzetei közt szereplő táblázat is (*II.1 táblázat*).⁶⁹ Ez alapján látszik, hogy míg Lucifer egy kivétellel szinte az összes jelenetben szerepel, Lucy tizenhétből csupán tíz alkalommal jelenik meg. Ha emellé állítjuk a *Paradise reloaded (Lilith)* e sémára készített táblázatát (*II.2 táblázat*),⁷⁰ megfigyelhetjük, hogy ez az arány éppen fordított.

⁶⁷ Albert Mária, „»Az időbeosztás a legnehezebb.« Beszélgetés a hetvenéves Eötvös Péterrel”, *Gramofon* 18/4 (2013. tél): 14–18, ide: 18.

⁶⁸ *Schön Müller-interjú*.

⁶⁹ *EPGY, PSS, Basel*. A vastagítás a kézzel írott táblázatban duplavlakonként szerepel.

⁷⁰ A táblázatot én készítettem.

II. Genézis és interpretációtörténet

	1	2	3	3/b	4	5	5/b	6	7	8	9	9/b	10	10/b	11	12	12/b
ADAM		X	X		X	X	X	X	X	X	X		X		X	X	
EVA		X	X					X	X	X	X				X	X	
LUCY	X	X	X					X	X	X	X		X		X	X	
LU[CIFER]	X	X	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
JER						X		X	X		X					X	
3 RUM	X			X		X	X	X	X		X					X	
SKEL	X		X					X	X	X	X				X		
STRU	X							X	X	X	X				X		
DER L	X					X		X	X	X	X				X		
ARK	X		X			X		X	X	X	X				X		
BORIS	X		X					X	X	X	X				X		

II.1 táblázat. A szereplők jelenléte a Die Tragödie des Teufels képeiben – másolat Eötvös kézíratos jegyzetéről

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
ADAM		X	X	X	X	X	X		X	X	X	
EVA		X	X	X	X	X			X		X	
LILITH	X	X	X	X	X	X		X	X	X	X	X
LUCIFER	X	X	X	X	X	X		X		X	X	
CHR DER DREI MÄNNER	X	X	X			X						
ENGEL A	X		X	X	X					X		
ENGEL B	X		X	X	X					X		
ENGEL C	X		X	X	X					X		
CHOR DER DREI FRAUEN			X	X	X	X	X			X		

II.2 táblázat. A szereplők jelenléte a Paradise reloaded (Lilith) képeiben

Külön említést érdemel Eötvös librettókezelése, amelyet jól tükröznek kéziratái.⁷¹ A legfeltűnőbb első ránézésre a színek használata – minden szereplő szövege más színnel szerepel – Eötvös elmondása alapján azért, mert vizuális típus, és így könnyebb követni, ki beszél éppen.⁷² Látható az is, hogy ez még nem a végleges szövegváltozat, tehát valóban

⁷¹ EPGY, PSS, Basel.

⁷² Eötvös-interjú, 2019.

II. Genezis és interpretációtörténet

igaz, hogy sokat formálódott a librettó a komponálás folyamata alatt is. A szöveg mellett számok is szerepelnek, amelyek Eötvös kottás jegyzeteire utalnak, olykor pedig konkrét hangokat is felfedezhetünk.⁷³ A különböző színek használata egyébként vezénylet is alapvető a zeneszerzőnek. Erről egy a *Lilith* budapesti előadása kapcsán adott interjúban a következőket mondta:

Az igazsághoz tartozik, hogy kotta nélkül sosem dirigálok, mert a saját színes bejegyzéseimet memorizálom. Ezek a kódok a papír és köztem. Piros a negyed, kék a nyolcad, és egy szám, hogy hány ütés van az ütemben. A zöld a dinamikára vonatkozik, a narancsszín pedig a hangszerek be- és kilépését jelöli, meg az összefüggéseket. Világoskék minden, amit nem húznak és nem fújnak, a zongorától a hárfáig, és az ütők. Még a triangulumot is bejelölöm. Mikor olvasom a kódokat, hallom a hangzást. Ennyire digitálisan működik az agyamban ez a rendszer.⁷⁴

A szövegek könyvek formája

A szereplők redukálásán túl a két opera librettójának szövegformájában is lényeges különbséget fedezhetünk fel. A *Die Tragödie des Teufels*ben a német drámaíró legtöbbször a sorátvetés technikáját használja. Jó példa erre a darab kezdete Lucifer bemutatkozó monológjával:

⁷³ Erről később még lesz szó a *III.1. Eötvös műhelyében – a komponálás módszerei* című alfejezetben.

⁷⁴ Szemere, i.m., 13.

II. Genezis és interpretációtörténet

Die Tragödie des Teufels – 1. kép

mir fallen die augen zu ich falle falle immer
tiefer in meine träume und gleite empor
während ich falle das licht steigt aus der finsternis
im herzen ein sterbender stern verglüht
ich denke zu viel sonst würde ich nicht
schwitzen alle menschen um mich beginnen
zu schwitzen als wäre ich ein
brennender schatten in ihrem rücken
ich bin des kämpfens müde dass wir uns
wie zwei katzen zwischen den schatten
der hafendocks begegnen und uns immer wieder
den kampf erklären ineinander verkrallen
bis ich nur noch gegen meinen eigenen
schatten an der wand kämpfe ich
falle

a szemeim csukva, mindig, mindig zuhanok
mélyebbre az álmaimba és felfelé siklok
ahogy zuhanok a fény kiválik a sötétségből
a szívben egy haldokló csillag kiég
túl sokat gondolkodom különben nem
izzasztanám meg az összes embert magamat
is beleértve hogy izzadjak mintha egy
égő árnyék lennék a hátukon
belefáradtam a harcba, hogy úgy harcolunk
mint két macska az árnyak közt
a kikötői dokkknál találkoznak és mi újra és újra
hadat üzenünk és egymásba karmolunk
amíg csak a saját falra vetett
árnyékkal harcolok én
zuhanok⁷⁵

A szövegeknyvet olvasva feltűnik a kisbetűs és a központosítás nélküli írásmód is. Ebből a formából többször is kilép Ostermaier, így prózai, nagybetűket is használó szöveget olvashatunk a 2., 3., 4. és 5. képben. A verses forma különlegességét a szerző a következőképpen magyarázta:

[Azért választottam ezt a szövegformát], mert a lehetőségek kaleidoszkópja, kapcsolódásokat és interakciókat tesz lehetővé, különböző olvasatokat, amelyek egymás mellett léteznek és meg tudják egymást termékenyíteni. Ez egy olyan költői stratégia, amelynek nagyon sok zenei és ritmikai vonatkozása van.⁷⁶

Ugyanez az írásmód Eötvös szemében az egyenlőséget jelképezi.⁷⁷ Ember és Isten egyenlőségéről beszél Ádám a *Die Tragödie* 4. képében („Isten majd egyenlő félként nyújtja kezét nekem.” / „Gott wird mir die Hand reichen von Gleich zu Gleich.”). Lucy férfi és nő egyenlőségének témáját feszegeti szinte hisztérikus hangon: „olyan voltam, mint

⁷⁵ A magyar szabad fordítások tőlem származnak.

⁷⁶ „Weil es ein Kaleidoskop an Möglichkeiten, Verbindungen und Interaktionen ermöglicht, verschiedene Lesarten, die nebeneinander existieren und sich befruchten können. Es ist eine poetische Strategie, die sehr viel mit Musik und Rhythmik zu tun hat.” *Ostermaier-interjú*.

⁷⁷ *Eötvös-interjú*, 2019.

II. Genezis és interpretációtörténet

ő agyagból formázva egyenlően és egyenlő jogokkal, míg igazságtalanságot követett el isten” / „ich war wie er aus lehm geformt gleich und gleich an rechten bis mir unrecht ward durch gott.” S nem utolsósorban minden ember egyenlősége az egész mű egyik alapmotívuma – nem csak Ostermaiernél, hanem már Madáchnál is. Az *ember tragédiájának* egyik központi problémája szintén az egyenlőség. A 4. színben például az egyenlőség hiánya mint az egyéniség egyik megnyilvánulása jelenik meg. „Az egyéniség eszméje, igazán felfogva, nem egyéb, mint egyenlőtlenség mással, egyenlőség magával.”⁷⁸ – írta Erdélyi János, a mű egyik legelső méltatója. A 6. színben Lucifer gúnyosan említi a „testvériségről, jogról álmódokat”,⁷⁹ ahol a jog Varga Pál megállapítása szerint az egyenlőség szinonimája.⁸⁰ Varga így folytatja: „Ha tehát a görög világot a szabadság megvalósítására tett kísérletnek tekintjük, a következő szín céljai: egyenlőség, testvériség. Vagyis Ádám úgy összegezheti eddigi tudását, hogy a szabadság önmagában nem elég a boldogsághoz; a szabadság megvalósításának is feltételei vannak – az egyenlőség és a testvériség. Ádám azzal a hittel indul e küzdelemre, hogy immár csakugyan meg kell valósulnia az emberi boldogságnak, hiszen most már minden eszköz adva van hozzá.”⁸¹ A *Paradise reloaded (Lilith)* szövegekönyvében is központi gondolat az egyenlőség, s annak egyik legfőbb szimbóluma, az *Örömóda* szövege és dallama is megjelenik. A második opera librettója azonban nem tartotta meg sem a kisbetűs, sem az egymásba kapcsolódó sorok formáját, s nem fedezhető fel benne a prózai megszólalás gesztusa sem.

A szövegekönyvek műfaja

Érdeemes néhány szót ejteni a műfaji kérdésekről is, főként az első librettó esetében, annál is inkább, mivel a forrásszöveg műfaja szintén a mai napig vita tárgyát képezi.⁸² Az *ember tragédiája* első, még Madách életében történt kiadásának címlapján az áll: drámai

⁷⁸ Erdélyi János, „Madách Imre”, in *Pályák és pálmák* (Budapest: Kisfaludy Társaság, 1886), 440–489, ide: 480.

⁷⁹ Madách, i.m., 6. szín, 1250. sor.

⁸⁰ Varga Pál, „Az *ember tragédiája* kompozíciójáról”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 90/1 (1986): 132–146., ide: 141.

⁸¹ I.h. Itt még hosszan lehetne folytatni a felsorolást, de ez jelen esetben túlságosan messze vinne az eredeti témától, így megelégszem e néhány példa megemlékezésével.

⁸² A témával többek közt egy terjedelmes tanulmányban foglalkozott Bécsy Tamás: Bécsy Tamás, „Az *ember tragédiája* műfajáról”, *Irodalomtörténet* 55/2 (1973. tavasz): 312–337. Mivel jelen esetben a téma ilyen kimerítő kifejtésére nincs mód, csak felületesen érintem a kérdést.

II. Genézis és interpretációtörténet

költemény.⁸³ Ebből adódik az emberiségköltemény, poème d’humanité műfaji meghatározás is – amelyet például Sötér István a Madách-művet a *Faust*tal összehasonlító írásában evidenciaként kezel.⁸⁴ Mesterházi Máté az első opera műsorfüzetében szereplő tanulmányában misztériumdrámának nevezi a művet,⁸⁵ amelyet egyértelműen párhuzamba állít Dante *Isteni színjáték*ával és Milton *Elveszett paradicsom*ával is. Az írás egyébként már a címében is felveti a komédia kérdését, s valóban, jó néhány komikus elemet felfedezhetünk *Az ember tragédiájában*, többnyire Lucifer szerepéhez kapcsolódóan. S végül, de nem utolsó sorban maga a cím a tragédia szót használja, amely kétségtelenül zavart keltő. Utal e műfaji megjelölés magára a *Faust*ra is, amely legelső, 1808-as kiadásának címlapja szerint tragédia. Ezen kívül Ostermaier valószínűleg mindennek tudatában egy eddig nem használt műfaji elnevezést írt a *Die Tragödie des Teufels* cím alá: „Komisch-utopische Oper in zwölf Bildern”, vagyis komiko-utópisztikus opera tizenkét képben.⁸⁶ Nem komédiának, de egyértelműen komikusnak nevezi tehát, s az utópia műfajára is utal, amely főként a jövőben játszódó képekre igaz. Albert Gier a szerzőpárossal készített hosszú interjújában szintén kitér műfaji kérdésekre. Ostermaier a következőképpen magyarázta a tragédia megnevezést:

Az ördög tragédiája ebben az esetben természetesen azt is jelenti [...], hogy a mi időnkben és társadalmunkban a gonoszt tudjuk már egyszerűen megfogni és megszemélyesíteni; hogy azt mondjuk: itt van az Isten és ott van az ördög, akik talán ott vannak, hanem egy olyan szituációban, olyan időben élünk, ahol a teljesség horizontális, és ezért sokkal nehezebben meghatározható. Hiányzik a világos ellentét is, ebből következően az ördögi paktum is. Így az ördög irreleváns, vagy tehetetlen. Másrészt természetesen az is az ördög tragédiája, hogy

⁸³ Madách Imre, *Az ember tragédiája* (Pest: Kisfaludy-Társaság, 1861).

⁸⁴ Sötér István, „A szembesített Madách”, in *Irodalmi Közlemények* 78/2 (1974. tavasz): 179–185, ide: 179.

⁸⁵ Mesterházi Máté, „Die Tragödie Der Tragödie – eine Kulturgeschichtliche Komödie?“, in Schmitt–Gebauer, *Die Tragödie des Teufels*, 157–165., ide: 158.

⁸⁶ Míg Madách művében a szín kifejezést használja, a *Die Tragödie des Teufels* és a *Paradise reloaded (Lilith)* szövegkönyvében az egyes színek elnevezése Bild, vagyis kép. Német és magyar nyelvterületen is használatos mindkét elnevezés (Szene mint szín, Bild mint kép). A Magyar Színházművészeti Lexikon szerint a szín a színpadi műnek a felvonáson belüli, egy díszletben játszódó kisebb szerkezeti egységét jelenti, míg a kép kisebb terjedelmű, több jelenetből álló, de egy díszletben játszódó felvonásrész neve. A felvonásról szóló szócikk szinonimaként kezeli a két elnevezést: A színpadi mű cselekményét a színhely és a szereplők megjelenése alapján osztják felvonásokra, ill. jelenetekre, színekre, ill. képekre. Hogy egyértelműbb legyen Madách műve és az operalibrettók elkülönítése, én az előbbi esetében a szín, míg az utóbbi két esetben a kép elnevezést használom.

II. Genézis és interpretációtörténet

van egy ördöglány, aki fiatalabb, radikálisabb és modernebb nála – olyannyira, hogy az ördög ugyanúgy otthontalanná válik, mint Isten.⁸⁷

Eötvös e műfaji megjelölést így magyarázta: „Komikus-utópisztikus operának nevezzük a darabot, az utóbbinak azért, mert feltételezzük, hogy a világ, benne az ember teremtése nem egyszeri, hanem ismétlődő tett volt.”⁸⁸ Eötvös itt utal egyrészt a kettős genézisre, másfelől arra, hogy a *Die Tragödie des Teufels* végén Éva mellett a másik ősanya végül Lilith lesz. A *Paradise reloaded (Lilith)* szövegkönyvében műfajra való utalás nem található – talán, mert Eötvös is érezte a probléma összetettségét, így inkább nyitva hagyta a kérdést.

Ezen kívül több interjú, s számos német nyelvterületen megjelent kritika használta a Welttheater / világszínház megnevezést, nemcsak a *Die Tragödie*, de a *Paradise reloaded (Lilith)* esetében is. Az első opera bemutatója kapcsán 2010-ben a bambergi Otto Friedrich Egyetemen egy egész konferenciát szenteltek ennek a témának, amelyen részt vett Eötvös és Ostermaier is egy panelbeszélgetés keretében. A konferencia előadásai publikáció formájában is megjelentek az Albert Gier által szerkesztett *Göttliche, menschliche und teuflische Komödien. Europäische Welttheater-Entwürfe im 19. und 20. Jahrhundert* című kötetben.⁸⁹ E könyv bevezetője tárgyalja a világszínház (lat. theatrum mundi) fogalmát, amelynek létrejötté Pedro Calderón de la Barca *El gran teatro del mundo* című drámájához köthető, s lényege, hogy „a földi élet olyan színjáték, amely állandóan kapcsolatban van földöntúli misztikus erőkkel, szereplői az emberek, irányítója, rendezője maga az Isten.”⁹⁰ A bevezető szerint öt fő jellemzője van a világszínháznak:

- A szerző vagy Isten, vagy az emberiség szerepében jelenik meg

⁸⁷ „Die Tragödie des Teufels meint in diesem Fall natürlich auch das [...]: dass wir in unserer Zeit und in dieser Gesellschaft auch das Böse nicht mehr einfach personifizieren und festmachen können; daß wir sagen: hier ist der Gott und dort ist der Teufel, die vielleicht da sind, sondern dass wir in einer Situation, einer Zeit leben, wo das Ganze horizontal, und daher viel schwerer zu identifizieren ist. Damit fehlt auch das klare Gegenüber, und folglich auch der Teufelspakt. So wird der Teufel gegenstandslos, oder wirkungslosmächtig. Auf der anderen Seite ist natürlich die Tragödie des Teufels, dass es eine Teufelin gibt, die jünger, radikaler und moderner ist als er – dass der Teufel genauso obdachlos geworden ist wie Gott.” *Gier-interjú*, 305–306.
⁸⁸ Hollós Máté, „Művek bontakozóban. Eötvös Péter: *Az ördög tragédiája*”, *Muzsika* 53/3 (2010. március): 27.

⁸⁹ Albert Gier (szerk.), *Göttliche, menschliche und teuflische Komödien. Europäische Welttheater-Entwürfe im 19. und 20. Jahrhundert* (Bamberg: University of Bamberg Press, 2011).

⁹⁰ Dömötör Tekla, „Theatrum Mundi”, in Szerdahelyi István (szerk.), *Világirodalmi Lexikon*, [15. kötet: Taa–tz], (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1993), 399.

II. Genézis és interpretációtörténet

- Isten, mint rendező tűnik fel
- Az emberiség nagy történéseit mutatja be, amelyek befolyásolják a jövő alakulását
- A színészek a mindennapi embereket játsszák
- A nézők az emberiség vagy Isten maga, aki az angyalokat és az ördögöt irányítja⁹¹

Ezen jellemzők mindegyike igaz *Az ember tragédiájára*, így értelemszerűen az operákra is. A konferenciakötet Eötvös műve mellett többek közt *Faust*-operákat, *A Niebelung gyűrűjét*, Stockhausen *Licht*-ciklusát s egyéb, kevésbé ismert darabokat tárgyal még.

Az ember tragédiája, a Die Tragödie des Teufels és a Paradise reloaded (Lilith) cselekményének összehasonlítása

Ahhoz, hogy lássuk, miként alakult a dráma cselekménye az eredeti forrástól (*Az ember tragédiája*) a második operáig, célszerű először egy táblázatban (*II.3 táblázat*) összehasonlítani az egyes színek – vagy ahogy az operákban szerepelnek – képek szerint a három szöveget.

⁹¹ Gier, *Göttliche, menschliche und teuflische Komödien...*, 8.

II. Genezis és interpretációtörténet

<i>Az ember tragédiája</i>	<i>Die Tragödie des Teufels</i>	<i>Paradise reloaded (Lilith)</i>
1. szín: A mennyek	1. kép: A menny	1. kép: A mennyen kívül
2. szín: Paradiocsom	2. kép: Paradiocsom	2. kép: Paradiocsom
3. szín: Pálmafás vidék	3. és 4. kép: Sivatag	3. kép: Sivatag
4. szín: Egyiptom	5. kép: Phosphor City, Piramis Hotel	
5. szín: Athén	6. kép: Athén	4. kép: Egy demonstráció
6. szín: Róma	7. kép: Róma	
7. szín: Konstantinápoly	8. kép: Bagdad	5. kép: Egy lebombázott város
8. szín: Prága		
9. szín: Párizs		
10. szín: Prága II.		
11. szín: London		
12. szín: Falanszter	9. kép: Egy bolt	6. kép: Jövő
13. szín: Az űr	10. kép: A világ tetején	7. kép: Ikarusz
14. szín: Eszkimóvilág		
15. szín: Pálmafás vidék	11. és 12. kép: Sivatag	8. kép: Lilith és Lucifer 9., 10., 11. és 12. kép: Sivatag

II.3 táblázat. Az ember tragédiája, a Die Tragödie des Teufels és a Paradise reloaded (Lilith) jeleneteinek összehasonlítása

A színek számának redukálásából is látszik – s Eötvös korábban idézett szavaiból is nyilvánvalóan következik –, hogy mindkét opera szövegének hossza drasztikusan csökkent *Az ember tragédiájához* képest: Madách drámájának csaknem hatoda *Az ördög tragédiája*, míg az Eötvös-házaspár által átdolgozott librettó kétharmada az első operaszövegnek.⁹² Mindkét operából kimaradt a két prágai, a párizsi, londoni és az eszkimó szín, nem mond le azonban Ostermaier az álom az álomban jelenetről, amelyet transzponál a szimulációban átélt álommá: a *Die Tragödie* egyik kulcsjelenetéről, a 11. képről, Ádám álmáról van szó. Az utolsó, sivatagi színt először két, majd három képre osztották a szövegekönnyírók. A harmadik, bűnbeesést követő színt Ostermaier kettéosztotta, kiemelve így az ördöggel kötött alku jelentőségét, amelyet egy jelenetté sűrített Eötvös és Mezei. A nagyobb változtatások az egyiptomi színtől kezdődnek, innentől kevésbé feleltethetők meg egymásnak a Madách-dráma és az operák helyszínei. Ahhoz, hogy világossá váljon,

⁹² A hozzávetőleges arányokat az egyes szövegek karakterszámának összevetésével kaptam.

II. Genezis és interpretációtörténet

milyen változáson ment keresztül Madách szövege a 2013-as opera librettójáig, érdemes színről színre, képről képre kiragadni a három szöveg közti legfontosabb különbségeket.

Az 1. szín *Az ember tragédiájában* Lucifer és Isten vitája az angyalok karának közbeszólásaival. A két fél végül fogadást köt: két fát bocsájt Isten az ördög segítségére a Paradicsomban, Lucifer pedig megfogadja, hogy megdönti az Isten által teremtett világot. A két operában angyalkar helyett Lucifer kísérői – a *Die Tragödie*ben Skelton, Strugatzi, L, Arkanar és Boris, a *Paradise reloaded (Lilith)*-ben három bukott angyal – jelennek meg, Isten azonban mindkét opera alatt háttérben marad. Már az 1. képben megjelenik mintegy Lucifer női megfelelőjeként Lilith, de míg *Az ördög tragédiájában* elsöre valóban Lucifer másának („schöne lichtbringerin”) tűnik, s csak Boris jegyzi meg szinte hallhatatlanul, hogy ez Lilith, addig a második operában az angyaltrió rögtön elmagyarázza mindenkinek, hogy a szép ördöglány („schöne Teufelin”) valójában Lilith, egy démon, Ádám első felesége. Ez a különbség a végkifejletben nagyobb jelentőséget nyer majd. Már ebben a képben is találkozunk konkrét Madách-idézetekkel: az angyalkórus mindkét operában meglehetősen gúnnyal éneklő a mise Gloria részének szövegét: „lobet unseren Herrn in der höhe”, amely Madách *Tragédiájának* is legelső mondata, ironia nélkül: Dicsőség a magasságban Istenünknek. E szavaknak még egy jelentésréteget tulajdonít Eötvös: nemcsak szövegében, de zenéjében is idézi Bach *Lobe den Herren, der deinen Stand sichtbar gesegnet* kezdetű korálját a *Die Tragödie des Teufelsben* és a *Paradise reloaded (Lilith)*-ben is. Az első operában csak Istennel folytatott örökös harcáról beszél Lucifer, a második műben viszont e harc megjelenik a Madáchtól leggyakrabban idézett szöveg formájában is, Lucifer Istenhez írt levelében: kämpfe und vertraue.⁹³ Hiányzik *Az ördög tragédiájának* egyik kulcsmondata – „az ördög tragédiája egy isteni komédia” / „die tragödie des teufels ist eine göttliche komödie” – a *Paradise reloaded (Lilith)* szövegekönyvéből. A kihagyott sor egyszerre utal Dantéra és Madáchra, egészen pontosan a 7. szín luciferi mondatára: „Tragédiának nézed? Nézd legott Komédiának, s mulattatni fog.”⁹⁴ Ostermaier mondata ugyanakkor rímel Erdélyi János tanulmányának nevezetes kijelentésére is: „Az ember tragédiája elhibázott cím, ehelyett: Az ördög komédiája.”⁹⁵ Ez

⁹³ „Az Úr: [Mondottam, ember:] küzdj és bízva bízzál!” Madách, i.m., 15. szín, 4117. sor.

⁹⁴ Madách, i.m., 7. szín, 1584–1585. sor.

⁹⁵ Erdélyi, i.m., 484.

II. Genezis és interpretációtörténet

a gondolat innentől kezdve az egész Madách irodalomban jelen van, így nem kizárt, hogy akár Eötvösön, akár fordításon keresztül a német drámaíróhoz is eljutott.

A 2. szín mindhárom szöveg esetében a Paradicsomban játszódik, ahol „angyali karok halk harmóniája hallik”,⁹⁶ de míg Madáchnál valóban édeni a táj, Ostermaiernél a Paradicsom egy tükörrel körbevett világ, amelyből – akárcsak a *Mátrix* című film esetében – nincs kijárat. A tükör hasonlat Ostermaiernél filozófiai jelentéssel bír, amelyről a következőket mondta:

A tükörré vonatkozó tudatosság magával hozta az identitás és a gondolkodás létrejöttét. Platónnál azért akar az ember kijönni a barlangból, hogy ne csak árnyékképeket lásson; Jacques Lacan a kisgyermek tükörbe vetett tekintetében látja annak előfeltételét, hogy az ember kimondhassa: én. Jean Cocteau *Orphée* [Orfeusz] című filmében a főszereplő a tükörön keresztül lép át egy másik világba, ahol lenyűgözik a párhuzamos létezés élményei. Annak a szükségessége, hogy megismerjük magunkat, hogy rákérdezzünk saját és mások identitására, maga a kérdés – ez ördögi?⁹⁷

Ismét madáchi idézettel kezdődik a kép: „milyen szép élni” / „wie schön es ist zu leben”,⁹⁸ mondja Éva, s beleharap a tiltott gyümölcsbe. Az operákban ekkor megérkezik Lucifer és Lilith, s meggyőzik az emberpárt, hogy lépjenek át a tükörön.

A 3. színben Madáchnál a Paradicsomon kívül, egy pálmafás vidéken találja magát Ádám és Éva, ahol új otthonukat próbálják megteremteni. Megjelenik Lucifer s igyekszik az emberpárt kiábrándítani hiú álmaikból; megidézi a föld szellemét, s végül álmot bocsájít rájuk. A *Die Tragödie des Teufels*ben két képre osztotta ezt a jelenetet Ostermaier: Ádám és Éva „migránsokként”, míg Lucifer és Lilith határőrök képében jelennek meg az elsőben, s Boris az éhséggel és szomjúsággal küzdő Évát próbálja meghódítani néhány csepp vízzel. Itt érdemes megvizsgálni a víz szimbolikus szerepét az operákban, különös tekintettel a

⁹⁶ Madách, i.m., 2. szín leírása.

⁹⁷ „Mit dem Bewusstsein für den Spiegel beginnt die Identität, das Denken. Bei Platon will der Mensch aus der Höhle heraus, um nicht nur Abbilder zu sehen; Jacques Lacan sieht im Blick des Kleinkindes in den Spiegel die Voraussetzung, um Ich sagen zu können. Jean Cocteau lässt in seinem Film *Orphée* [Orfeusz] den Protagonisten durch einen Spiegel ins Jenseits treten, fortan ist er von den dahinter erlebten Parallelexistenzen fasziniert. Das Bedürfnis, sich selbst zu kennen, die Frage nach der eigenen Identität und der des anderen, das Fragen an sich — ist es teuflisch?” Schmitt, „Eine Spurensuche”, 106.

⁹⁸ „Éva: Ah, élni, élni: milly édes, mi szép!” Madách, i.m., 2. szín, 154. sor.

II. Genezis és interpretációtörténet

Paradise reloaded (Lilith)-re. A víz motívuma az opera folyamán többször is visszatér a kínzás vagy mérgezés eszközeként, ugyanakkor a túlélés, az élet szimbólumát is szolgálja. Elsőként a szomjúsággal küzdő Éva előtt önti a fejére Boris (*Die Tragödie*) vagy C angyal (*Paradise reloaded*) az utolsó csepp vizet a palackból. Szintén egy csepp vizet keres az emberpár a második sivatagi jelenetben (*Die Tragödie* 11. képe, *Paradise reloaded* 9. képe), ahol Lucy / Lilith adja Ádám kezébe a vizespalackot, hogy itassa meg Évát, amelyről később kiderül, hogy mérgezett volt. A második operában a víz szerelmi bájital formájában is megjelenik: a sivatagban mikor Lilith elcsábítja Ádámot a 9. képben, a partitúra szerint „mint egy varázsszót”⁹⁹ mondja ki a *Wasser* szót („A legtisztább víz folyik az ereimből” / „Aus meinen Adern fließt das reinste Wasser”).

Visszatérve a cselekményhez, ebben a pillanatban akárcsak Madáchnál, itt is megjelenik a Rumata, vagyis a föld szelleme, ahogy arról már volt szó, Faust szavaival. Külön képet szentel a szerző az alkunak, amelyben Lucifer virtuális útra hívja Ádámot: ha képes egy jobb világot mutatni neki, megtarthatja a lelkét, ha nem, a világ az ördögé lesz. Ahogy a *Mátrix*ban Morpheus Neónak, két tablettát kínál az ördög Ádámnak: az első lenyelésével beleláthat a jövőbe, míg a másodikkal megváltását nyerheti el. Ádám az elsőt választja. Az alku-jelenet már említett érdekessége, hogy Ostermaier elhagyja a verses formát és prózában írja Lucifer és Ádám néhány sorát. Ezzel a gesztussal a szerző mintegy kilép a drámából, megállítja a cselekményt. Azt érezzük, ez a valóság, a többi csak játék, álom. A csupa kisbetűs írásmód helyett itt már szerepelnek nagy kezdőbetűvel írt szavak, azonban nem mindig a német nyelvtan szabályai, hanem tartalmuk, fontosságuk szerint. Ilyen például a te (Du) vagy az egyenlő (Gleich). A *Paradise reloaded (Lilith)* szövegekönyvében egy jelenetbe sűrítették ez utóbbi két képet. Tabletta ebben az esetben nincs, de az alku az ördöggel itt is megjelenik. A Rumata helyett egy láthatatlan női kórus énekel, hasonló szöveggel, de ezúttal a *Faust*-idézet kimarad. Az alku során megmarad a verses forma, az első változathoz képest pedig egy új Madách-idézet hangzik el: „Adam: Auf, Lucifer, zu neuem Ziel! / Lucifer: Du gewinnst noch viel.”¹⁰⁰

⁹⁹ wie ein Zauberwort

¹⁰⁰ „Ádám: Vezess, vezess, új célra, Lucifer [...] Lucifer: [...] még jókor beéred, / Talán előbb, a célt, hogysem reméled.” Madách, i.m., 4. szín, 805. és 813–814. sor.

II. Genezis és interpretációtörténet

Madách egyiptomi színének felel meg a *Die Tragödie des Teufels* Las Vegas-i, vagyis Phosphor city, Piramid hotelben játszódó jelenete, amely a *Paradise reloaded (Lilith)*-ből teljes egészében hiányzik. Ennek oka valószínűleg Eötvös idegenkedése Ostermaier eredeti koncepciójától, a Las Vegas-párhuzamtól, amelyre utalt vele készített interjúm,¹⁰¹ és az Amarallal folytatott beszélgetése során is.¹⁰² A korábbi szövegkönyv 5. képében a modernkori rabszolgák illegális munkások, s megszólal köztük – első ízben az opera során – Jeriko. Ádám szájából először hangzik el a később mottóvá váló mondat: „Ich fühle eine grenzenlose Leere”, amely Madáchnál a 4. szín elején így hangzik: „Úrt érzek, mondhatatlan úrt.”¹⁰³ A kép végén ismét megjelenik a Rumata, aki rámutat, hogy egy ember sem menekülhet a sorsától.

Madách athéni színe – ahol Ádám, mint a szabadság eszményéből kiábrándult Miltiadész jelenik meg – felel meg *Az ördög tragédiája* 6. és a *Paradise reloaded (Lilith)* 4. képének. Az első operában Lucy Miltiadész fiaként, Kimonként jelenik meg, Éva pedig az anyja, míg a második műben egy demonstrációt látunk, ahol Ádám egy generális, Lilith a felesége, Éva pedig a fia, aki öngyilkos merényletet követ el. Lilith tehát túljárt Lucifer eszén – aki kezdi megérteni, hogy nem ő irányítja egyedül a történéseket („nem ez volt a tervem” / „das war nicht mein Plan”) –, hiszen Évának öngyilkosság helyett mások áldozataként kellett volna meghalnia. A korábbi szövegkönyvben ez a mondat csak egyszer, de a későbbiben már háromszor szerepel, s mint egy önálló dramaturgiai szál, végigvonul az operán.

A *Die Tragödie des Teufels* következő két képe – Róma és Bagdad – körülbelül megfelel *Az ember tragédiája* római és konstantinápolyi színének, a második operából viszont hiányzik. A római jelenet központi motívuma a halott szájára adott csók, amely a pestist, illetve a német drámáirónál egy számítógépes vírust jelképez. Madáchnál Hippia, a kéjhölgy lehel csókot a halott ajkára, Ostermaiernél Lilith az, aki Jerikót csókolja meg. Szavai szinte szó szerint megegyeznek Lucifer szövegével *Az ember tragédiájában*: „csókold meg a halottat lopd ki a szájából az érmét” / „küß du den toten stiehl ihm die münze aus dem mund”.¹⁰⁴ Bagdadban a lovagkori jelenet játszódik le: Ádám egy

¹⁰¹ Eötvös-interjú, 2019.

¹⁰² *Magyar Parlando-rubato*, 267.

¹⁰³ Madách, i.m., 4. szín, 590. sor.

¹⁰⁴ Madáchnál: „Lucifer: Öleld meg, / És lopd ki szájából az obulust.” Madách, i.m., 6. szín, 1274–1275. sor.

II. Genezis és interpretációtörténet

kereszteslovag képében láncra verve jelenik meg, egyetlen kísérője a részeges Arkanar, akit Lucifer és emberei bebörtönöznek, míg Ádámot szabadon bocsájtják. A börtönben Éva élvezettel kínozza a foglyot, amit látva Ádám kiábrándul Évából, mondván, nem az ő Évája.

E két kép helyett a *Paradise reloaded (Lilith)*-ben egy teljesen új, Madách tragédiájától is független jelenet található. A kép felirata: Ballade, egy lebombázott város – amely Phosphor cityhez hasonlóan egy képzeletbeli hely. A jelenetben Ádám végignézi, ahogy megölnék egy újságírót, majd az Iszlám Állam nevében Lilith Évát az ellenállók városába küldi öngyilkos merénylőként.¹⁰⁵ A halott megcsókolásának motívuma itt is megjelenik – Lilith utasítja Évát, hogy csókolja meg a halottat. Eötvös elmondása szerint ez a jelenet szinte minden esetben komoly ellenérzést váltott ki a rendezőkből, akik óvakodtak az iszlám ilyen explicit kritikájától, nem szerették volna ilyen kendőzetlenül a közönség szeméi elé tární ezt a konfliktust.¹⁰⁶ A kép végén Lucifer kérdésére, hogy eleget látott-e, Ádám kifejezi egy új élet iránti vágyát, így Lucifer a jövőbe vezet.

A Falanszter szín a *Die Tragödie des Teufels*-ben egy boltban játszódik, ahol emberi identitásokat árulnak, teljes egyenlőség uralkodik, ám a rendszer egy számítógépes vírus következményeképpen összeomlik. A *Paradise reloaded (Lilith)*-ben bár bizonyos sorok megmaradtak az eredeti szövegekönyvből, az alaphelyzet meglehetősen különbözik. A helyszín megnevezése egyszerűen csak a jövő, ahol „elviselhetetlen monotonitás, sugárzó semmi”¹⁰⁷ uralkodik. Ahogy fentebb már volt róla szó, szövegi és zenei idézetként is megjelenik az *Örömóda*, s Éva első szavai a korábbi operából és Madách munkájából is: „Wie schön es ist zu leben.” Éva ismét meghal, mert hallja, hogy Isten visszahívja magához. Ez a kép mindkét operában választópontot jelent. Az elsőben ekkor támadnak Lucifernek először kétségei saját győzelmét illetően. Ez egybeesik azzal a szerencsétlen körülménnyel, amely Eötvösnek már a szövegekönyv születése alatt feltűnt, s amelyre így emlékezett vissza:

Egyszer csak azzal szembesültünk például, hogy Lucifer szörén-szálán eltűnt a librettó második részéből. Biztos vagyok benne, hogy ezzel az ördög lendült támadásba: Albert

¹⁰⁵ Az Iszlám Állam szerepel a librettóban is.

¹⁰⁶ *Eötvös-interjú, 2019.*

¹⁰⁷ Unerträgliche Monotonie, strahlendes Nichts

II. Genézis és interpretációtörténet

teljesen meglepedkezett róla – elég kínos helyzet, ha belegondolunk, hogy a mű címe éppen *Az ördög tragédiája!* [...] Azt javasoltam, változtassuk meg egyszerűen a mű címét, de az opera munkatársai ezt elutasították arra hivatkozva, hogy már ki van plakátozva. Nem maradt más hátra, mint suba alatt szépen visszalopni Lucifert a történetbe. Arra kértem Albertet, írjon három monológot, amelyek csak részben kötődtek a cselekményhez, de legalább lehetőséget adtak Lucifernek a megszólalásra. Így született például a *Lucifers Lied*, amit recitativónak komponáltam négykezes zongorakísérettel, illetve zongora és cseleszta kíséretével egy nagyon szép, érzelmes és mégis tisztánlátó szövegre, amelyet mintha jégből készült gyertyák világítottak volna meg.¹⁰⁸

Valójában három olyan verset is találunk a librettóban, amelynek címe *Lucifers Lied*: a 9., 10 és 12. képhez kapcsolódóan: az első (9/B) négykezes zongorakísérettel, a második (10/B) zenekarral, a harmadik (12/B) pedig szintén zenekari kísérettel szólal meg. Ezek a szövegek a második operából teljesen hiányoznak, aminek egyik oka, hogy dramaturgiaiailag sokkal átgondoltabb az átdolgozott szövegekönyv, a másik pedig, hogy itt már nem Luciferen, hanem Lilithen van a hangsúly. A *Paradise reloaded (Lilith)* történetében azért nevezhetjük a 6. képet fordulópontnak, vagy inkább csúcspontnak, mert Éva mintegy újrakezdeként idézi vissza az opera kezdetét, s innentől kezdve hídformában, fordított sorrendben jönnek vissza a jelenetek és bizonyos helyszínek is.

Madách 13. színe, az űr következik, ahová Ádám az operák szövegekönyvében Ikaruszként készül távozni Évával. Ezen a ponton a két librettó szinte szóról szóra ugyanaz, viszont *Az ördög tragédiája* 10. képének végén szereplő Lucifer-Lucy dialógus a *Paradise reloaded (Lilith)*-ben kiegészítve önállósul a 8. képben. Ez utóbbi jelenet egy Madách-idézettel kezdődik: „Kehr um, im Staub zu spielen.”¹⁰⁹ Majd ismét elhangzik Lucifer egyik kulcsmondata: nem ez volt a tervem. Lucifer gúnyos szavaira Lilith szembesíti az ördögöt azzal, hogy Ádám az utolsó lehetősége, majd egy monológba kezd, elmagyarázva, hogy a legjobbat akarja Ádámnak, hiszen régen összetartoztak („Ich war die Seine...”). Ugyanez a szöveg a *Die Tragödie* 11. képében jelenik meg, mikor Lucifer kísérete megpróbálja megölni Lilithet, aki elmondja, egy árnyékot nem ölhetsz meg, majd felfedi, hogy ki is ő

¹⁰⁸ *Magyar Parlando–rubato*, 268–269.

¹⁰⁹ „Lucifer: Úgy térjünk vissza porban játszani.” Madách, i.m., 13. szín, 3624. sor.

II. Genezis és interpretációtörténet

valójában. Ezt a monológot folytatja Lilith, szavait immár Ádámhoz intézve a *Die Tragödie des Teufels* 12., illetve a *Paradise reloaded (Lilith)* 10. képében:

Die Tragödie des Teufels – 11. kép

LUCY	LUCY
ich war die seine	az övé voltam
ich war wie er	olyan voltam, mint ő
aus lehm geformt	agyagból formázva
gleich und gleich	egyenlően és egyenlő
an rechten bis mir	jogokkal, míg
unrecht ward durch	igazságtalanságot
gott sein verrat	követett el
hat mich zum dämon	isten az árulása
gemacht statt menschen	démonná tett ember
bring ich dämonen zur	helyett
welt	démonokat szülök amíg
bis sie fällt	el nem bukik
	a világ

Paradise reloaded (Lilith) – 8. kép

LILITH	LILITH
ich war die Seine,	Az övé voltam
ich war wie er,	olyan voltam, mint
aus Lehm geformt,	ő
gleich und gleich	agyagból formázva
an Rechten, bis mir	egyenlően és
unrecht ward durch	egyenlő
Gott.	jogokkal, míg
Sein Verrat hat mich	igazságtalanságot
zum	követett el
Dämon gemacht!	Isten.
statt Menschen bring	Az árulása
ich	démonná tett ember
Dämonen zur Welt,	helyett
bis sie fällt	démonokat szülök
	amíg el nem bukik
	a világ

II. Genezis és interpretációtörténet

Die Tragödie des Teufels – 12. kép

EVA	ÉVA
adam ich bin schwanger	Ádám terhes vagyok
LUCY	LUCY
ich war deine frau	A feleséged voltam
bevor gott dir die rippe	mielőtt Isten eltörte a
brach	bordádat és
und diesen knochen eva	megteremtette Évát
schuf	a csontból
und gab ihn dir zur frau	és feleséggé adta neked
da lag mein herz	akkor az én szívem
gebrochen	összetört
(EVA spürst du mein	(ÉVA érzed a szívem)
herz)	
LUCY	LUCY
und nichts wollt ich	És nem akartam semmit
mehr als	sem jobban mint
deines brechen ich habe	összetörni a tiédet
alles	megtagadtam mindent
verneint bis ich wieder	míg újra egy lehetek
eins	veled
wurde mit dir als wir	ahogy szerettük
uns	egymást a homokban
liebten im sand und du	és te
ahntest	sejtetted
wer ich bin	ki vagyok én

Paradise reloaded (Lilith) – 10. kép

LILITH	LILITH
Ich war deine Frau.	A feleséged voltam.
Ich war deine Frau,	A feleséged voltam,
bevor Gott dir die Rippe	mielőtt Isten eltörte a
brach,	bordádat,
bevor Gott dir die Rippe	mielőtt Isten eltörte a
brach,	bordádat,
diesen Knochen Eva	és megteremtette Évát
schuf,	ebből a csontból,
diesen Knochen Eva	és megteremtette Évát
schuf	ebből a csontból
und ihn dir zur Frau gab	és feleséggé adta neked
und ihn dir zur Frau gab.	és feleséggé adta neked.
Da lag mein Herz	Akkor az én szívem
gebrochen,	összetört,
da lag mein Herz	akkor az én szívem
gebrochen	összetört
und nichts wollt ich mehr,	és nem akartam semmit
als Deines brechen	sem jobban, mint
	összetörni a tiédet
und nichts wollt ich mehr,	és nem akartam semmit
als Deines brechen!	sem jobban, mint
	összetörni a tiédet!
Ich habe alles verneint,	Megtagadtam mindent,
ich habe alles verneint,	megtagadtam mindent,
bis ich wieder eins wurde	míg újra egy lehetek veled
mit dir,	míg újra egy lehetek veled
bis ich wieder eins wurde	ahogy szerettük egymást a
mit dir,	homokban
als wir uns liebten im	ahogy szerettük egymást a
Sand,	homokban
als wir uns liebten im Sand	és te sejtetted ki vagyok
und du ahntest wer ich	én...
bin...	Ádám, terhes vagyok
Adam, ich bin schwanger	

II. Genezis és interpretációtörténet

Bár gyakorlatilag ugyanaz a két monológ, a második operában plusz egy mondat is szerepel a végén: Ádám, terhes vagyok. Ez az eredetileg Évától elhangzó mondat az egész opera mondanivalóját megváltoztatja.

A két monológ közt lejátszódik a harmadik jelenet tükörképe: Ádám és Éva ismét a sivatagban vannak a *Die Tragödie* 11. és a *Paradise reloaded* 9. képében. Ahogy arról már volt szó, a korábbi operában ez a kép Ádám álma, így mintha csak hirtelen visszaemlékezne, ráébredne arra, ki is Lilith igazából; a *Paradise reloaded (Lilith)*-ben Ádám eszméletét veszti, Lilith pedig álmában magáévá teszi. Ezt követően Éva minkét esetben meghal – az első operában nem tudjuk miért, de a másodikban attól a mérgezett víztől, amelyet Ádám Lilith-től kapott –, s Lucifer érzi, hogy kezdi elveszíteni a játszmat. Ádám mindkét esetben kéri Lucifert, hogy öljék meg Lilithet, erre fakad ki belőle fentebb idézett keserű monológja. Ez a két szín Madáchnál semminek sem feleltethető meg, mivel itt csúcsosodik ki a négy főszereplő konfliktusa, akik közül egy nála hiányzik.

A legnagyobb különbség talán a két opera befejezésében érhető tetten. Ezek a képek (12., illetve 11.) megfelelnek Madách utolsó színének, amelyben Ádám eljut az öngyilkosság gondolatáig, de végül lemond róla, mikor megtudja, hogy Éva várandós. A *Die Tragödie*-ben ugyanaz a jelenet játszódik le, ám Lilith közbelépésének és a már idézett monológjának köszönhetően Ádám szinte hipnotizált állapotban megöli Évát. Az Eötvössel készített interjú során kiderült, hogy a zeneszerző teljesen értelmetlennek és logikátlannak találta ezt a befejezést.¹¹⁰ A *Paradise reloaded (Lilith)*-ben szintén megpróbálja Lilith rávenni Ádámot, hogy ölje meg Évát, aki kész is feláldozni magát, de még utoljára elmondja, hogy terhes. Ugyanazokat a szavakat idézi fel Lilith ismét, mint a 10. képben („ich habe alles verneint, bis ich wieder eins wurde mit dir, als wir uns liebten im Sand”), ám ez itt inkább egy kétségbeesett, szánalmas felkiáltás, amely nincs hatással Ádámra. A jelenet végén Lucifer (a hídformát is megtartva) beismeri vereségét, majd elismétli nyitószavait, de már egészen más jelentéssel: „Belefáradtam a harcba, hogy a falra vetülő saját árnyékom ellen küzdök! Isten, jövök.” / „Ich bin des Kämpfens müde, dass ich nur noch gegen meinen eigenen Schatten an der Wand kämpfe! Gott, ich komme.”

Az utolsó kép mindkét operában a címszereplő áriája, így az első esetben Lucifer dala (a 12. kép függelékeként), míg a második műben Lilith monológja (önálló, 12.

¹¹⁰ Eötvös-interjú, 2019.

II. Genezis és interpretációtörténet

képként) zárja az események sorát. A *Die Tragödie des Teufels*ben – hasonlóan a másik operához – az mű elejének szövegét idézi fel Lucifer: „igen zuhanok egyre mélyebben az álmaimba mi a fény ha a szeretet örökké tart a gonoszság miatt nem” / „ja ich falle falle immer tiefer aus meinen träumen was ist das licht — wenn die liebe währet ewiglich warum das böse nicht”. Lilith záródala Ádám utolsó szavaira reflektál: „...Összetörjük a tükröket” / „...wir zerschlagen die Spiegel.” Válaszában elmondja, a tükrök mögött is csak tükrök vannak. Ezen a ponton nagyon jól megfigyelhető a két opera Lilith-figurái közötti különbség. Míg az elsőben megmarad kegyetlen démonnak, a másodikban egy esendő nőként áll előttünk, akivel együttérzünk. A két opera végső üzenete is más: míg az első nyitva hagyja a kérdést, mi történik Éva halála után, a második azt üzeni: két szülőanyához vezethető vissza az emberiség, Évához és Lilith-hez.

A három szöveget áttekintve megállapíthatjuk, hogy bár látszólag Ostermaier rengeteg más forrással, intertextuális utalással él, és filmszerűen, a sci-fi műfaji sajátosságait is felhasználva írta meg az első szövegekötvet, mégis szinte végig követi Madách *Tragédiáját*, rengeteg ponton kapcsolódik hozzá. A kimaradt színeken kívül az egyetlen lényegi különbség Lilith megjelenése, amely magával hozza az opera végkifejletének megváltozását is. Az Eötvös-Mezei szerzőpáros által átdolgozott változat szinte az összes nem Madách-hoz kapcsolódó utalást kihagyta a *Paradise reloaded (Lilith)* partitúrájából. Hossza és átgondoltabb dramaturgiája miatt sokkal érthetőbb mind az olvasó, mind az operát néző közönség számára is. Ami megmaradt *Az ördög tragédiájából*, sőt, bizonyos szempontból még kidolgozottabbá is vált, az az aktuálpolitikai gondolatok bevonása. Lilith figurájának középpontba helyezése és árnyalása is sikeres volt, így bár a háttérben még mindig érezhető az alapmű hatása, gondolatiságában a *Paradise reloaded (Lilith)* túllép *Az ember tragédiáján*, új kérdéseket vet fel, amelyek Madách-hoz hasonlóan megválaszolatlanul maradnak.

1.3 A politikum szerepe

„Én nem vagyok sem vallásos sem politikus állatfajta, mert úgy érzem, ez leszűkítené a látókörömet. Megfigyelő természet vagyok, ami elengedhetetlen, mikor anyagot gyűjtök.”¹¹¹ Ahogy az a fenti idézetből is kitűnik, Eötvös, ha politikai kérdésekről van szó, legtöbbször tartózkodik a nyílt véleménynyilvánítástól. Ezt az elvet követte egész élete során, s ennek köszönhető, hogy külföldön töltött évei alatt is szabadon hazajöhetett, s később sem kellett komolyabb megpróbáltatásokat elszenvednie politikai álláspontja miatt. Mikor Rácz Judit mélyinterjújában arról kérdezte a zeneszerzőt, hogy volt lehetséges a hatvanas, hetvenes években szabadon jönnie-mennie a világban a következő választ adta: „A Nemzetközi Koncertigazgatóság szerződésével utaztam. A keresetem egy részét kifizettem nekik és rajtuk keresztül kaptam útlevelet. A feltétel az volt, hogy »az elvtárs inkább jöjjön vissza«, és az elvtárs mindig vissza is jött. Ez volt a dolgok rendje.”¹¹² Bár külföldre költözésének történetét mindig ahhoz az eseményhez köti, hogy itthon nem vették fel a Zeneakadémia karmester szakára, Moszkvában pedig nem talált megfelelő helyet, így végül a DAAD ösztöndíjával utazott Kölnbe,¹¹³ döntésében a hazai politikai helyzet is közrejátszhatott. Erről árulkodik például az is, ahogy Amaralnak elmesélte, mennyire nem szeretett volna Szabó Ferenc tanítványa lenni.¹¹⁴

A *Paradise reloaded (Lilith)* kapcsán a *HVG* interjújában szóba került a hazai közélet is. Baróti Éva hazaköltözéséről kérdezte a zeneszerzőt, s utalt rá, hogy megfigyelhető a tendencia, hogy sok értelmiségi hagyja el az országot. Eötvös válasza az volt, hogy „nem szeretnék arra gondolni, hogy el kell menni innen”, arra az évrre pedig, hogy a közéletből mégsem vonhatja teljesen ki magát, a következőket mondta: „Biztos vagyok benne, hogy a Lilith-előadással a MÜPA-ban többet tettem a magyar kultúráért,

¹¹¹ „I am neither a religious nor a political animal, because I feel that this would lead to a narrowing of my perspective. I am an observer by nature, which is vital when it comes to collecting material.” Rácz Judit, „Settled in the Present. Judit Rácz in Conversation with Péter Eötvös”, *The Hungarian Quarterly* 49/4 (2008. tél): 56–70, ide: 59.

¹¹² „I travelled under contract to what was called the Hungarian Concert Office. I paid them a percentage of my earnings and I got my passport through them. The condition was that "the comrade had better come back," and the comrade always did. That was the scheme of things.” Rácz, i.m., 60.

¹¹³ Erről beszélt például a *Parlando–rubató*-ban is a korábban citált helyen (*Magyar Parlando–rubato*, 221.), de Rácz Juditnak is hasonlóan mesélte el a történetet. Rácz, i.m., 60.

¹¹⁴ Az *I.2.1 Nagyhatású operák, operaszerzők Eötvös életútján* című alfejezetben erről már volt szó.

II. Genezis és interpretációtörténet

mintha az utcán tartanám a táblát. Nem vagyok utcai harcos.”¹¹⁵ E kijelentését alátámasztja, hogy bár nyilatkozataiban mindig óvatosan fogalmaz politikai kérdésekben, művein keresztül olykor feldolgoz akár aktuálpolitikai témákat is. Az *Angels in Americában* – bár szövegéből tudatosan kivágták Kushner beleegyezésével a politikai utalásokat – középpontba állítja a homoszexuálisok társadalmi kirekesztettségét. Az *Alle vittime senza nome* (2017) című zenekari művében azoknak a menekülteknek állít emléket, akik 2015-ben Olaszország partjánál veszttek a tengerbe. Az Esterházy Péterrel közösen írt *Halleluja – Oratorium balbulum* (2016) című oratórium két központi eleme a 2001. szeptember 11-i terrortámadás és a menekültkérdés. Ez utóbbiról a következő sorokat olvashatjuk a librettóban:

Mindenhová kerítéseket húzunk, a kerítést is bekerítjük. Belül vagyunk mi, kívül... hát azok nem mi vagyunk. Az idegen szép, mondjuk harminc éve lelkesen, most inkább nem mondunk semmit, vagy ha mégis, akkor hogy az idegen az, akit nem ismerünk, nem ismerjük a szokásait, jár-e templomba, és ha igen, milyenbe, mikor térdel, mikor ül, mikor áll, mit eszik, mik a fűszerezési preferenciái, veri-e a gyereket és minő hévvel, feleségét?, magát?, minket?, flagelláns-e vagy boxert használ, és használ-e vécét, mos-e kezet, lopós-e?, ez kulturális hozadék vagy benne van a vértben – egy biztos hát: félünk, ijedelemben élünk.¹¹⁶

Bár ezek az utalások nem túl rejtettek, mégsem közvetlen kinyilatkoztatásként hangzanak el, hanem a műveken keresztül. Jane Forner disszertációjában egy külön alfejezetet szentelt a *Paradise reloaded (Lilith)* kapcsán a politikum kérdésének,¹¹⁷ meglátása szerint Eötvös visszafogottságának oka főként az önvédelem művészként és magánemberként.

Az idézett HVG-interjúban Eötvös röviden beszélt a *Lilith* aktuálpolitikai vonatkozásairól is hozzátéve, hogy bár nehéz első látásra felfedezni ezeket az utalásokat, idővel bekerülhetnek az emberek tudatába.¹¹⁸ Valóban igaz, hogy kevésbé explicit módon jelennek meg a szövegekben a politikával kapcsolatos gondolatok: akad olyan, amely

¹¹⁵ Baróti Éva, „»A világ egy magyar szerzőt lát bennem« – interjú Eötvös Péterrel”, *HVG* https://hvg.hu/kultura/20140204_A_vilag_egy_magyar_szerzot_lat_bennem_ (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. február 2.).

¹¹⁶ Az idézet Esterházy előtanulmányából származik, amelyből a német változat készült. Részlet a 4. tételből. Esterházy Péter, „Oratorium balbulum. Töredék E.P.-nek”, *Alföld* 62/12 (2011. december): 8–34, ide: 23.

¹¹⁷ Forner-disszertáció, 360–370.

¹¹⁸ Baróti, i.m.

II. Genезis és interpretációtörténet

a színpadon nem feltétlenül, de a szöveggönyv olvasásakor már egyértelművé válik, de van olyan célzás is, amely csak Eötvös magyarázatával lesz teljesen érthető. A legtöbb politikai referencia a szöveggönyv, a cselekmény részét képezi, így Eötvös és Ostermaier közös munkájaként került az operákba.

A legelső aktuálpolitikai vonatkozású rész mindkét operában a 3. kép, amely a sivatagban játszódik. Mindkét esetben rögtön a jelenet elején szerepel a leírás: Ádám és Éva migránsokként. A migráns szó a színpadon is elhangzik, még hozzá az első operában a Rumata, a másodikban pedig a hasonló szerepet betöltő női tercett szájából: „Ott a mesterséges város tele paraszttal és migránsokkal!” / „Dort ist die künstliche Stadt, gestopft mit Landvolk und Migranten!” – éneklik. Lucifer és Lilith határőrökként jelennek meg, s lenézően figyelik a két menekültet, Ádámot és Évát: „Ezek a tiszavirágok... Mindig annyira sietnek, mindenbe beleütik az orrukat, aztán fennakadnak a szögesdróton és Istenhez kiáltanak!” / „Diese Eintagsfliegen... Sie haben es immer so eilig, wollen alles berühren, und dann hängen sie im Stacheldraht und schreien nach Gott!”. – mondja a *Paradise reloaded* szöveggönyvének utasítása szerint unottan¹¹⁹ Lucifer. A kerítésre való utalás még nem a magyar határozásra vonatkozott, ahogy az *Oratorium Balbulumban*, hiszen ekkor még nem született meg a döntés az ország déli határának lezárásáról, ahogy az európai menekültválság sem kezdődött még el. A 2015-ös események azonban nem voltak előzmény nélküliek, ahogy a tömeges migráció jelensége sem újkeletű. Az idegenellenesség Németországban éppúgy (ha nem még inkább) érzékelhető volt már a 2010-es évek elején, mint Magyarországon. Így egy általános jellegű, már-már jövőbe látó utalásként értelmezhetjük ezt a pontot a szöveggönyvben. Forner is talányosnak találta a darab ezen politikai vonatkozását, s csak úgy utalt a sivatagi képre, mint egy város reprezentációja, amely az elmúlt évek menekültválságainak központjává vált.¹²⁰

A *Die Tragödie des Teufels* 8. képének helyszínét Ostermaier a következőképpen határozta meg a szöveggönyvben: Bagdad, Bizánc szimulált városok. Ádám mint keresztes lovag és iraki harcos egy forgószekekhez szegezve ül.¹²¹ Múlt és jelen, Madách és Ostermaier keveredik ebben a jelenetben, hiszen Bizánc már nem ezen a néven létezik, s nem egyszerre

¹¹⁹ gelangweilt

¹²⁰ Forner-disszertáció, 340.

¹²¹ Die simulierten Städte Bagdad, Byzanz. Adam, als Kreuzritter und Irakkrieger, sitzt festgeschnallt auf einem Drehstuhl.

II. Genezis és interpretációtörténet

voltak a kereszties és iraki háborúk sem. A képben Éva és Lucifer négy kísérője kínoz egy alakot egy börtönben, amellyel talán a hírhedt Abu Ghraib börtönre utalhatott a librettista. Ez a jelenet a második operából hiányzik, helyette az 5. kép egy lebombázott városban játszódik. Az alaphelyzet a következő: öt nő fekete ruhát visel, egy lebombázott város képe tárul elénk, s egy szobában A és C angyal éppen agyonver egy katonát, miközben B angyal fotózza őket. Az asszonyokra később fekete özvegyekként is hivatkozik a szöveg, s a női tercett egy mondata egyértelművé teszi, hogy öltözkük utal a hagyományos muszlim viseletre, a burkára is: „Gyertek, dicsérjük az iszlámot és fizessünk érte életünkkel!” / „Kommt, lasst uns preisen den Islam und sie mit dem Leben bezahlen!”. Eötvös később erre úgy hivatkozott, mint „csecsen jelenetet, a négy fekete özvegyel”, s hozzátette: „Ez a valóban megtörtént moszkvai robbantást dolgozza fel. Lilith itt Éva anyját játssza. Gránátövet tesz a lányára, majd elküldi Moszkvába gyilkolni és meghalni. Mi ez, ha nem a mai valóság? Ők ott azt hiszik, hogy igaz ügyet képviselnek.”¹²² Eötvös itt az 1999-es második csecsen háborúban történt bombázásokra utalt.¹²³ A komponista Fornernek azt mondta ezzel a képpel kapcsolatban, hogy számára a jelenet a politikai utaláson túl a női önfeláldozást képviseli. Bár az iszlámra való utalás viszonylag egyértelmű egy átlagos néző számára is, a csecsen asszociációt sem a szöveggönyvből, sem a partitúrából nem tudjuk kiolvasni, így csak Eötvös magyarázatán keresztül érthetjük meg.

A *Paradise reloaded (Lilith)* vázlatai közt szerepel egy német nyelvű újságcikk kivágata, amely látszólag nem kapcsolódik az operához, ám van benne egy Eötvöstől származó kiemelés: a részlet azt meséli el, hogy Khalid Sheikh Mohammedet, akiről úgy tartják, hogy a 2001. szeptember 11-i merényletek egyik kulcsszereplője volt, kihallgatásai alatt az úgynevezett „waterboarding” kínzásnak vetették alá, összesen 183 alkalommal. Ezt a módszert gyakran alkalmazták a guántanamói fogolytábor rabjaival szemben – a hely nevét külön nagy betűkkel a cikk tetejére írta Eötvös. A kubai tábor nevét egyébként már a *Die Tragödie* kapcsán is megemlítette Eötvös egy még a komponálás alatt készült magyar

¹²² Baróti, i.m.

¹²³ Három városban történtek robbantások, Moszkvában, Volgondonszkban és Bujnakszkban; ez utóbbi település többségében muszlim lakosságú. Az iszlamistáknak tulajdonított bombázások jó ürügyet szolgáltatottak az akkor frissen megválasztott Putyinnak, hogy háborút hirdessen a kaukázusi és a csecseni szeparatisták ellen. Az oroszok bűnössége a mai napig nyílt titokként kering, de hivatalosan továbbra is tagadják. *Forner-disszertáció*, 343; https://en.wikipedia.org/wiki/1999_Russian_apartment_bombings (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. június 12.).

II. Genezis és interpretációtörténet

nyelvű interjúban: „Részben megtartottuk a madáchi jelenetszerkezetet, nálunk is van Paradicsom, athéni és római szín, de például a madáchi keresztes háborúval kombináljuk az irakit, majd a guantanamoi büntetőtábort jelenítjük meg.”¹²⁴ Itt valószínűleg arra a részre gondolhatott, hogy a 8. képből Arkanar mint részeg lép elő, s e sorokat mondja: „addig kell innom amíg a fejem teljesen a víz alá kerül és minden gondolat megfullad” / „muss ich trinken bis mein ganzer kopf unter wasser steht und alle gedanken ersaufen.” Később, mikor egy e-mailváltás során rákérdeztem a zeneszerzőnél az újságkivágotra azt válaszolta, hogy Ostermaierrel egy aktuális jelenetet kerestek, amely lehetett volna Guántanamo, de végül helyette a csecsen jelenetet illesztették be az új operába.¹²⁵ Ez bár némiképp ellentmond a fentebb idézett, *Die Tragödie*-vel kapcsolatban mondottaknak, azt jól mutatja, hogy a librettistával szándékosan szerettek volna aktuálpolitikai témákat is megjeleníteni az operában.

Eötvös bár saját szavaival élve „nem politikus állatfajta”, de rendkívül érdeklődő, mindenre nyitott, érzékeny személyiségéből adódóan nyilvánvalóan foglalkoztatják a világ történései. A mű politikai utalásai abból is adódhatnak, hogy már Madách-drámájában is érzékelhető a korabeli politikai fennhang. Fontos látni azonban, hogy mivel alapvetően egyik opera sem magyar közönség számára, nem magyar szövegkönyvíró által íródott, a sokszor kritikát megfogalmazó utalások világpolitikai történésekre vonatkoznak. Az operákban részben olyan globális problémákra világít rá Eötvös és Ostermaier, amelyek nemcsak most, de a múltban és feltehetően a jövőben is jelentőséggel bírnak majd, így az idő múlásával sem veszítik el érvényüket.

¹²⁴ Albert Mária, „Belcanto opera a XXI. századból. Eötvös Péter idejű bemutatásairól és terveiről”, *Gramofon* 13/4 (2008 tél): 74–76, ide: 76.

¹²⁵ Interjú Eötvös Péterrel (e-mailben), 2023. május 29.

2. Az operák interpretációi és fogadtatása

2.1 *Die Tragödie des Teufels*

Bár már a próbák alatt eldöntötte Eötvös, hogy újraalkotja Madách művén alapuló operáját, a premiert nem lehetett elkerülni: Bachler, az új intendáns első megrendelésének megvalósítására hatalmas összeget fordított az operaház mind a produkció, mind a marketing tekintetében. Ennek megfelelően óriási sajtóvisszhangja volt a premiernek. A *Die Tragödie des Teufels* bemutatójának fogadtatásáról szóló fejezetben a Bayerische Staatsoper sajtógyűjtéséből indulok ki,¹²⁶ amelyet saját kutatásommal egészítettem ki.

Az újságírás számos műfajában születtek a *Die Tragödie des Teufels* operával foglalkozó cikkek, nagy többségükben német nyelven, de akad jó pár magyar és angol nyelvű írás is. Az előadást megelőzően főként sajtóközlemények, ajánlók és interjúk jelentek meg a médiában. A Bayerische Staatsoper gyűjtésében mindössze egy érdelemleges interjú szerepel, amelyet a Deutsche Radio készített,¹²⁷ a kritikák számos megjegyzéséből azonban lehet tudni, hogy ennél jóval precízebben készítették fel a sajtó képviselőit a rájuk váró előadásra. Az operaház saját magazinjának januári számában szerepel egy interjú az operát rendező Kovalik Balázzsal,¹²⁸ s a teljes februári szám az ördög témáját állította a középpontba: ebben az újságban három, közvetetten négy az előadáshoz kapcsolódó írás is szerepelt. Az ördög és a film témájú cikkben azokról a bemutatóhoz kapcsolódó sci-fi vetítésekről írnak, amelyek a szöveggönyvírókat inspirálták.¹²⁹ Olvashatunk egy interjút a díszlettervező Kabakov-házaspárral,¹³⁰ Ostermaiert Oliver Kahn futballista szólaltatta

¹²⁶ Mivel a sajtógyűjtésben szereplő cikkek bibliográfiai adatai hiányosak, és nem fértem hozzá olyan adatbázishoz, amely segítségével kiegészíthettem volna a meglévő információkat, a forrásmegjelölésnél olykor hiányozni fognak évfolyamszámok, lapszámok és oldalszámok. Ahol elérhető az online verzió, ott a meglévő adatok mellett feltüntettem a cikkek linkjét is.

¹²⁷ Brinkmann, i.m.

¹²⁸ Kralicek, i.m.

¹²⁹ Seeßlen, Georg, „Der übliche Verdächtige. Die Faszination des Satans gehört zum Standardrepertoire des Films. Von Gott sollen wir uns kein Bild machen, von ihm schon. Und deswegen ist im Kino der Teufel los”, *Magazin der Bayerischen Staatsoper* 5. szám (2010. február), 15–19.

¹³⁰ Wendel-Poray, Denise, „Der Bogen des Lebens. Ein Besuch bei Ilya und Emilia Kabakov, den Schöpfern des Bühnenbildes für »Die Tragödie des Teufels«”, *Magazin der Bayerischen Staatsoper* 5. szám (2010. február): 30–33.

II. Genezis és interpretációtörténet

meg,¹³¹ valamint Eötvös és Krasznahorkai László korábban idézett, irodalmi formában öntött beszélgetésének német verziója is ebben a számban jelent meg.¹³² Készült még négy interjú az előadás előtt: egy Eötvössel,¹³³ egy Ostermaierrel,¹³⁴ és kettő a szerzőpárossal.¹³⁵ Mindezt megkoronázta a 188 oldal terjedelmű műsorfüzet,¹³⁶ amelyben számos tanulmány mellett a teljes librettó is olvasható. A magyar sajtóban a *Gramofon* közölt egy riportszerű cikket a bemutató után, amelyben Lőrinci Éva részletesen ír a mű létrejöttéről.¹³⁷ Végül 2010 májusában, három hónappal a bemutató után Pedro Amaralnak adott interjút Eötvös,¹³⁸ amely már nem a Bayerische Staatsoper felügyelete alatt készült, s ilyen módon jelentősen árnyalja a képet.

Minden az újságírók rendelkezésére állt tehát, akik, ha akarták, akár pusztán ezek alapján is megírhatták kritikájukat. A sajtó képviselőiből pedig nem volt hiány a bemutatón, amelyet 2010. február 22-én tartottak. Külön beszámoló született csak az eseményen megjelent emberekről: „A sajtójegyeket kiadó jegypénztárhoz álló sor hosszabb, mint a Münchener Operafesztivál előtt, mindenki itt van, New Yorkból, Franciaországból, minden sajtóügynökségtől, minden újságtól.”¹³⁹ Az eredmény ennek megfelelően rengeteg, szinte felmérhetetlen mennyiségű kritika.¹⁴⁰ A legtöbb írás

¹³¹ Kahn, Oliver, „Die Häutung der Schlange”, *Magazin der Bayerischen Staatsoper* 5. szám (2010. február): 20–23.

¹³² Krasznahorkai László, Flemming, Heike (ford.), „Der Auftrag lautet: das Böse”, *Magazin der Bayerischen Staatsoper* 5. szám (2010. február): 24–29.

¹³³ Hollós, i.m., 27.

¹³⁴ Poschardt, Ulf, „»Alles anschauen, alle Hemmschwellen überwinden.« Interview mit Albert Ostermaier”, *Die Welt* https://www.welt.de/welt_print/kultur/literatur/article6594056/Alles-anschauen-alle-Hemmschwellen-ueberwinden.html (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. január 19.).

¹³⁵ Thiel, i.m.; *Gier-interjú*.

¹³⁶ Schmitt–Gebauer, *Die Tragödie des Teufels*.

¹³⁷ Lőrinci Éva, „Az ördög tragédiája. Eötvös Péter új operája Münchenben”, *Gramofon* 15/1 (2010. tavasz): 70–71.

¹³⁸ *Magyar Parlando–rubato*, 263–284.

¹³⁹ „Die Schlange an der Kasse, an welcher man die Pressekarten abholt, ist länger als zu Beginn der Opernfestspiele, alle sind da, aus New York, aus Frankreich, alle Sendeanstalten, alle Zeitungen.” Tholl, Egbert, „Rätsel-Party. Nach der Uraufführung von Eötvös’ »Tragödie des Teufels« im Nationaltheater”, Újságkivágat a Bayerische Staatsoper sajtógyűjteményéből, *Sueddeutsche* (2010. február 24.).

¹⁴⁰ A Bayerische Staatsoper sajtógyűjtésében 45 újságíró neve és – nem számítva a print megjelenések internetes formáját – 57 különböző sajtóorgánium tűnik fel. A két szám eltérése az egyes cikkek átvételének köszönhető, ami meglepően sok esetben történt meg: 5 szerzőt találtam, akiknek írása különböző címmel, néha minimálisan megváltoztatott tartalommal jelent meg több újságban is. A legtöbb átvételt a *Deutsche Presse Agentur* (dpa), vagyis Németország vezető hírügynökségének cikke jegyzi. Az átvételek általában országon belül történtek, de akad olyan eset is, hogy a *Wiener Zeitung* cikkét közölte egy drezdai és egy lipcei újság. A kritikák listáját még két fontos lap írásával egészítettem ki: a *Musika* háromszerzős elemzésével és a *Neue Zeitschrift für Musik* cikkével. Hogy ez a két írás kimaradt a sajtógyűjtésből, arra enged következtetni, hogy ha nem is számtalan, de akad még lappangó anyag, ami nem jutott el hozzám.

II. Genezis és interpretációtörténet

Németországban jelent meg, számban ezt követte Ausztria, Magyarország, s végül az Egyesült Királyságban, az Egyesült Államokban és Hollandiában is megjelent egy-egy cikk. A legtöbb kritika nyomtatott formájú, az interneten többnyire ezeket közölték kicsivel később. A véleményt megfogalmazó cikkeket három csoportba osztottam: nem számolva az ismételt megjelenésekkel, 48 kritikából 24 negatív, 17 pozitív és 7 semleges hangvételű. Több kritikusnak nem nyerte el tehát a tetszését a darab, mint ahányan lelkesedtek érte; ha azonban az átvételekkel is számolunk, tehát azt is figyelembe vesszük, milyen véleményből jutott el több az olvasóközönséghez, már a pozitív hangvétel felé billen a mérleg. A számokon túllépve az írásokban – függetlenül végkicsengésüktől – vannak visszatérő elemek: a szerzők sokszor ugyanazokon a pontokon érzékelték az előadás erősségeit és gyengeségeit. Ezek alapján egy általános képet alkothatunk az opera fogadtatásáról.

A színrevitelről általában egyöntetűen az a véleménye a kritikusoknak, hogy nagyon, talán túlságosan is pazar volt: „Nikolaus Bachler mindent felkínált: színpadképként egy orosz művészpár, Ilja és Emilia Kabakov (a Velencei biennálé és a documenta kiállítói) installációját, a zeneszerzőt, aki az egyik karmesterként is szerepelt, Kovalik Balázst, a magyar rendezőt (a Magyar Állami Operaház művészeti vezetője) és fiatal énekeseket, akik közül senki sem nyomott többet 55 kilónál.”¹⁴¹ – olvashatjuk az egyik kritikában. „Az ember nem is akarja tudni, mennyibe kerülhetett...” – áll egy másik recenzióban, ahol a szerző a legfőbb problémát abban látja, hogy túl messze van Madách a müncheni kultúrától, így talán nagyobb lenne a sikere a témának Bécsben.¹⁴² Az *ember tragédiája* valóban nem túl ismert mű a németek körében, ebből a szempontból nagyon hasznos lehetett Mesterházi Máté esszéje a műsorfüzetben,¹⁴³ amelyből láthatóan sokan

Mégis úgy gondolom, majdnem teljes képet kaphattam a produkció fogadtatásáról ezek alapján, hiszen így is kivételesen sok cikk állt a rendelkezésemre.

¹⁴¹ „Alles hatte Nikolaus Bachler aufgeboten: als Bühnenbild eine Installation des russischen Künstlerpaares Ilya und Emilia Kabakov (Biennale Venedig, documenta), den Komponisten auch als einen der beiden Dirigenten, den ungarischen Regisseur Balázs Kovalik (Künstlerischer Leiter der Ungarischen Staatsoper), und junge Sänger, von denen keiner über 55 Kilo wog.” Kayser, Beate „Teuflich verworren. Saatsoper: Peter Eötvös's »Die Tragödie des Teufels«,, Újságkivágat a Bayerische Staatsoper sajtógyűjteményéből, *TZ* (2010. február 24.).

¹⁴² „Und eines möchte man lieber gar nicht wissen: Was das gekostet hat...” Weber, Mirko, „Ich hab' mich an der Welt erkältet. Des Teufels Schwestern: Peter Eötvös und Albert Ostermaier spielt neue Oper in München”, Nyomtatott internetes cikk a Bayerische Staatsoper sajtógyűjteményéből, *Tagesspiegel* (2010. február 25.), Internetes formátum: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/ich-hab-mich-an-der-welt-erkaeltet/1690352.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. március 16.).

¹⁴³ Mesterházi, „Die Tragödie Der Tragödie – eine Kulturgeschichtliche Komödie?”.

II. Genezis és interpretációtörténet

tájékoztak. Akadt olyan szerző,¹⁴⁴ akinek annyira felkeltette az érdeklődését a Madách-mű, hogy kritikájának a fele erről szól, másik részében pedig kereken kijelenti, hogy Ostermaiernek nem sikerült a lényeg megfognia operalibrettójában. Található ezzel szöges ellentétben álló vélemény is, mely felháborítónak tartja, hogy manapság már mindenféle terjengős szemetet fel lehet használni.¹⁴⁵

Ettől eltekintve a legtöbben jelentős, új felfedezésként könyvelik el „a magyar *Faustot*”; problematikusabbnak találják azonban Ostermaier szövegét. Többnyire még a pozitív kritikák is egyetértenek abban, hogy a történet néha követhetetlen, és a librettó annyi értelmezési lehetőség felé nyitja ki a kaput, olyannyira hemzseg az utalásoktól, hogy a lényeg elveszik. Az *Opernwelt* kritikusa például így fogalmazott: „Ostermaier librettója ugyanolyan magasröptű a maga kifinomultságában, mint vázlatos zavarosságában. Formájában és mondanivalójában is elbukik. Az, hogy az ősbemutatón a librettista a zeneszerző után egyedül, utolsóként jön ki meghajolni a színpadra (!), akaratlanul is jelzi, milyen groteszk módon bukott el ez a projekt az önkényesség nimbusza miatt.”¹⁴⁶ A magyar szerzők ennél diplomatikusabban közelítették meg a kérdést. Péteri Lóránt *Élet és Irodalomban* megjelent kritikájában, bár nem szentelt nagyon sok figyelmet a szöveggönyvnek, azért megjegyezte, „a felszínes nagyotmondás nem egészen idegen terület Ostermaier számára.”¹⁴⁷ Mesterházi Máté is finoman jelezte kritikájában aggályait az opera szövegével kapcsolatban: „Ostermaier librettója éppoly kevésbé nevezhető »dialogizált tankölteménynek« (ahogy fiatalkori drámaelméletében Lukács György bélyegezte meg), mint maga a madáchi előkép; az üres illusztráció réme mégis – itt is –

¹⁴⁴ Stallknecht, Michael, „»Mensch kämpfe und vertraue.« Auswege aus der Verzweiflung: »Die Tragödie des Teufels« an der Bayerischen Staatsoper”, Újságkivágat a Bayerische Staatsoper sajtógyűjteményéből, *Die Tagespost* (2010. február 25.).

¹⁴⁵ „Das Stück hat sich Anregung und Gliederung bei der ungarischen »Tragödie des Menschen« (1861) des auf dem Theaterzettel ungenannten Imre Madách geholt (die Feuilletons haben sich ja gerade anlässlich eines Berliner Jungmädchenromans darauf geeinigt, dass heute alles vom Sperrmüll des Vorhanden benutzt werden kann).” Müller, Wolfgang Johannes, „Treppauf, treppab. »Tragödie des Teufels«: Kein großer Wurf”, Újságkivágat a Bayerische Staatsoper sajtógyűjteményéből, *Bayernkurier* (2010. február 27.).

¹⁴⁶ „Ostermaiers Libretto ist in seinem Überfliegereifer so bieder wie in seinen versatzstückhaften Unklarheiten. Es scheitert an Vorlage und Stoff gleichermaßen. Dass der Librettist zum Schlussapplaus als Letzter erschien, allein und nach dem Komponisten der Uraufführung (!), zeigte ungewollt deutlich, wie grotesk das Projekt am selbstgesteckten Nimbus gescheitert war.” Mösch, Stephan, „Paradise Lost”, Újságkivágat a Bayerische Staatsoper sajtógyűjteményéből, *Opernwelt* (2010. április).

¹⁴⁷ Péteri Lóránt, „Lucy kontra Luci Ferkó. Eötvös Péter *Az ördög tragédiája* című operájának ősbemutatója Münchenben”, *Élet és Irodalom* 54/9 (2010. március 5.): 17.

II. Genézis és interpretációtörténet

fenyeget.”¹⁴⁸ A *Muzsikában* megjelent, beszélgetés formájában rögzített hosszú esszé a Szitha Tünde–Farkas Zoltán–Tihanyi László szerzőtriótól származik. Több hónappal az előadás után a partitúra beható ismeretével hosszan elemezték a szövegeknyvet s annak számtalan utalását, értékítélet helyett pedig inkább a körülményeket írták le.¹⁴⁹

Az egyik legnagyobb nehézség – amelyre kivétel nélkül minden magyar szerző felhívta a figyelmet – éppen a kiindulási alapon, vagyis Madách drámájában rejlett. Ezzel természetesen tisztában volt Eötvös is, aki több interjújában is elmondta, mintegy a librettó védelmében is, miért volt szükséges egy teljesen új szöveg megalkotása. Az egyik lehetséges megoldásként több német kritikus is megjegyezte, a darab talán jobban működött volna oratórium formájában.¹⁵⁰ Akadt azért olyan szerző is, akinek olvasva tetszett a szöveg.¹⁵¹ Számtalan újságíró idézett is a szövegeknyvből kritikájában. Vannak egyes slágermondatok, amelyek, mint egy fülbemászó dallam, megragadtak a nézők emlékezetében, például: „der mensch der beste teufel ist”, vagyis „az ember a legjobb ördög”, vagy „ich bin verraten von einem satansbraten”, vagyis „elárult egy sátánfajzat”. Kevesen tértek ki a szöveg formájára, ami pedig első ránézésre is igen feltűnő, hiszen legnagyobb részében csupa kisbetűvel, központozás nélkül íródott. Szintén kevesen jegyezték meg a Madáchnál nem szereplő Lilith figurájának jelentőségét, érdekességét.

¹⁴⁸ Mesterházi Máté, „Az ördög tragédiája. Eötvös Péter új operájának ősbemutatója”, Újságkivágat a Bayerische Staatsoper sajtógyűjteményéből, *Operamagazin* 3/2 (2010. május–június): 72–73., ide: 73.

¹⁴⁹ Szitha Tünde–Farkas Zoltán–Tihanyi László, „Virtuális világ - igazi opera. Hárman Az ördög tragédiájáról”. *Muzsika* 53/5 (2010. május): 29–35.

¹⁵⁰ Kayser, i.m.; Wagner, Rainer, „Halbgarer Satansbraten. Peter Eötvös' »Die Tragödie des Teufels« in der Bayerischen Staatsoper uraufgeführt”, Újságkivágat a Bayerische Staatsoper sajtógyűjteményéből, *Dewezeit* (2010. február 26.).

¹⁵¹ „Ostermaier nyelvezete sokoldalú. Néha közönséges (»Szar, le, zsaruk!«), néha természetközeli (»Liba kukoricával«), néha rejtetten filozofikus (»Isten gyáva?«). Mindez majdnem mindig tökéletes költőiséggel.” – írta egy alapvetően pozitív hangvételű kritika. „Die Sprache von Ostermaier ist vielseitig. Mal kalauerhaft (»Scheiße, runter, Bullen!«), mal naturverbunden (»Eine Gans mit Mais«), mal kryptisch philosophisch (»Ist Gott ein Feigling?«). Fast immer in perfekter Poesie.” Sonnabend, Lisa, „»Tragödie des Teufels.« Applaus für den menschlichen Makel”, Nyomtatott internetes cikk a Bayerische Staatsoper sajtógyűjteményéből, *Süddeutsche Zeitung* (2010. február 24.), Internetes formátum: <https://www.sueddeutsche.de/muenchen/tragoedie-des-teufels-applaus-fuer-den-menschlichen-makel-1.65454> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. március 18.). Még egy negatív kicsengésű írás szerzője is úgy vélte „Tiszta szöveggé »Az ördög tragédiája« librettójának megvan a maga varázsa. Csak többször kellene elolvasni ahhoz, hogy megértsük többrétegű referencia-struktúráját.” / „Als reiner Text hätte das Libretto zu »Die Tragödie des Teufels« womöglich einen ganz eigenen Reiz. Man müsste es nur mehrfach lesen, um seine vielschichtige Verweisstruktur zu begreifen.” Benda, Susanne, „Saftiger Satansbraten an Hirnschmalz-Mousse. Intellektuelles Dekorationstheater: Peter Eötvös' und Albert Ostermaiers Oper »Die Tragödie des Teufels« in München uraufgeführt”, Újságkivágat a Bayerische Staatsoper sajtógyűjteményéből, *Stuttgarter Nachrichten* (2010. február 24.).

II. Genezis és interpretációtörténet

Sok kritika központjában a zenei elemzés állt. Ennek egyik lehetséges kiindulópontja Eötvös nagysikerű operája, a *Három nővér*, amelyet éppen egy nappal korábban szintén játszottak Münchenben. Több írás mindkét előadást tárgyalta, összehasonlította, és általában a régebbi darabot tüntették fel jobb színben. De nemcsak ez a véletlen egybeesés, hanem a *Die Tragödie des Teufels* hangszerelése miatt is adja magát az összehasonlítás, hiszen mindkét operában két együttest használt a zeneszerző. „E megoldás – miután fülünk elég hamar hozzászokik a különböző távolságból érkező hangokhoz – elsősorban nem a térhatásban, a »távolból szóló zene« gesztusában nyeri el értelmét, hanem abban, hogy az így megosztott együttes szólamainak dús szövedéke páratlanul átláthatóvá, a fül által »szétszalazhatóvá« válik.” – írta Péteri Lóránt.¹⁵²

Mivel operáról van szó, nem meglepő, hogy a zenét többnyire a szöveg függvényében tárgyalták a szakírók, ebben az esetben azonban azt is hangsúlyozta a legtöbb kritikus, hogy a zene csak másodlagos szerepet tölt be. Többen megjegyezték, hogy Eötvös általában szereti a szöveget előtérbe helyezni, amit korábbi operái és nyilatkozatai egyaránt alátámasztanak. Sokan hasonló jelzőkkel írták le Eötvös zenéjét: atmoszférát teremtő zenés színház jellegű, hangköltemény szerű, illusztratív, filmzenei, könnyen befogadható, kozmikus. A szerzők egyetértését mutatja továbbá, hogy többnyire ugyanazokat a jeleneteket, zenei momentumokat nevezték meg az opera legerősebb pontjaiként. A három Rumata sokak szerint az egyik legjobban megformált zenei együttes volt a műben.¹⁵³ A műsorfüzetben található esszé mondanivalóját tükrözi, hogy többeket Wagner három Nornájára, vagy a *Varázsfuvola* három fiújára emlékeztette az itt szereplő hölgytrió. Sokan tartják általában wagnerinek Eötvös zenéjét. Egy kritikus például a *Ringhez* hasonlította a művet mind a Madách-szöveg hosszúságából, mind a szereplők közti viszonyrendszerből kiindulva.¹⁵⁴

Az opera zeneileg érdekes, erős részeként sokan kiemelték a bevezetőzenét, amely egy zenekar hangolását imitálja, s amelyet a szerző utasításának megfelelően a közönség bevonulása alatt, még égő villannyal kell előadni. Eötvös visszaemlékezése szerint az

¹⁵² Péteri, i.m., 17.

¹⁵³ „Áttekintve a partitúrát zeneileg talán ők a legpregnansabbak az egész operában, beleértve a főhősöket is.” – mondta Tihanyi László, aki többször is kitért a Rumaták zenei megjelenésére. Szitha–Farkas–Tihanyi, i.m., 33.

¹⁵⁴ Beer, Monika, „Sympathie für die Teufelin”, Újságkivágat a Bayerische Staatsoper sajtógyűjteményéből, *Fränkischer Tag* (2010. február 24.).

II. Genezis és interpretációtörténet

ügyelő hibájából kifolyólag ez nem úgy sikerült, ahogy eltervezte, ezért a publikum hat percen át unatkozott a sötétben.¹⁵⁵ Érdekes módon ezt a bakit gyakorlatilag senki sem vette észre, sőt, az opera egyik legjobb pillanataként említették a kritikusok az előadás kezdetét. Sokan kiemelték még az ez után felhangzó Nokia-csengőhangot, mint komikus elemet, bár volt, aki ezt sablonosnak, elcsépeltnak tartotta. Sokan az opera legjobb jelenetének Lucifer dalát tartották, amelyet csak a zongora hangja kísér, s amelynek szövegét Eötvös kérésére utólag írta Ostermaier. „Az ördög tragédiájában leginkább itt éreztem azt, ami a szűkebb értelemben is operává teszi az operát, hogy a zenei történet drámát, sorsot fejez ki, s hogy Lucifer monológjának nagyon erőteljesen ellenpontjává válik ez az aszketikus, de sűrű zongorahang. Számomra ez marad az egyik legdrámaibb mozzanata az előadásnak.” – mondta Farkas Zoltán.¹⁵⁶

A zene mellett az énekesekről is igen jó véleményt formáltak a kritikusok. Alig akadt olyan, aki kifogásolni valót talált bármelyik művész előadásában. Legtöbbször a Lucifer szerepét éneklő Georg Nigl baritont emelték ki, de az Ádámot játszó Topi Lehtipuu – aki az *Angels in America* 2004-es párizsi ősbemutatóján Luis Ironson szerepét énekelte, később pedig a *Halleluja – Oratorium balbulum* Prófétája volt –, is sok dicséretet kapott, az Évát és Lucyt alakító két énekesnőre viszont valamivel kevesebb figyelem irányult. A tenoristáról egyébként egy korábbi interjúban azt mondta Eötvös, hogy „azért is fogadtam el nagy örömmel Bachler úr témajavaslatát, mert a nagyszerű finn tenoristával, Topi Lehtipuuval szeretett volna újból együtt dolgozni.”¹⁵⁷

Az egyik legproblematikusabb pontja az előadásnak a Kabakov házaspár díszlete volt, egy körülbelül nyolc méter magas márványszerű, semmibe tartó, romos lépcsősor, amelynek peremén különböző alakokat ábrázoló szobrok helyezkedtek el. A Kabakov-házaspár interjúja,¹⁵⁸ és a műsorfüzetben szereplő vázlatoldalak szerint az öt szobor az emberi élet öt szakaszát szimbolizálta: az első egy törött tojásból előbukkanó emberi arc, a második egy oroslánmaszkot viselő ijedt alak, a harmadik egy átlátszó, belülről világító dobozt cipelő ember, a negyedik az „örök emigráns”, vagyis egy éppen a berlini falon átmászó ember, az ötödik pedig egy kimerült, fájdalommal küzdő ember, aki feladta az

¹⁵⁵ *Magyar Parlando-rubato*, 270.

¹⁵⁶ Szitha–Farkas–Tihanyi, i.m., 35.

¹⁵⁷ Albert Mária, „Belcanto opera a XXI. századból. Eötvös Péter idei bemutatásairól és terveiről”, i.m., 76.

¹⁵⁸ Wendel-Poray, i.m., 32–33.

II. Genézis és interpretációtörténet

egzisztenciális küzdelmet.¹⁵⁹ Több forrásból is lehet tudni, hogy ezt a szinte teljes színpadot elfoglaló, nehezen mozgatható monstrumot készen kapta Kovalik Balázs, akit *Fidelio*-rendezése nyomán hívott meg Bachler Münchenbe. Éppen ezért a rendezői munka megítélése volt a leginkább ellentmondásos a kritikákban. A *Financial Times* szerzője úgy vélte, Kovalik „élénk karaktereket rajzol, meglepő képeket hoz létre és állandó zenei mozgásban tartja a cselekményt.”¹⁶⁰ Kovalikot dicsérték, sőt mentegették a magyar kritikusok is: „A színpadkép kalodába zárta a lehetséges mozgásokat és a szereplők közti viszonylatok érzékeltetését, s nem volt összhangban mindazzal, amit egy Kovalik típusú rendező tudott volna kezdeni a színpadi játékkal.” – olvashatjuk a *Muzsika* kritikájában.¹⁶¹ Olyan is akadt azonban, aki a szöveggönyv mellett a rendezést is erősen zavarosnak tartotta: „Kovalik Balázs tehetetlen színrevitele, amely megpróbálja valamilyen módon a Kabakovok lépcsőjét körbe játszani, aligha szolgál magyarázattal.”¹⁶² Az Amélie Haas tervezte jelmezek is kapnak hideget, meleget: az általános vélemény szerint inkohereensek voltak, bár a sci-fi világot jól megjelenítették.

A kritikák többsége zárásként tudósít a közönség reakciójáról: a produkciót egyöntetű taps fogadta. Az utolsó mondatok egyes variációiban felfedezhetjük elismerésként, hogy senki sem búzott, igaz, volt, aki megjegyezte, bravo sem volt. A legtöbb átvétellel bíró *dpa* cikke úgy vélte, a közönség hosszan tapsolt,¹⁶³ egy másik kritikus ezzel ellentétben azt írta, a taps barátságos, de nem túl hosszú volt.¹⁶⁴ Kétféle értelmezése lehet tehát a tapsnak: őszinte elismerés, vagy udvariassági forma, ami inkább

¹⁵⁹ Schmitt–Gebauer, *Die Tragödie des Teufels*, 127–155.

¹⁶⁰ „Stage director Balázs Kovalik draws vibrant characters, creates striking images, and keeps a constant flow of musical movement.” Aphorp, Shirley, „*Die Tragödie des Teufels*, Bavarian State Opera, National Theatre, Munich”, Nyomtatott internetes cikk a Bayerische Staatsoper sajtógyűjteményéből, *Financial Times* (2010. február 23.), Internetes formátum: <https://www.ft.com/content/d17de60e-209c-11df-9775-00144feab49a> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. március 18.).

¹⁶¹ Szitha–Farkas–Tihanyi, i.m., 32.

¹⁶² „Balázs Kovaliks hilfloses Inszenierungsarrangement, das versucht, den Kabakovschen Stufenturm irgendwie zu beispielein, klärt kaum auf.” Brug, Manuel, „Was uns die Bibel gnädig verschweigt. Eine Oper von Peter Eötvös und Albert Ostermaier in München”, Újságkivágat a Bayerische Staatsoper sajtógyűjteményéből, *Die Welt* (2010. február 24.), Internetes formátum: https://www.welt.de/welt_print/kultur/article6532627/Was-uns-die-Bibel-gnaedig-verschweigt.html (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. március 18.).

¹⁶³ „Das Premierpublikum applaudierte lang und einhellig.” Dominik, Nikolaus, „Faust-Oper als futuristisches Musiktheater”, Nyomtatott internetes cikk a Bayerische Staatsoper sajtógyűjteményéből. *dpa* (2010. február 23.).

¹⁶⁴ „Freundlicher, aber nicht sehr lang andauernder Beifall.” Claus, Jürgen, „Krempel mit Motorrad”, Újságkivágat a Bayerische Staatsoper sajtógyűjteményéből, *Kunstzeitung* (2010. április 1.).

II. Genezis és interpretációtörténet

az alkotók hírének, semmint a produkció összességének szól. Az igazság valahol a kettő közt van.

Kiderült – különösképpen a mélyebb elemzések révén –, hogy számos zeneileg, sőt, szövegileg izgalmas részlet fedezhető fel az operában. Ugyanakkor csak kevés kritikus tudott szemet hunyni a librettó nyilvánvaló zavarosságára, befejezetlenségére és a túlságosan is domináns díszletre, valamint ezek zenei és rendezésbeli következményei felett. Az előadás végül egészen 2011 januárjáig maradt műsoron, s összesen tíz alkalommal láthatta a közönség az operaház színpadán. Azóta azonban – Eötvös kívánságának megfelelően – nem játszották többet a művet.

2.2 *Paradise reloaded (Lilith)*

Bécs

2013. október 25-én a Wien Modern fesztiválon mutatta be a Neue Oper Wien Eötvös tizedik, *Paradise reloaded (Lilith)* című operáját a Museumsquartier H épületében. A premiért még három előadás követte Bécsben, amelyek mindegyike – a beszámolók szerint – teltház előtt zajlott. A produkciót néhány hónappal később, 2014. január 23-án Budapesten a Művészetek Palotájában is játszották egy alkalommal. Az előadáson részt vevő művészek közreműködésével lemezfelvétel is készült a BMC kiadásában.¹⁶⁵ Később Németországban is előadták az operát: Chemnitzben 2015-ben tűzték műsorra, míg 2020-ban Bielefeldben játszották a művet.¹⁶⁶

Az opera fő szövívője ezúttal is maga Eötvös volt, aki Bécsben négy nyomtatott interjúban szólalt meg,¹⁶⁷ s ezen kívül megjelent egy interjú az Éva szerepét éneklő

¹⁶⁵ Eötvös Péter, *Paradise reloaded (Lilith)*, (Budapest: BMC CD, 2016.) BMC CD 226.

¹⁶⁶ <https://en.schott-music.com/shop/paradise-reloaded-lilith-no316293.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. február 8.).

¹⁶⁷ Rögl, Heinz–Thurnher, Armin, „»Der Freundliche Mann in meinem Rücken...« Peter Eotvos konnte mit vier Jahren schreiben, wurde mit 24 Jahren Assistent Karl-Heinz Stockhausen und dirigierte bald Pierre Boulez vor”, Újságvivő a Neue Oper Wien sajtógyűjteményéből, *Falter* 41/13 (2013. október 9.): 6–9.; Mertl, Monika, „Wie man Musik erzieht”, Nyomtatott internetes cikk a Neue Oper Wien sajtógyűjteményéből, *Die Presse* (2013. október 12.), Internetes formátum: <https://amp.diepresse.com/1463740> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. március 24.); Ender, Daniel, „Die Zeiten sind demokratischer geworden”, Újságvivő a Neue Oper Wien sajtógyűjteményéből, *Der Standard* (2013. október 28.) Internetes formátum: <https://www.derstandard.at/story/1381369438067/peter-eoetvoes-die-zeiten-sind-demokratischer-geworden> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. február 2.); Irrgeher, Christoph, „»Nicht alles klappt auf Anhieb«”, Újságvivő a Neue Oper Wien sajtógyűjteményéből, *Wiener*

II. Genezis és interpretációtörténet

Rebecca Nelsennel is.¹⁶⁸ Az előadással kapcsolatban rövid videóinterjúk is készültek: Eötvössel,¹⁶⁹ Walter Kobérával¹⁷⁰ és Rebecca Nelsennel.¹⁷¹ A Neue Oper Wien által kiadott műsorfüzet nem tartalmaz Eötvössel készített interjút.¹⁷² Az ebben olvasható szövegek nagy részét Axel Petri-Preis osztrák muzikológus írta: *reboot system* című esszéje Eötvössel, az ördöggel, Lilith mítoszával, Luciferrel és végül az új operával foglalkozik.¹⁷³ Olvashatunk még különböző Lilith-el kapcsolatos idézeteket is a füzetben, illetve helyet kapott a librettó és a produkcióban részt vevő művészek bemutatása is.

A riporterek többnyire nemcsak az operáról, de élettörténetéről, az opera műfajához fűzött viszonyáról is kérdezték Eötvöst, illetve csaknem mindannyian kíváncsiak voltak a magyar politikai és kulturális életre is. Amikor az új és régi mű kapcsolata került szóba, Eötvös két interjúban bár említést tett a *Die Tragödie* kapcsán felmerült problémákról, de rendkívül óvatosan fogalmazott. A *Wiener Zeitung* riportszerű cikkében a következőket olvashatjuk:

„Már a Föld teremtése is több alkalommal történt”, mondják az apokrif források Eötvös szerint. „Ezt szépen találom, mert összecseng a valósággal: nem minden működik elsőre.” [...] A „Paradise reloaded” előző operája, a „Tragödie des Teufels” quasi újratöltött változata. Három évvel korábban a neves Albert Ostermaier librettójával mutatták be; a kritikák vegyesek voltak, Eötvös pedig látott benne lehetőséget a fejlődésre. Most csökkentette a szereplők számát, Lilith-et állította a középpontba – és a zenét is teljesen újraalkotta.¹⁷⁴

Zeitung (2013. október 24.), Internetes formátum: https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/klassik/582711_Nicht-alles-klappt-auf-Anhieb.html?em_cnt_page=1 (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. február 2.).

¹⁶⁸ N.N. „Sangbare Musik von unheimlicher Kraft. Rebecca Nelsen im Gespräch”, *terz* https://www.terz.cc/magazin_z_399_id_408.html (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. február 2.).

¹⁶⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=EiWOOwam-2I> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. március 24.).

¹⁷⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=ZeGq3MQS7po> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. március 24.).

¹⁷¹ https://www.youtube.com/watch?v=4jH_nfqKg-w (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. március 24.).

¹⁷² Petri-Preis, Axel (szerk.), *Peter Eötvös. Paradise reloaded (Lilith)*, Műsorfüzet (Bécs: Walla Druck, 2013. október 25.).

¹⁷³ Petri-Preis, Axel, „reboot system”, in Petri-Preis, Axel (szerk.), *Peter Eötvös. Paradise reloaded (Lilith)*, Műsorfüzet, (Bécs: Walla Druck, 2013. október 25.), 8–15.

¹⁷⁴ „»Auch die Erschaffung der Erde ist schon mehrfach geschehen«, besagen die apokryphen Schriften laut Eötvös. »Das finde ich schön, weil es der Realität entspricht: Nicht alles klappt auf Anhieb.« [...] »Paradise Reloaded« ist quasi der Reload seiner vorherigen Oper, der »Tragödie des Teufels«. Die wurde vor drei Jahren mit einem Libretto des renommierten Albert Ostermaier uraufgeführt; die Kritiken waren gemischt, Eötvös sah Verbesserungspotenzial. Nun hat er das Figurenarsenal verknappert, Lilith ins Zentrum gerückt - und die Musik sogar vollständig neu komponiert.» Irrgeher, „»Nicht alles klappt auf Anhieb.«”

II. Genezis és interpretációtörténet

A bécsi bemutató kapcsán az *MTI* is kiadott egy hírt, amelyben Eötvös inkább azt emelte ki, hogy Lilith figuráját szerette volna ezúttal a középpontba állítani.¹⁷⁵ Általában elmondható, hogy Eötvös legtöbbet Lilithről beszélt az interjúkban, a *Falter* Wien Modernnek szentelt különkiadásában közölt négy oldalas cikkben például egy hosszú keretes anyagban mesélt róla,¹⁷⁶ s a NOW rövid videójában is kizárólag erre a témára koncentrált.

A bécsi előadások fogadtatását az operaház sajtógyűjtése, illetve az Eötvös magángyűjteményében felkutatott anyagok alapján vizsgáltam.¹⁷⁷ Az online és nyomtatott kritikák közt találni utánközléseket, így összesen 20 különböző kritikát találtam az operaház anyagában; ehhez tettem hozzá kiegészítésként egy Eötvös magángyűjteményében szereplő kritikát, így összességében 21 írás alapján alkothattam képet az opera bécsi fogadtatásáról. Ez alapján a bemutatón zömében osztrák újságírók vettek részt (14 írás), de akad jó néhány német megjelenés is (6 írás), illetve egy svájci, amely azonban szintén osztrák szerzőtől származik. Az egyetlen magyar *MTI* híren kívül az összes cikk német nyelven íródott tehát, köztük a *European Cultural News* oldalán megjelent kritika is.¹⁷⁸ Talán meglepő, hogy az újságírók közt egy magyar nevet sem találunk – ennek oka minden bizonnyal az, hogy már októberben lehetett tudni, néhány hónappal később el fogják hozni ugyanazt a produkciót Magyarországra is, így a hazai

¹⁷⁵ N.N., „Eötvös Péter munkássága a Wien Modern programjának központjában”, *MTI Archivum* (2013. október 23.).

¹⁷⁶ Rögl–Thurnher, i.m., 8–9.

¹⁷⁷ A Neue Oper Wien gyűjteményében öt kategóriába osztották a megjelenéseket: nyomtatott, online, rádió és TV, Facebook és a Wien Modern cikkei. A nyomtatásban megjelent anyagokon belül megkülönböztették a saját nyomtatott hirdetéseiket (7), a különböző újságokban közölt hirdetéseket (7), a bemutatóról lehozott közleményeket és interjúkat (17), valamint a kritikákat (13). Az online kategóriában hírleveleket (5), közleményeket (11), és kritikákat (12) találhatunk, melyek egy része a nyomtatásban megjelent cikkek virtuális változata. A rádió és televízió kategóriában összesen 6 tétel szerepel (köztük a magyar nyelvű *MTI* hírrel), rövid tudósítások és egy terjedelmesebb kritika. A Facebookon 2013. július és 2014. január közt kilenc posztot tett közzé a NOW, a Wien Modern kategóriában pedig 5 tételt találunk: közleményeket és Facebook megjelenéseket.

¹⁷⁸ Preiner, Michaela, „Paradise reloaded (Lilith). Eingestellt unter: Oper, Wien Modern”, Nyomtatott internetes cikk a Neue Oper Wien sajtógyűjteményéből, *European Cultural News* (2013. október 27.), Internetes formátum: <https://www.european-cultural-news.com/paradise-reloaded-lilith/7941/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. március 24.).

II. Genezis és interpretációtörténet

kritikusok inkább erről az előadásról írtak. Ettől függetlenül az egyik szerző megjegyezte, sok magyar szót lehetett hallani a bemutatón.¹⁷⁹

A kritikákat hangvételük szerint ezúttal is három nagy csoportba osztottam: pozitív (11), negatív (6) és semleges (4) – az ezek szerint általánosan kialakított benyomásom alapján barátságosan, inkább pozitívan, de nem kitörő lelkesedéssel fogadták az operát. Ezt a következtetést egyébként több kritikában is olvashatjuk. Egy kritikus például úgy vélte, „a zárótaps erős volt, de nem lelkes”,¹⁸⁰ egy másik írás szerint az ősbemutató „nem lélegzetelállító, de kellemes” volt,¹⁸¹ máshol pedig ezt olvashatjuk: „Nincs nagy rendezői bravúr, de hiba sincs. Ahogy az estében sem. Barátságos taps.”¹⁸² Sokan említést tettek arról, hogy még az utolsó előadáson is teltház volt, illetve hogy a bemutató végén több bravót is lehetett hallani a közönség soraiban.

Néhány kritikus csalódásának egyik nyilvánvaló oka, hogy a *Három nővér* című operához hasonlították, vagy inkább azzal állították versenybe a 2013-as művet, s e megmérettetés során többnyire az utóbbi maradt alul. *Az ördög tragédiáját* ezzel szemben akad, aki nem is említi, s többnyire csak néhány mondat erejéig kerül szóba az előző darab létezése. Találni azért néhány kivételt is: a *Deutschlandfunk* rádióműsorában elhangzott kritika szerzője például rögtön így kezdte: „Jó három és fél évvel ezelőtt a Bajor Állami Opera közönsége egy rendkívül banális előadás tanúja volt, amelyben a zene és a szöveg

¹⁷⁹ „A közönség sorai közt sok magyar is volt – valóban nincs olyan messze, hogy valaki átutazzon a határon és meghallgassa és megnézzé, milyen érdekes dolgokkal rukkol elő honfitársa és mindezt milyen jól valósította meg a Neue Oper Wien.” / „Es waren auch viele Ungarn im Publikum – ist ja wirklich nicht weit, über die Grenze zu fahren und sich anzuhören und anzusehen, was dem Landsmann da Interessantes eingefallen ist und wie adäquat es die Neue Oper Wien umgesetzt hat.” Wagner, Renate, „WIEN / Neue Oper Wien: PARADISE RELOADED (LILITH)”, Kinyomtatott internetes cikk Eötvös Péter magángyűjteményéből, *Online Merkel* (2013. február 11.), Internetes formátum: <https://onlinemerker.com/wien-neue-oper-wien-paradise-reloaded-lilith/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. március 24.). *EPM, Bp.*

¹⁸⁰ „der Schlussapplaus stark, aber nicht enthusiastisch.” Troger, Dominik, „»Paradise reloaded – 2. Vorstellung«”, Nyomtatott internetes cikk a Neue Oper Wien sajtógyűjteményéből, *operinwien.at* (2013. október 29.), Internetes formátum: <http://www.operinwien.at/werkverz/oeotvoes/aparadise.htm> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. március 24.).

¹⁸¹ „nicht atemberauend, aber doch gefallend” A.N., „Wien Modern: Eötvös’ »paradise reloaded.“ Eine bunte Erzählung”, Újságkivágat a Neue Oper Wien sajtógyűjteményéből, *Kronen Zeitung* (2013. október 29.).

¹⁸² „Kein Regiecoup, aber auch kein Fehlgriff. Wie der Abend an sich. Gütlicher Applaus.” Irrgeher, Christoph, „Im Garten Eden ist auch der Wurm drin”, Újságkivágat a Neue Oper Wien sajtógyűjteményéből, *Wiener Zeitung* (2013. október 28.), Internetes formátum: https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/583596_Im-Garten-Eden-ist-auch-der-Wurm-drin.html (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. március 24.).

II. Genezis és interpretációtörténet

nem illett egymáshoz.”¹⁸³ Gerhard Persché, az *Opernwelt* újságírója talán az egyetlen, aki utalt kollégája 2010-es írására a *Die Tragödie*-ről, idézve a szöveggönyv zavarosságára utaló mondatát.¹⁸⁴ A librettó érthetőségének kérdése a *Paradise reloaded (Lilith)* esetében is számos írásban felmerült, ugyanakkor érzékelhető egyfajta zavar, alulinformáltság egyes szerzők esetében. Ez kétféleképpen is megnyilvánul: igaz, a műsorfüzetben ott áll, hogy Ostermaier szövegét Mezei Mari és Eötvös Péter szerkesztette, erről a tényről mintha sokan megfeledkeztek volna, vagy egyszerűen nem tudtak róla. Maga a zeneszerző is – talán a kérdések által vezérelve – csak egy interjúban fejtette ki részletesebben, hogyan dolgoztak feleségével a librettón,¹⁸⁵ s a műsorfüzet is csak néhány mondat erejéig utalt arra a munkára, ami pedig jelentősen megváltoztatta a mű dramaturgiáját.

Emellett míg a müncheni előadást követő diskurzusban Madách *Tragédiája* kifejezetten hangsúlyos szerepet kapott, ezúttal nemhogy alig írtak róla, de néhányan úgy állították be a szöveggönyvet, mintha az egész történet kizárólag Ostermaier fejéből pattant volna ki. A műsorfüzetben is csupán egy eldugott, rövid idézet szerepel *Az ember tragédiájából*, míg a Madáchnál nem szereplő Lilithet említő irodalomból számos idézet olvashatunk Goethétől Thomas Mannon át az *Alfa-Béta di-Ben Sziráig*. Az opera szövegével, történetével, dramaturgiájával kapcsolatban a szerkesztés ellenére továbbra is sokan úgy érezték, nem elég világos, Ostermaier nyelvezete pedig olykor túl triviális. Felmerült a szövegerthetőség kérdése is: egy kritikus nehezményezte, hogy nem lehet érteni az énekelt szöveget, és bár a műsorfüzetben szerepel a librettó, a feliratozás jobb megoldás lenne, mert így csak folyamatos késésben tudja az ember befogadni a szöveget és a zenét.¹⁸⁶

¹⁸³ „Vor gut dreieinhalb Jahren erlebte man an der Bayerischen Staatsoper ein ungemein banales Spektakel, bei dem sowohl Musik wie Text auf negative Weise zusammen passten.” Fuchs, Jörn Florian, „Unterwegs mit dem Teufel. Die Uraufführung von Peter Eötvös’ Oper »Paradise reloaded« beim Festival Wien Modern”, Nyomtatott internetes cikk a Neue Oper Wien sajtógyűjteményéből, *Deutschlandfunk* (2013. október 26.), Internetes formátum: https://www.deutschlandfunk.de/unterwegs-mit-dem-teufel.691.de.html?dram:article_id=266675 (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. március 24.).

¹⁸⁴ A cikkben idézett szöveg: „A librettó ugyanolyan magasröptű a maga kifinomultságában, mint vázlatos zavarosságában; formájában és mondanivalójában is elbukik.” / „Das Libretto ist in seinem Überfliegereifer so bieder wie in seinen versatzstückhaften Unklarheiten; es scheitert an Vorlage und Stoff gleichermaßen.” Mösch, i.m. A cikk, amelyben az idézet szerepelt: Persché, Gerhard, „Herz aus Glas, blind wie die Liebe?“, Újságkivágat a Neue Oper Wien sajtógyűjteményéből, *Opernwelt* (2014. január).

¹⁸⁵ Mertl, i.m.

¹⁸⁶ „Sajnos nem lehetett érteni a szöveget, nem volt feliratozás, így az ember a programfüzetben található szöveg követésétől függött, amely azonban mégsem segített túl sokat, mivel így már nem lehetett a szöveget és a zenét összehozni.” / „Leider verstand man den Text nicht, eine Übertitelung gab es nicht, und so war

II. Genezis és interpretációtörténet

Fontos, és a 2010-es produkcióhoz képest új kérdés volt a mikroportok használata, amelyről a budapesti előadás kapcsán a következőket mondta el Eötvös:

Ezt az operámat eleve így képzeltem el, a partitúrában is jelzem, tehát amit tapasztalt, az nem a bécsi előadás specialitása volt. A Művészetek Palotájában is használunk majd mikroportokat. Fontos, hogy az énekesek egészen a suttogásig képesek legyenek halkítani éneküket, és legalább ilyen fontos, hogy a néző totális hangtér-élményben részesüljön. Ne legyen probléma a zenekar hangerejének beállításával, hadd szólaljon meg a maga természetes dinamikájában. A nézőt vegyék körül a hangok. Ugyanúgy, mint egy moziban.¹⁸⁷

Ezzel kapcsolatban sokféle vélemény megtalálható a kritikákban. Volt, aki úgy vélte, az elektronikus erősítés miatt értékelhetetlen volt a szólisták teljesítménye,¹⁸⁸ de akadt olyan is, aki kiemelte a mikroportok által nyújtott előnyöket.¹⁸⁹

Az első darabhoz képest jelentős változásnak tekinthető, hogy Eötvös csökkentette az énekesek számát: így négy főszereplőből, három angyalból és három nőből áll az operaénekesi gárda, amelyről egybehangzóan az volt a vélemény, hogy nem lehetett hibát találni előadásukban. Egy szerző úgy találta, Eötvös operái esetében elengedhetetlenek a kivételes énekesi adottságok.¹⁹⁰ Ami az egyes énekeseket illeti, az egyik írás rövid összefoglalása jól tükrözi az általános véleményt: „Annette Schön Müller erotikus,

man auf die nachträgliche-Textlesung im Programm angewiesen, die einem dann auch nicht mehr hilft, weil man Text und Musik nicht mehr in Verbindung bringen kann.” I. M. S., „Neue Oper Wien. 1.11. Muqua-Halle E: »PARADISE RELOADED« (Lilith)”, Újságkivágat a Neue Oper Wien sajtógyűjteményéből, *Der neue Merker* Nr. 12 (2013. december).

¹⁸⁷ *Müpa Magazin-interjú*, 11.

¹⁸⁸ Fuchs, i.m.

¹⁸⁹ Mayer, Helmut Christian, „Ein paradiesisches Gedankenexperiment”, Újságkivágat a Neue Oper Wien sajtógyűjteményéből, *Kurier* (2013. október 28.), Internetes formátum: <https://kurier.at/kultur/paradise-reloaded-lilith-ein-paradiesisches-gedankenexperiment/32.895.772> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. március 24.).

¹⁹⁰ „Eötvös korábbi munkáiból már tudjuk, hogy zenéje »akrobatikus vokalizást« követel az énekesektől. Már csak ezért is fontos volt a Neue Oper Wien számára, hogy az énekbeszéd terén elsőrangú együttest állítson a színpadra.” / „Dass die Musik von Peter Eötvös des Öfteren die Sängerinnen und Sänger zu »Stimmakrobatik« zwingt, weiß man aus seinen früheren Werken. Schon allein deshalb war es für die Neue Oper Wien wichtig, ein für Sprechgesang erstklassiges Ensemble auf die Bühne zu stellen.” Pacolt, Udo, „Uraufführung im Museumsquartier: »Paradise reloaded (Lilith)« von Peter Eötvös”, Nyomatott internetes cikk a Neue Oper Wien sajtógyűjteményéből, *Online Merker* (2013. október 26.), Internetes formátum: <https://onlinemerker.com/wien-museumsquartier-paradise-reloaded-lilith-von-peter-eoetvoes-urauffuehrung/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. március 24.).

II. Genезis és interpretációtörténet

expresszív Lilith. Rebecca Nelsen a legtisztább szopránnal énekli Évát, az összes extrém magassággal és mélységgel. Eric Stoklossa finom Ádám, David Adam Moore férfias Lucifer. A kisebb szerepeket is tökéletesen éneklik.”¹⁹¹ Szintén nagyon pozitív volt az általános vélemény a karmester Walter Kobéráról és az általa irányított amadeusensembelwien-ről.

Eötvös Péter zenéjéről is igen kedvezően nyilatkozott a sajtó. A magyar komponista nevét és életművét láthatóan jól ismerik Bécsben, ezért is választották a Wien Modern vezető komponistájává, így új operáján kívül még több más darabját is hallhatta a közönség a fesztivál keretén belül. A kritikákban jól érezhető, hogy a közönség tisztelettel fordult Eötvös felé, így még az alapvetően negatív hangvételű írások is elismerték zenéjének értékeit. A zeneszerző interjúiban gyakran hasonlítja magát egy festőhöz, így nem csoda, hogy a szakma is legtöbbször a zenekari színek változatosságát, finomságát emelte ki. Páran Wagner zenéjének hatását is hallották az operában. Az egyik szerző egy konkrét zenei rész kapcsán említette Wagnert: „Eötvös minden szövegsornál gondoskodik a megfelelő hangszerelésről, például mikor Ádám kijelenti, hogy »Végtelen ürességet érzek« egyetlen hangon deklamálva, a három orákulum és a három angyal sűrű zenei textúrával jelenik meg, amely wagneri emlékeket ébreszt.”¹⁹² Néhányan még kiemelték jó zenei részleteket, például Lilith monológjait, vagy a víz zenei megjelenését, de alapvetően egyik kritikus sem ment bele mélyebb zenei elemzésbe.

A díszlet- és jelmeztervező Katrin Connan volt. A színpadkép kialakításakor az alapot a helyszín barokk háttére adta, így a játékteret horizontálisan osztotta ketté Connan: a fenti barokk világ a mennybeli, a lenti „fitnessparadicsom” pedig a földi életet szimbolizálta. A fénydízajn Norbert Chmel munkája volt: a neonfények a transzcendencia érzetét keltették a kritikusok olvasatában. A kosztümök esetében a legtöbbször éppen azok hiányára hívták fel a figyelmet: az Édenben játszódó jelenetek során Ádám és Éva fürdőruhában énekeltek a színpadon, így szerepükre nemcsak énektechnikai szempontból

¹⁹¹ „Annette Schönmüller ist eine sehr erotische, expressive Lilith. Rebecca Nelsen singt Eva mit reinstem Sopran, mit allen extremen Höhen und Tiefen. Eric Stoklossa ist ein geschmeidiger Adam, David Adam Moore ein viriler Lucifer. Auch die kleineren Partien singen tadellos.” Mayer, i.m.

¹⁹² „Eötvös sieht für jede Textpassage eine adäquate Orchestrierung vor – lässt Adam zum Beispiel seine Feststellung »Ich fühle eine grenzenlose Leere« auf nur einem Ton deklamieren, die drei Orakel und die drei Engel jedoch in einem dichten Notensatz auftreten, der zuweilen Wagnerische Erinnerungen hervorruft.” Preiner, i.m.

II. Genezis és interpretációtörténet

kellott készülniük, hanem az edzőteremben is. Ádám kockás hasára több kritikus is megjegyzést tett.¹⁹³ A rendezőt, Johannes Earth-t sokan dicsérték, munkáját olykor humorosnak, olykor mégis statikusnak ítélték, néhányan pedig felrótták neki, hogy a librettó homályos cselekményét nem tudta sokkal érthetőbbé tenni.

A *Paradise reloaded (Lilith)* ezek alapján mérsékeltlen ugyan, de sikert aratott Bécsben. Elhanyagolható számú az a kritika, amely alapvetően negatív élel ítélte meg a művet, a mértéktartó lelkesedés pedig – csakúgy, mint a *Die Tragödie des Teufels* esetében – leginkább a szöveggönyv gyengéinek tudható be. Eötvös későbbi interjúiban kivétel nélkül mindig úgy találta, a *Lilith* esetében sikerült megvalósítania azt, amit elsőre nem. A budapesti bemutató kapcsán adott egyik interjújában arra a kérdésre, hogy mit szokott tenni, ha elégedetlen művével, a következő választ adta: „Az ember jó apaként neveli tovább a darabját. Nem minden szerző gondolkozik így, de nekem nagyon fontos, hogy amit hátrahagyok, az olyan tökéletes legyen, amennyire képes vagyok azt megalkotni. Szeretném, ha a darabjaim túlélnének engem.”¹⁹⁴

Ha szigorúan a kritikák negatív, pozitív vagy semleges végkicsengését néznénk, valójában nem találnánk túl nagy különbséget a *Die Tragödie des Teufels* és a *Paradise reloaded (Lilith)* ősbemutatójának fogadtatása között, ez azonban korántsem mutatja a teljes képet. Fontos különbség a bemutatók közege, városa: a kritikák olvasása közben érezhető volt, hogy a bécsi szakmai közeg alapvetően jól ismeri Eötvöst karmesterként és

¹⁹³ A következő, erősen cinikus sorokat olvashatjuk például egy kritikában: „A drezdai tenor Eric Stoklassa, aki általában csak egy sortot viselt, amely megengedte egy csinos kockás has áhított látványát, egész este bizonyította, hogyan lehet igen szépen énekelni a has bármilyen mozgása nélkül. Az amerikai Rebecca Nelsennek – aki néha bikinit viselt – extrém magasságokkal kellett megküzdenie jól irányított szopránjával. Kíváncsi vagyok, hogy ez a bibliai pár eredetileg nem volt-e meztelen a kiűzetés előtt, és ha már nem voltak meztelenek, nem lehetett volna-e legalább egy bőrszínű trikóba öltöztetni őket. A bikini és az úszósort a Paradicsomban akaratlanul is komikusan hat.” / „Der Dresdner Tenor Eric Stoklassa, meist nur in Shorts bekleidet, die den begehrliehen Blick auf einen ansehnlichen Sixpack eröffneten, demonstrierte während des gesamten Abends angestrengt, wie man auch ohne jegliche Bewegung des Bauchs recht schön singen kann. Die US-Amerikanerin Rebecca Nelsen hatte mit ihrem gut geführten Sopran extreme Höhen, teilweise im Bikini bekleidet, zu bewältigen. Ich frage mich, ob dieses Urpaar der Bibel vor dem Sündenfall nicht nackt war und ob man sie, wenn schon nicht nackt, so wenigstens mit einem hautfarbenen Trikot bekleidet, hätte zeigen können. Bikini und Shorts im Paradies wirken schon ungewollt komisch.” Lacina, Harald, „WIEN/ Neue Oper Wien im Museumquartier: PARADISE RELOADED (Lilith), Uraufführung”, Nyomtatott internetes cikk a Neue Oper Wien sajtógyűjteményéből, *Online Merkel* (2013. október 26.), Internetes formátum: <https://onlinemerker.com/wien-neue-oper-wien-im-museumsquartier-paradise-reloaded-lilith-urauffuehrung/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. március 24.).

¹⁹⁴ Németh, i.m. Az idézett szöveg csak az internetes verzióban szerepel.

II. Genезis és interpretációtörténet

zeneszerzőként egyaránt, Eötvös többször vezényelte például a Bécsi Filharmonikusokat, s több operáját is játszották már az osztrák fővárosban. Éppen ezért tisztelettel közelítettek felé, s még ha negatív kritikát is fogalmazott meg egy-egy újságíró, azt is sokkal finomabban, árnyaltabban tette. Az a tény is tagadhatatlan, hogy a szövegek könyv átdolgozása, a szereplők számának csökkentése, a cselekmény átláthatóbbá tétele és Ostremaier számos önkényes referenciájának kiiktatása jót tett a műnek. S mivel a szerző ezúttal úgy döntött, a darab érdemes arra, hogy további életet éljen, a későbbi előadások fogadtatása által összetettebb képet kaphatunk a műről.

Budapest

Budapesten 2014. január 23-án, egyetlen alkalommal játszották a Müpában a *Paradise reloaded (Lilith)*-et a bécsivel csaknem azonos szereposztásban, s a Vajda Gergely vezette Magyar Rádió Szimfonikus Zenekarával a háromnapos 26. Mini-Fesztivál nyitóelőadásaként. Egy nappal később a fesztivál keretein belül levetítették a Millennium opera pályázat győztes darabjának, Bozay Attila *Az öt utolsó szín* című operájának filmfelvételét. Mivel már a bécsi ősbemutató idején köztudott volt, hogy a produkciót néhány hónappal később el fogják hozni a magyar fővárosba is, továbbá ahogy az elvárt lehet egy nemzetközi hírnévnek és nagy népszerűségnek örvendő, hetvenedik életévét éppen abban a hónapban betöltő magyar zeneszerző esetében, hazai terepen is igen nagy érdeklődés övezte a bemutatót: összesen nyolc interjút,¹⁹⁵ és két videót készítettek Eötvössel.¹⁹⁶ Ezúttal a produkció többi résztvevőjét nem szólították meg, az előadással kapcsolatos előzetes információk így sokkal homogénebb összképet adtak, mint például Münchenben. Pozitívumként mondható el azonban, hogy az újságírókat sem árasztotta el olyan mértékű információ, mint a *Tragödie* esetében, és maga a darab is sokkal érthetőbbé, könnyebben követhetővé vált.

¹⁹⁵ Szemere, i.m.; *Müpa Magazin-interjú*; Albert, „»Az időbeosztás a legnehezebb«. Beszélgetés a hetvenéves Eötvös Péterrel”, i.m.; Németh, i.m.; *Müpa-műsorfüzet*; V. Nagy, i.m.; Albert Mária, „Eötvös Péter: Éjszaka komponálok”, *Zene-kar* 21/2 (2014. február): 5–7.; Baróti, i.m.

¹⁹⁶ <https://videa.hu/video/mupa/zene/paradise-reloaded-origo-video-eotvos-peter-YPSXNsy8a5oWSHGk> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. február 17.); https://www.youtube.com/watch?v=YwSrBdfgzQE&feature=emb_logo (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. február 17.)

II. Genézis és interpretációtörténet

Az egyik legkorábbi interjúban Szemere Katalin, a *Népszabadság* szerzője kérdezte a komponistát, s bár az operáról csak röviden volt szó, Eötvös lényeges információkat osztott meg az újságíróval.¹⁹⁷ A magyar bemutató előtti híradások alapját a január 16-án megjelent *MTI* hír adta,¹⁹⁸ amelyben szerepel Eötvös néhány, a sajtótájékoztatón elhangzott megszólalása is – ezen idézetekre később sok kritika támaszkodott. Két alkalommal a *Müpa* kiadványaiban jelent meg interjú Eötvössel: az intézmény havi magazinjában Molnár Szabolcs,¹⁹⁹ a műsorfüzetben pedig Hollós Máté beszélgetett vele.²⁰⁰ Ugyanígy a *Müpa* „felügyelete” alatt zajlott a *Dal + Szerző* interjú is, s mind közül ez a legterjedelmesebb. E három interjúban Eötvös következetesen kommunikált: szóba került *Az ördög tragédiája* illetve az átdolgozás okai, a zeneszerző emellett ezúttal is nagy hangsúlyt fektetett Lilith alakjának jellemzésére, a történetet mozgó konfliktusokra, s a zene intertextuális utalásaira is felhívta a figyelmet. Szóba került az opera nyelvének jelentősége és a librettó szerkesztésének módszere is. A *HVG.hu* interjúja ez utóbbi kérést igen részletesen tárgyalta, s politikai kérdéseket is felvetett. Albert Mária két alkalommal is megszólította a zeneszerzőt: a *Gramofon* magazinban megjelent terjedelmes írás részben foglalkozott az operával,²⁰¹ s az a kérdés is felmerült benne, hogy elképzelhetőnek tartja-e Eötvös, hogy együtt játsszák azonos tematikájú korábbi és friss operáját. Eötvös válasza meglepő: úgy tűnik, ekkor még nem mondott le teljesen *Az ördög tragédiájáról*, mert szerkezeti javításokkal úgy vélte, „érdekes lenne, ha egymás után adnák elő a két művet.”²⁰² Albert másik, a *Zene-kar* magazinba készült írásában leginkább a Magyar Rádió Szimfonikus Zenekaráról, illetve az előadás után készült lemezfelvételtől kérdezte a zeneszerzőt.²⁰³

Felmerült a kérdés a premier kapcsán, hogy vajon miért nem Budapesten volt az újraírt opera ősbemutatója, ahogy egyik más Eötvös-opera esetében sem. A *Müpa* részéről az előadás sajtójáért felelős Németh Marcell is erről kérdezte a komponistát, aki a következőképpen válaszolt: „Semmi lehetőséget nem láttam arra, hogy itt mutassuk be az

¹⁹⁷ Szemere, i.m., 13.

¹⁹⁸ N.N., „Eötvös Péter legújabb operáját mutatja be a Müpa”, *MTI Archivum* (2014. január 16.).

¹⁹⁹ *Müpa Magazin-interjú*.

²⁰⁰ *Müpa-műsorfüzet*.

²⁰¹ Albert, „»Az időbeosztás a legnehezebb«. Beszélgetés a hetvenéves Eötvös Péterrel”, i.m., 18.

²⁰² I.h.

²⁰³ Albert, „Eötvös Péter: Éjszaka komponálok”, i.m., 5–7.

II. Genezis és interpretációtörténet

operát. Az Operaház jelenlegi lehetőségei és műsorpolitikája korlátozott. Hiányzik a működéséből egy több évtizedes időszak, amelyben folyamatosan informálhatta és kiművelhette volna a közönséget.”²⁰⁴ Egy másik interjúban arról is beszélt Eötvös, miért éppen Bécsben mutatták be az operát: „A tavalyi Wien Modern fesztiválnak én voltam a fő vendége, így kényelmes volt az opera befejezését is arra időzítenem. A Neue Oper Wien intendánsa boldogan vállalta a bemutatót, én pedig örültem, hogy Budapesthez közel volt a helyszín.”²⁰⁵ Különbség volt a bécsi előadás szereposztásához képest, hogy Lucifer szerepét David Adam Moore helyett ezúttal Holger Falk játszotta, s bár a díszlet és rendezés változatlan volt, mégis félig-szcenírozottként hirdették az előadást. Ennek ellenére több kritikus is szóvá tette, valójában egy klasszikus értelemben vett operai rendezés várta őket a Müpa nagytermében.²⁰⁶

A budapesti előadás sajtóvisszhangja érthetően csekélyebb volt, mint a bécsi szériáé.²⁰⁷ Bár az eddig vizsgált előadásokhoz képest jóval kevesebb volt a megjelenés, figyelembe véve a hazai sajtóorgánumok számát mégis kiemelkedőnek számít. Amellett, hogy kevesebb kritika született, általában az is elmondható, hogy az írások rövidebbek, s kevésbé mentek bele a szövegekönyv, a zene vagy a színpadra állítás részleteibe, sokszor megmaradtak a cselekmény ismertetésénél. Van néhány nagyobb lélegzetvételű írás is, például Farkas Zoltán *Muzsikában* megjelent cikke – ebben az esetben a szerzőnek megvolt az az előnye, hogy látta a müncheni előadást is, így össze tudta hasonlítani a két művet.²⁰⁸

Jól érezhető a kulturális különbség a szövegekönyv megítélésében: míg Bécsben a legtöbb szerző említést sem tett Madáchról, ezúttal mindenki kiindulási alapnak, a magyar közönség számára kézenfekvő viszonyítási pontnak tekintette a *Tragédiát*. A librettóról a

²⁰⁴ Németh, i.m., 31.

²⁰⁵ V. Nagy, i.m., 58.

²⁰⁶ „Nekem egészen szcenírozottnak tűnt a Lilith” – írta Fáy Miklós. Fáy Miklós, „Újratöltött Paradicsom”, *Népszabadság* http://nol.hu/kultura/ujratoltott_paradicsom-1440095 (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. március 24.). Molnár Szabolcs szövegében – aki látta a bécsi előadást is – azt olvashatjuk, hogy „A szerényen félig szcenírozottnak hirdetett előadás nemcsak lényegében, hanem legtöbb részletében is azonos volt a Neue Oper Wien tavalyi produkciójával, de csiszoltabb, érettebb vokális teljesítményekkel.” Molnár Szabolcs, „Genezis: work in progress – Eötvös Péter: Paradise reloaded (Lilith)”, *Magyar Narancs* 26/5 (2014. január 30.): 40.

²⁰⁷ A Müpa sajtógyűjtését ezúttal az eddigieknél több cikkel egészítettem ki, így (a híreket nem számolva) összesen 18 magyar nyelvű írás alapján alkottam képet az opera magyarországi fogadtatásáról: 8 interjú és 10 kritika, az utóbbi kategóriában 9 pozitív és mindössze 1 semleges hangvételű írás született, ez utóbbi Fáy Miklós tollából.

²⁰⁸ Farkas Zoltán, „Szerelemről és ugyanazon démonokról”, *Muzsika* 57/3 (2014. március): 18–21.

II. Genezis és interpretációtörténet

legtöbb kritikus pozitívan nyilatkozott. A szöveg újrendezése által létrejött formával kapcsolatban a szimmetria kérdése többször is felmerült, s a *Fidelio* kritikusa a bartóki hídformát is említette.²⁰⁹ Ahogy az ősbemutató esetében, most is sokan magyarázták Lilith mítoszát és szerepét az operában: legtöbben a műsorfüzetből és a *Müpa Magazin*ban megjelent interjúból, tehát magától Eötvöstől vették az információkat, de Farkas például jobban utánanézzve Hamvas Bélát idézte.²¹⁰

Bár a zenéről a legtöbb írásban csak röviden esett szó, a kritikusok véleménye egyöntetűen pozitív volt: kiemelték az opera univerzális zenei nyelvezetét, a színes hangszerelést, s a legtöbben kitértek a műsorfüzet interjújában említett zenei utalásokra. Feltehetően ennek köszönhető, hogy többen Wagner hatásáról írtak, s szóltak a Bach-korálról, valamint a *Trisztán*-, a *Varázsfuvola*- és az *Örömóda*-idézetről is. Sok kritikában olvashatunk a nyaktörő, nagy vokális teljesítményt igénylő énekes szólamokról, főként a Lilithet éneklő Annette Schön Müller esetében.²¹¹ Emellett sokan tárgyalták az énekesek jelmezét is. „Szokatlanul jó alakú operaénekesek heverésztek a színen napozóágyakon” – jegyezte meg például Fáy Miklós.²¹² Farkas Zoltán úgy vélte, „a bécsi előadás Luciferje (David Adam Moore) színpadi játékban talán többet adott, mint Holger Falk, de utóbbi énekes teljesítményére sem lehet panasz.”²¹³ Sok kritikus kiemelte a Vajda Gergely vezényelte Magyar Rádió Szimfonikus Zenekarának kiemelkedő teljesítményét. Molnár Szabolcs úgy vélte, még a bécsi előadásnál is jobban szólt a zenekar Vajda kezei alatt,²¹⁴ Malina János az előadás egyik fő hajtóerejeként említette a zenekart s az elismerés legmagasabb fokán szól teljesítményükről.²¹⁵

Nem minden kritika tért ki a rendezésre, s aki említette, az is inkább semleges véleményt fogalmazott meg. Farkas Zoltán úgy vélte, „A rendező, Johannes Erath

²⁰⁹ Bethlenfalvy Bálint, „Lilith, Lucy, Lucifer – az Eötvös-opera vonzásában”, *Fidelio* <https://fidelio.hu/zenes-szinhaz/lilith-lucy-lucifer-az-eotvos-opera-vonzasaban-44635.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. március 9.).

²¹⁰ Farkas, i.m., 18.

²¹¹ „Minden hangja csábításból és érzéki vágyakozásból van kikeverve” – írta Molnár, i.m., 40. „Énekszólamai hallatlanul igényesek, gyakran nyaktörő nehézségűek, mégis magától értetődőek” – vélte Malina János. Malina János, „Távol Istentől.”, *Revizor* <https://revizoronline.com/hu/cikk/4888/eotvos-peter-paradise-reloaded-lilith-mupa> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. március 9.).

²¹² Fáy, „Újratöltött Paradicsom”.

²¹³ Farkas, i.m., 21.

²¹⁴ Molnár, i.m., 40.

²¹⁵ Malina, i.m.

II. Genezis és interpretációtörténet

színrevitele nem mindenben telitalálat, mégis bőven akadnak az előadásnak olyan mozzanatai, amelyeket revelatív színházi élményként őriz meg emlékében a hallgató.”²¹⁶ Koltai Tamás kritikája alapvetően színházi nézőpontból vizsgálta a produkciót, s a rendezésről a következőket írta:

A rendezés, Johannes Erath munkája egyébként minimalista és profi, a „fényhozó” bordásfal harsány világítási effektusokra képes, a lejtős emelvény perspektívát teremt, a magas légtér az orgonával mennyei távlatot, a két oldalt elhelyezkedő napozóágyak hétköznapi környezetet. Biblikusság és profánság jól kijön egymással. Az „álomképek” szilüettjei, az ikonográfiai beállítások és a fürdőruhás testiség kiegészíti egymást.²¹⁷

A magyar kritikák – a német nyelvűekkel ellentétben – jellemzően nem a taps intenzitásával mérték az opera értékét, hanem inkább szubjektív véleményt fogalmaztak meg a szerzők. A mű érdemeiről még Fáy is elismerően írt,²¹⁸ Farkas katarzist érzett a mű végén,²¹⁹ Koltai pedig megjegyezte, még az ultrakonzervatív magyar közönség is közelebb kerülhet a kortárs operához a *Lilith*-en keresztül.²²⁰

Összességében elmondható, hogy a budapesti előadás végre igazán meghozta a sikert, amelyet Bécsben csak részben kapott meg az opera. Ennek egyik oka nyilvánvalóan az, hogy Eötvös magyar zeneszerző, így a szakmai közeg – amely sok esetben akár személyes kapcsolatot is ápol vele – elfogultabb, így óvatosabban fogalmaz meg negatív kritikát. Ezen kívül ahogy azt több elejtett megjegyzés is mutatta, a produkció sokat értett a premier után, s a magyar karmester és zenekar is emelt az előadás fényén. Nem sokkal később készült el a lemezfelvétel is a Műpában szereplő közreműködőkkel, amely kiváló minőségben őrizte meg a *Paradise reloaded (Lilith)* első rendezésének hanganyagát az utókor számára.

²¹⁶ Farkas, i.m., 20.

²¹⁷ Koltai Tamás, „Apokrif bibliai négyszög”, *Színház.net* <http://szinhaz.net/2014/01/26/koltai-tamas-apokrif-bibliai-negyszog/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. március 13.).

²¹⁸ „Nagyszerű zene, csiszolt, formált, végleges, csak nem tudok belekapaszkodni.” Fáy, „Újratöltött Paradicsom”.

²¹⁹ Farkas, i.m., 21.

²²⁰ Koltai, i.m.

II. Genezis és interpretációtörténet

Chemnitz

A *Paradise reloaded (Lilith)* németországi bemutatójára 2015. március 21-én került sor a Theater Chemnitzben, ahol a következő néhány hónapban még további öt alkalommal tűzték műsorra az operát. Az előadáson a Robert-Schumann-Philharmonie játszott Frank Beermann vezényletével, a dramaturg Jón Philipp von Linden volt, Helen Markowsky rendezte a darabot, a díszletet Hermann Feuchter, a jelmezeket Henrike Bromber tervezte; a négy főszerepben Marie-Pierre Roy (Éva), Frances Pappas (Lilith), Mark van Arsdale (Ádám) és Holger Falk (Lucifer) állt a színpadra.

Az előadáshoz készült műsorfüzet szerkesztője a dramaturg Linden volt: a kiadvány tartalmazta az opera cselekményét, egy, a szerkesztő által írt esszét, amely szisztematikusan tárgyalja Lilith figuráját, *Az ember tragédiáját*, a *Die Tragödie*-t és a *Paradise reloaded (Lilith)*-et, Eötvös életrajzát, egy szintén Linden által készített interjút a zenei vezető-karmester Beermann-al, s a produkció főbb szereplőinek életrajzait.²²¹ Eötvössel készült interjút ezúttal nem találtam, igaz, ekkor már nem egy új műről volt szó, illetve ez az előadás volt az egyetlen, ahol nem állt rendelkezésemre az operaház sajtógyűjtése, tehát elképzelhető, hogy vannak még lappangó anyagok. Ugyanakkor több kritika megjegyzéséből is tudni lehet, hogy a premier előtt az operaház pódiumbeszélgetést tartott *Éva vs. Lilith – Ki volt Ádám első felesége?* címmel, amelyen Eötvösön kívül részt vett még többek közt a rendező Helen Malkowsky, egy pap és egy pszichiáter is, s amelyet akkora érdeklődés övezett, hogy haza is kellett küldeni a nézők egy részét helyhiány miatt.²²²

Kutatásom során mindössze két pozitív,²²³ és egy semleges hangvételű kritikát találtam.²²⁴ Ahogy az már a bécsi ősbemutaton is megfigyelhető volt, Madách

²²¹ Linden, Jón Philipp von (szerk.), *Paradise reloaded (Lilith). Oper in 12 Bildern von Peter Eötvös*, Műsorfüzet (Chemnitz: Mugler Druck und Verlag, 2015. március 21.)

²²² Ernst, Michael, „Kein Mensch darf mehr entstehen« – Welttheater in Chemnitz: Deutsche Erstaufführung von Péter Eötvös' Oper »Paradise Reloaded (Lilith)«, *Neue Musikzeitung* <https://www.nmz.de/online/kein-mensch-darf-mehr-entstehen-welttheater-in-chemnitz-deutsche-erstauffuehrung-von-peter-eo> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. április 15.); Hofmann, Tim, „Mensch am Boden“, *Freie Presse* <https://www.freiepresse.de/kultur-wissen/kultur/mensch-am-boden-artikel19148586> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. április 15.).

²²³ Ernst, i.m.; Weise, Joachim, „Chemnitz: Paradise reloaded von Peter Eötvös“, *Online Merkel* <https://onlinemerker.com/chemnitz-paradise-reloaded-von-peter-eoetvoes/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. április 15.).

²²⁴ Hofmann, i.m.

II. Genézis és interpretációtörténet

Tragédiájának szerepéről Chemnitzben is kevés szó esett, sőt, két kritikában nem is említik a magyar művet, csupán a fausti alapokra hivatkoznak.²²⁵ Ezúttal kevesebben említették Ostermaier szövegkönyvét, egyedül Hofmann kritizálta a librettót.²²⁶ Lilith mítoszáról – már csak az előadást megelőző beszélgetés miatt is – ismét sokat írtak a kritikusok. Az eddigieknél nagyobb hangsúlyt fektettek azonban a rendezés elemzésére, ami nem meglepő, hiszen már nem egy új műről volt szó. A színrevitel egy hotelbe helyezte a cselekményt, amelyre mindhárom kritikus másként hivatkozott – Hotel Éden,²²⁷ keleti blokk hotel,²²⁸ egy hotel valamikor, valahol.²²⁹ Hogy tudatosan tért-e vissza Markowsky Ostermaier eredeti elképzeléséhez, vagy sem, az nem derült ki az írásokból – mindenesetre ezúttal Las Vegasról nem volt szó. Éva és Lilith egyszerű fekete és fehér ruhát viseltek, amely a darab végére megcserélődött, jelezve, hogy minden Évában van valamennyi Lilith, és fordítva,²³⁰ ugyanúgy Ádám fehérben, Lucifer pedig feketében tűnt fel a színen. A három angyal három egyház – katolikus pap, protestáns lelkész és egy rabbi – képviselőjeként öltözött, amellyel kapcsolatban többen is megjegyezték, hogy az iszlám kimaradt.

Eötvös zenéjéről mindhárom kritika a legnagyobb elismeréssel szólt.²³¹ Az előadáson játszó Robert-Schumann-Philharmonie szintén csak dicsérő szavakat kapott. Az énekesek közül a Lilithet játszó Frances Pappas kapta a legtöbb pozitív kritikát, de Marie-Pierre Roy (Éva) koloratúrszopránjáról, Mark Van Arsdale (Ádám) alakításáról, s a Lucifert immár többedjére játszó Holger Falkról is elismerően szóltak. A legtöbb dícséret

²²⁵ Tim Hofmann, a *Freie Presse* kritikusa például a következőképpen: „Valószínűleg a Lilith-mítosz bevezetésének megkönnyítése érdekében a történet a jól ismert Faust-struktúrán alapszik, amelyben Ádám első feleségének figuráját kvázi belecsempészik, hogy aztán átvehesse az irányítást.” / „Wohl um den Einstieg in den Lilith-Mythos zu erleichtern, stützt sich die Geschichte auf die bekannte Faust-Struktur, in die die Figur von Adams erster Frau quasi eingemogelt wird, damit sie dann die Kontrolle übernehme.” Hofmann, i.m.

²²⁶ „A moziban azt mondhatnánk: nagyon jól megcsinált film, szegényes forgatókönyvvel.” / „Im Kino würde man wohl sagen: Ganz gut gemachter Film mit schwachem Drehbuch.” I.h.

²²⁷ Weise, i.m.

²²⁸ Hofmann, i.m.

²²⁹ Ernst, i.m.

²³⁰ I.h.

²³¹ „Amikor lemegy a függöny, marad az őszinte sajnálat, hogy már nem hallani többet.” / „Wenn sich der Vorhang schließt, verbleibt das aufrichtige Bedauern, nicht mehr davon zu vernehmen.” Weise, i.m.; „Eötvös benyomást tud tenni, olykor egészen halk hangokkal, máskor gyors zenekari effektusokkal, illusztrálja ami történik, hangulatot és színeket hoz létre, csillogást kelt, hangsúlyoz és meglep, várakozást kelt, amelyeket beteljesít, sőt, túl is szárnyal.” / „Eötvös kann Eindruck zaubern, mal mit ganz leisen Tönen, mal mit aufbrausendem Orchesterapparat, er illustriert das Geschehen, schafft Stimmung und Farbe, lässt etwas flirren, setzt Akzente und überrascht, er baut Erwartungen auf, erfüllt und übertrifft sie sogar.” Ernst, i.m.

II. Genézis és interpretációtörténet

azonban mégiscsak Eötvös személyét illette, akinek művészete, ha nem is teljesen új, de nem szokványos látványosság volt Chemnitzben.

Bielefeld

A *Paradise reloaded (Lilith)* legutóbbi előadásait az észak-németországi Bielefeldben tartották:²³² a bemutató 2020. január 18-án volt, amelyet három további előadás követett.²³³ Emellett a Theater Bielefeld egy többalkalmas workshopot is szervezett, amelynek résztvevői bepillantást nyerhettek a színpadra állítás egyes lépéseibe. Az előadásokon a Bielefelder Philharmoniker játszott Gregor Rot vezényletével, a négy főszereplő énekes Veronika Lee (Éva), Nohad Becker (Lilith), Lorin Wey (Ádám) és Frank Dolphin Wong (Lucifer) voltak, Wolfgang Nägele rendezte a darabot, a dramaturg, egyben a műsorfüzet szerkesztője Anne Christine Oppermann volt, Stefan Mayer felelt a díszletért, Irina Spreckelmeyer pedig a jelmezekért.

Az előadáshoz tartozó műsorfüzetben a cselekmény mellett szerepel egy terjedelmes esszé, amelyben Lilith mítosza mellett a mű keletkezéstörténetéről is olvashatunk.²³⁴ A műsorfüzet másik írása a *Parlando–rubato* 2018-as, német nyelvű, bővített kiadásából közöl részleteket,²³⁵ amelyekben az opera mondanivalójáról és zenéjéről is szó esik. Ezúttal a zeneszerzővel egy nyomtatott formában megjelent interjú,²³⁶ és egy Facebookra feltöltött rövid videó készült – ez utóbbiban Eötvös nagy lelkesedéssel beszélt a bielefeldi színház munkájáról.²³⁷ Ehhez hasonló videóban szólalt meg Gregor Rot is, aki a komponista zenei nyelvéről beszélt.²³⁸

A bielefeldi színház rendelkezésemre bocsátotta sajtógyűjteményét, amelyben 7 kritika és a már említett interjú szerepel. A kritikák egy francia nyelvű kivételével mind németországi lapokban jelentek meg; 6 pozitív, 1 pedig semleges hangvételben íródott, tehát ismét elmondhatjuk, hogy kedvező fogadtatásra lelt az opera.

²³² Eötvös koncertkalendáriuma szerint jelen pillanatban még nincs újabb Lilith-előadás készülében, így disszertációmban a bielefeldi előadásnál húztam meg a határvonalat – az esetleges későbbi előadásokat e dolgozat keretében már nem vizsgálom.

²³³ Eredetileg több előadást terveztek, ám azokat már nem tette lehetővé a Covid19-világjárvány.

²³⁴ Oppermann, Anne Christine (szerk.), *Paradise reloaded (Lilith)*. Peter Eötvös. Műsorfüzet (Detmold: Bösmann Medien und Druck, 2020. január 18.).

²³⁵ *Magyar Parlando–rubato*.

²³⁶ Jostwerner, i.m.

²³⁷ <https://www.facebook.com/watch/?v=208836156939525>

²³⁸ <https://www.facebook.com/watch/?v=3456159697792021>

II. Genezis és interpretációtörténet

A szövegekönyvről a chemnitzi előadáshoz képest is kevés szó esett: Madách nevét csak az egyetlen semleges hangvételű kritikát író Rudolf Hermes,²³⁹ és a francia nyelvű cikk írója, Hervé König említette,²⁴⁰ s szintén csak ők írták le a mű s a szövegekönyv keletkezésének történetét, ami azért meglepő, mert ez az információ szerepelt a műsorfüzetben is. Hermes véleménye szerint „bár ez az opera már egy második próbálkozás ugyanarra a témára, nem világos, hogy mi a központi konfliktus és a közönségnek szánt üzenet. Néha az ördöggel kötött paktum, néha Ádám utazása az emberiség történetén keresztül, néha Lilith áll a középpontban, de hiányzik az összekötő szál.”²⁴¹ König cikkében idézte a folyóirat *Die Tragödie des Teufels*hez kapcsolódó korábbi interjúját és kritikáját is. Az írások többsége a komponista által már oly sokszor felvetett kérdést helyezte a középpontba, vagyis hogy valójában Éva vagy Lilith gyermekei vagyunk-e.

A mű színpadra állítása az említett videó tanúsága szerint lenyűgözte Eötvöst. A Paradicsom először egy herbáriumként, sivatagi oázisként jelent meg rengeteg burjánzó növényvel, majd az emberiség története egy leeresztett vörös függöny előtt játszódott. Ádám és Éva bőrszínű kosztümöt viseltek, míg a többi szereplő fekete ruhában volt. Az egyik kritika szerint az Irina Spreckelmeyer által tervezett jelmezek „elvont stilizáltságukkal kerültek minden konkrét időre való utalást és észszerűen ellenpontoszták az üres, időtlen színpadot.”²⁴² A rendezésben megjelentek különböző kulturális utalások: egy aranyborjú, varieté, pantomim és bábszínház.²⁴³

Eötvös zenéjét ezúttal is hasonló jelzőkkel illeték, mint korábban: kozmikus, illusztratív, kaleidoszkopikus, színgazdag, expresszív. Kritika most sem igen érte a

²³⁹ Hermes, Rudolf, „Peter Eötvös. Paradise Reloaded (Lilith)”, Nyomtatott internetes cikk a Theater Bielefeld sajtógyűjteményéből, Internetes formátum: <https://www.deroperfreund.de/bielefeld-12.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. április 20.).

²⁴⁰ König, Hervé, „Paradise reloaded (Lilith) opéra de Péter Eötvös”, Nyomtatott internetes cikk a Theater Bielefeld sajtógyűjteményéből, *Anaclase* 2020. január, Internetes formátum: <http://www.anaclase.com/chroniques/paradise-reloaded-lilith> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. április 20.).

²⁴¹ „Jedoch wird bei dieser Oper, obwohl sie der zweite Versuch zum gleichen Thema ist, nicht klar, was der zentrale Konflikt und die Botschaft an den Zuschauer ist. Mal steht der Teufelspakt, mal Adams Reise durch die Geschichte der Menschheit, mal Lilith im Mittelpunkt, aber der rote Faden fehlt.” I.h.

²⁴² „Die Kostüme (Irina Spreckelmeyer) vermieden in abstrakter Stilisierung jeden konkreten Zeitbezug und markierten einen angemessenen Widerpart zur leeren zeitlosen Bühne.” Vetter, Johannes, „Ärger im Paradies”, Újságkivágat a Theater Bielefeld sajtógyűjteményéből, *Neue Westfälische* 2020. január 20., Internetes formátum: https://www.nw.de/nachrichten/kultur/kultur/22670880_Eoetvoes-Oper-in-Bielefeld-Aerger-im-Paradies.html (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. április 20.).

²⁴³ Jostwerner, i.m.

II. Genezis és interpretációtörténet

zeneszerzőt, hacsak nem számítjuk azt a félreértést, amely miatt Hermes kifogásolta a mikroportok használatát.²⁴⁴ A zenekarról maga Eötvös is nagyon kedvezően nyilatkozott, annyit jegyzett meg csupán, hogy kissé lassú tempókat vett Rot, de ettől függetlenül tökéletes karakterrel szólott kezei alatt az együttes.²⁴⁵ Az énekesekről szintén egybehangzóan pozitív volt a vélemény: Lilith drámaiságát, Éva hajlékony koloratúr szopránját, Ádám alkalmazkodóképes tenorját és Lucifer ördögi-emberi, szellemes játékát emelték ki.

Hasonló volt tehát a bielefeldi előadás fogadtatása is, mint Chemnitzben. A szövegkönyvről és a cselekményről, illetve az eredeti mű átalakításának folyamatáról már meglehetősen kevés szó esett, ugyanakkor Lilith figurájának jelentősége felértékelődött. Eötvös zenéjét mindenki dicsérte, s néhány kritika kiemelte, hogy az operát álló ovációval fogadta a közönség.

A fentebb elemzett előadások tükrében felmerül a kérdés, hogy ebben az operairás történetében szinte egyedi zeneszerzői magatartásban, vagyis egy mű közvetlenül a bemutató utáni, teljesmértékű újraalkotásában szerepet játszott-e a sajtó és a tágabb értelemben vett közönség reakciója is? Mi történt volna, ha a *Die Tragödie des Teufels* óriási sikert arat, és hogyan döntött volna Eötvös, ha hatalmas bukás a bemutató? A biztos választ természetesen nem fogjuk megtudni, talán maga a zeneszerző sem tudja. Az utólagos tanulságokat azonban elmondta 2010 májusában Pedro Amaralnak:

Érdekes megfigyelni, miféle gyökerekből hajtott ki a Lilith-virág, amelyen most dolgozom. Ez az opera, amely Ostermaier szövegéből indul ki, de egészen más történeté alakult, sosem született volna meg a *Die Tragödie des Teufels* nélkül. A témát azonban, ahogyan most látjuk, nem tudtuk volna beépíteni a *Die Tragödie*-be, mert a *Lilith* nagyon is konkrét, határozott irányú dramaturgiai folyamata nem illeszthető be az olyan jellegű, konkrét összefüggések nélküli cselekménybe, amelyről Shirley Apthorp beszélt a *Financial Times*-

²⁴⁴ Hermes, i.m.

²⁴⁵ <https://www.facebook.com/watch/?v=208836156939525>

II. Genezis és interpretációtörténet

ban. [...] Magam is tanulok valami fontosat mindegyik operámból, amit felhasználok a következő darab komponálásakor.²⁴⁶

²⁴⁶ *Magyar Parlando-rubato*, 284.

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

1. Eötvös műhelyében – a komponálás módszerei¹

Számomra minden művem olyan, mint egy opera: jeleneteket írok, mindig történetben gondolkodom. Ez nyilván alkati kérdés is, hogy már tizenhat évesen a színház bűvöletébe kerültem. A történetek, a konfliktusok, a karakterek inspirálnak. Szükségem van rájuk, ezek adják a műveim dramaturgiáját.²

Eötvös komponálási módszerének egyik lényegi eleme a narratív gondolkodás. Bár életművének nagyobb része instrumentális alkotás, mégis, nemzetközi hírnevét operaszerzőként szerezte a világban, ami nem véletlen, hiszen ahogy a fenti idézet is mutatja, a történetmesélés az a műfaj, amelyben a legotthonosabban érzi magát. De hogyan lesz egy felkérésből 3–5 év alatt opera? Milyen kompozíciós lépéseket tesz meg a zeneszerző? Mik azok a bevált módszerek, technikák, amelyek szinte már rutinná alakultak Eötvös műhelyében? Ebben az alfejezetben többek közt ezekre a kérdésekre keresem a választ a disszertáció középpontjában álló két operán keresztül.

Kutatásom során először a művek kéziratait, majd a téma szakirodalmát tanulmányoztam. Konkrétan Eötvös kompozíciós módszerével foglalkozó írást csupán kettőt találtam: Ulrich Mosch tanulmányát,³ amely a konstruktív és improvizatív komponálási módszert hasonlítja össze Eötvös két művén keresztül, és Thomas Meyer

¹ Ez a fejezet a 2020–2021 ÚNKP pályázat keretén belül készült tanulmány bővített változata. Könyves-Tóth Zsuzsanna, „Eötvös műhelyében. A *Die Tragödie des Teufels* és a *Paradise reloaded (Lilith)* komponálási folyamatáról”, *BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archivum*, 2021, DOI-azonosító: https://doi.org/10.23714/mza.10022_NKFIH_123819.

² J. Győri László, „Nekem az a vakáció, ha itthon komponálhatok”, *Muzsika* 58/10 (2015. október): 2–4., ide: 4.

³ Mosch, Ulrich, „Konstruktives versus »improvisierendes« Komponieren, Zu Peter Eötvös' Schaffen der achtziger und neunziger Jahre am Beispiel von Chinese Opera (1986) und *Shadows* (1995–96/1997)”, in Kunkel, Michael (szerk.), *Kosmoi. Peter Eötvös an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente* (Saarbrücken: Pfau, 2007), 245–267.

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

cikkét,⁴ amely többnyire a zeneszerzővel folytatott beszélgetésen alapszik. Ezen kívül több interjúban, disszertációban is érintőlegesen szó esik a témáról, igaz, leggyakrabban inkább az egyéni zeneszerzői hang és stílus kerül előtérbe. Kutatásomat egy Eötvössel készített interjúval egészítettem ki, amelyet 2021. április 13-án vettem fel.⁵

Ahogy arról az *I. fejezetben* volt szó, Eötvös először tizenéves korában komponált színpadi műveket, majd két kamaraoperája született a hetvenes években. Néhány művére, mint például a *Három madrigálkomédia*, a *Mese* vagy a *Korrespondenz* még operai életművének előzményként tekinthetünk, de ahogy azt többek közt Meyernek is elmondta,⁶ az igazi operakomponista a *Három nővérrel* született. Szintén az *I. fejezetben* írtam röviden arról, hogy Eötvös egy új zeneszerzői korszakba lépett a kilencvenes években. Az új zenei nyelv létrejötte szorosán összefüggött komponálási módszerének megváltozásával, amelyről 2000-ben a következőképpen vallott Eötvös:

A nyolcvanas évek végéig nagyon konstruktív módon komponáltam. A Webern-analízisek és Bartók szigorú számlogikája voltak rám sokáig hatással. Ebben az időszakban számos fontos kompozíció született, mint a *Chinese Opera* vagy a *Windsequenzen*, amelyek nagyon szigorúan szerkesztettek. A kilencvenes évek elején észrevettem, hogy soha nem fogok eljutni a nagyobb formátumú művekig, ha így folytatom. Addig ugyanis egyetlen zenekari darabot vagy operát sem írtam. Elkezdtem „improvizálva” komponálni és mindent leírni, ami tetszett, azt megtartani, és ami nem tetszett, azt eldobni. Szabadabbnak éreztem magam, amíg rá nem jöttem, hogy a konstruktivitásban még szabadabbnak érzem magam. Úgy gondolom, jelenleg a szerkesztettség és az improvizáció egy jó keverékét és egyensúlyát értem el. Ez a korszak soha nem jöhetett volna létre, ha nem állt volna mögöttem egy szigorú, konstruktív képzési időszak.⁷

⁴ Meyer, Thomas, „»Ich komponiere aus dem Bauch«. Zum Operschaffen von Peter Eötvös”, *Neue Zeitschrift für Musik* 178/4 (2017. tél): 24–27

⁵ *Eötvös-interjú, 2021.*

⁶ Meyer, i.m., 26.

⁷ „Bis zum Ende der achtziger Jahre habe ich sehr konstruktiv komponiert. Die Webern-Analysen und die strenge Zahlenlogik von Bartók haben mich lange beeinflusst. In dieser Periode sind einige wichtige Kompositionen entstanden wie Chinese Opera oder die Windsequenzen, die sehr streng konstruiert sind. Am Anfang der neunziger Jahre habe ich bemerkt, daß ich nie zu einem größeren Format komme, wenn ich so weitermache. Bis dahin hatte ich noch kein Orchesterstück, keine Oper geschrieben. Ich habe angefangen, «improvisierend» zu komponieren und alles aufgeschrieben, behalten, was mir gefiel, und weggeworfen, was ich nicht mochte. Ich fühlte mich freier, bis ich merkte, daß ich mich in der Konstruktion noch freier fühle. Ich habe im Moment, denke ich, eine gute Mischung und eine gute Balance von Konstruktion und Improvisation erreicht. Diese Phase wäre nie möglich gewesen, wenn ich nicht eine strenge konstruktive

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

Mosch tanulmányában összehasonlítva a *Chinese Opera* és a *Shadows* szerkezetét arra a következtetésre jutott, hogy Eötvösnek valóban sikerült elérnie a megfelelő szintézist, így a kilencvenes évek után írt művei nem kizárólag a fent említett egyik komponálási módszerrel készültek.⁸

Az improvizáció egyébként nem volt újdonság a zeneszerző számára a kilencvenes években, hiszen korai műveit még sokkal inkább ösztönből komponálta. 16–17 éves korától kezdve úgy írta például Eötvös a színházi kísérőzenéket, hogy részt vett a próbákon, és mikor a rendező azt mondta, ezen a ponton szüksége lenne valamilyen zenére, rögtönzött valamit. Ha megfelelő volt, ott helyben jegyzeteket készített, majd később ezeket dolgozta ki s hangszerelte meg kisebb együttesekre, az előadásnak így már nem volt része az improvizáció.⁹ Ezt az alapvető attitűdöt érett zeneszerzőként így összegezte Eötvös: „Zsigerből alkotok. Látom magam előtt a jelenetet a színpadon, és hallom hozzá a zenét – aztán leírom, amit hallok és látok. Nekem ez működik a legjobban.”¹⁰

Ahogy egyre több tapasztalatot szerzett Eötvös, fokozatosan alakította ki operaszerzői módszerét, amely a mai napig folyamatosan változik, főbb lépései azonban már jól meghatározhatóak. Beszélgetésünk során a komponista elmondta, számára a legfontosabb tényező, hogy minél inkább be legyen határolva munkája során: minél több dolog adott, annál könnyebben megy számára a munka. Éppen ezért szeret egy megrendelést teljesíteni: számára pont az ez általi kötöttségek jelentik a szabadságot. Ezt a kijelentését árnyalja, hogy Pedro Amaralnak a *Radames* kapcsán elmondta, él benne egyfajta nosztalgia az iránt az idő iránt, amikor még független komponistaként működött. „És mivel az összes mostani művem megrendelésre születik, úgy érzem, kénytelen vagyok elfogadni bizonyos játékszabályokat.”¹¹ A *Die Tragödie* esetében éppen a Bayerische Staatsoper kötöttségei, az operaház társulata, a librettó lassú elkészülte okozták számára a legnagyobb nehézséget. Ettől függetlenül valóban igaz Eötvös komponálási módszerére, ahogy azt az alábbiakban látni fogjuk, hogy szereti, ha előre meghatározott keretek között

Trainingsperiode hinter mir hätte.” Stryi, Wolfgang, „Balance von Konstruktion und Improvisation: Péter Eötvös im Gespräch”, *MusikTexte: Zeitschrift für Neue Musik* 17/86–87 (2000. november): 77–78, ide: 78.

⁸ A két mű elemzését a nyomtatott kottára alapozta Mosch, mivel a kutatás pillanatában még nem voltak kéziratok elérhetők a Paul Sacher Stiftungban.

⁹ Meyer, i.m., 25.

¹⁰ „Ich komponiere aus dem Bauch. Ich sehe die Szene auf der Bühne vor mir und höre zu - und schreibe auf, was ich höre und sehe. Das funktioniert am besten bei mir.” I.h.

¹¹ *Magyar Parlando-rubato*, 49.

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

dolgozhat, de fontos számára, hogy létrejőjön egy kompromisszum a megrendelő és saját elképzelései között. Egy kerekasztal-beszélgetésen – amelyet az idézett tanulmány szerzője, Ulrich Mosch moderált – elmondta Eötvös, hogy ő nem tartozik azon zeneszerzők közé, akik maguknak komponálnak zenét. Aktív karmesterként mindig szem előtt tartja az adott közönség igényeit, s nem tudja elképzelni, hogy úgy írjon valamit, hogy nem tudja, kinek fog szólni.¹²

Az operák létrejöttének lényeges eleme tehát a felkérés, amely után általában 3–5 év telik el a mű színpadra állításáig. E munkafolyamat a következő lépésekből áll:

1. A téma megtalálása
2. A librettó megírása
3. A hangszerpark összeállítása
5. A nagyforma, a szereplők jelenlétének megtervezése
4. Az énekesek kiválasztása
6. A partitúra megírása
7. Próba-folyamat; esetleges húzások¹³
8. Premier

A továbbiakban e lépéseket fogom többnyire a két Madách-opera példáján keresztül részletesen ismertetni. A fejezet végén azt az esetet is vizsgálni fogom, amikor Eötvös később átalakítja, újraalkotja művét.

A téma megtalálása veszi igénybe a leghosszabb időt: adott esetben akár két év is lehet ez a folyamat. Ezt a munkát nem egyedül végzi Eötvös, hiszen felesége, Mezei Mari és az adott operaház dramaturgiája vagy az intendáns is aktívan részt vesznek benne. E folyamat során döntő szerepe van annak, hogy milyen országban lesz a mű bemutatója, amely sokszor befolyásolja az opera nyelvét is. „Nekem alapvetően fontos, hogy a közönség értse a szöveget. Hogy egy dallamirány mikor megy fölfele, mikor lefele, az kimondottan a szavakhoz van kötve. Ezért írok különböző nyelveken, mert minden nyelv különböző zenei eredményt ad.” – mondta el Eötvös.¹⁴ A felmerülő témák jöhetnek

¹² Mosch, Ulrich–Obert, Simon, „»Komponieren heute«. Themen und Fragen zum Roundtable am 29. November 2005”, in Kunkel, Michael (szerk.), *Kosmoi. Peter Eötvös an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente* (Saarbrücken: Pfau, 2007), 287–308., ide: 300–301.

¹³ *Eötvös-interjú, 2021.*

¹⁴ I.h.

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

regényekből, színdarabokból, filmforgatókönyvekből, de lehetnek olyanok is, amelyek még megírásra várnak. A munka elején fontolóra vett lehetőségek száma általában harminc és ötven között van. A *Die Tragödie* esetében – bár több téma is felmerült korábban – az első beszélgetés az intendáns Nikolaus Bachlerrel döntőnek ígérkezett, ő ugyanis ragaszkodott a „magyar *Faust*” történethez.

Ez után következik a librettó megírása. Meyernek azt nyilatkozta Eötvös, hogy csak akkor kezd neki a komponálásnak, ha már az utolsó vessző is a helyére került a szöveggönyvben. A *Die Tragödie* esetében azonban sajnos ez nem adatott meg a zeneszerzőnek, így a librettó és a zene írása összeecsúszott. Talán ez az elégedetlenség is közrejátszhatott abban, hogy a bemutató után gyakorlatilag rögtön hozzálátott a *Paradise reloaded (Lilith)*-hez. A szöveg minősége, a történet érthetősége legalább akkora jelentőséggel bír Eötvös operáiban, mint a zene. Ebből kifolyólag Eötvös egy ideig tartott az áriáktól, mivel ebben a műfajban könnyen elveszíti a hallgató a történet fonalát. Elmondása szerint legelőször a *Love*-ban sikerült létrehoznia a megfelelő szintézist zene és szöveg között olyan módon, hogy az opera elején a szereplők megszólalásai még inkább recitativo-szerűek, s csak miután már kibontakozott a történet, utána következnek a melizmás, cantilena-típusú áriák.¹⁵

Az ez után következő analitikus periódus során még mindig nem a hangjegyek jönnek: Meyernek számszerűsítve azt mondta, körülbelül a munka negyedét a jegyzetek készítése teszi ki.¹⁶ A hangszerek kiválasztása, majd a forma arányainak elrendezése Eötvös számára fontos lépcsőfok. „Ahogy egy festőnek is rögtön a kezében van a színpalettája, mikor elkezdi a képet, nálam a zenekar összeállítása az első lépés, és érdekes módon nem is szokott változni a munka folyamán.” – mondta el Eötvös a vele készített interjúm során.¹⁷ A zenekar összeállításakor döntő szerepet játszik, hogy mi áll rendelkezésére a zeneszerzőnek, vagyis, hogy az adott operaháznak milyen hangszeresei vannak kiegészítő nélkül. Ezen kívül Eötvös különös figyelmet fordít általában az ütősökre: a *Paradise reloaded (Lilith)* esetében külön jegyzetet készített arról, hogyan legyen beosztva képenként a két ütős együttes játéka, figyelve arra, hogy hol helyezkednek el a

¹⁵ Meyer, i.m., 26.

¹⁶ Meyer, i.m., 25.

¹⁷ Eötvös-interjú, 2021.

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

különböző hangszerek és mennyi idő kell, hogy ütőt cseréljen, odaérjen hozzá az adott játékos.¹⁸

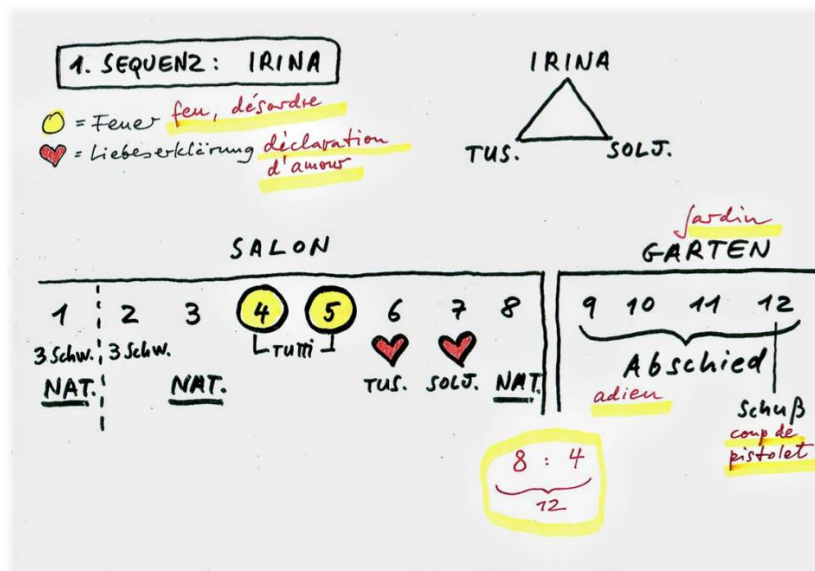
A következő, szintén elemző periódus, amikor a zeneszerző összeállítja a szöveg arányait. Fontos, hogy kiegyensúlyozott legyen a szereplők jelenléte az operában, hogy legyen idejük pihenni, illetve szem előtt tartja azt is Eötvös, hogy ki-kivel lép együtt a színpadra. Legelőször a *Három nővér* komponálása során alkalmazta ezt a technikát a komponista. Előre meghatározta az egyes helyszíneken játszódó jelenetek arányát, a szereplők jelenlétét, s a jelenetek típusát is az első szekvenciában (*III.1 illusztráció*). Kevésbé kidolgozott, de hasonló ábrákat, táblázatokat találtam mind a *Die Tragödie des Teufels*, mind a *Paradise reloaded (Lilith)* vázlatai között. Az első operánál egy táblázat mutatta a szereplők jelenlétét az egyes jelenetekben.¹⁹ A második opera anyagai közt több hasonló oldalt is találtam. Az egyik kézzel írt oldalon három különböző jegyzet is szerepelt: az első kis táblázatban csak bizonyos képekben jelezte Eötvös a szereplők jelenlétét. Ez alatt felsorolásszerűen, képenként, azon belül jelenetenként leírta a komponista, ki-kivel énekel együtt, illetve szólóban, jelezte az oldal- és ütemszámokat. Végül egy olyan táblázat is szerepel a lapon, amelyen a szereplők, illetve együttesek vannak a vízszintes sorban, az oszlopokban pedig a képek és jelenetek szerepelnek.²⁰

¹⁸ EPM, Bp.

¹⁹ A táblázat már szerepelt a *II.1.2 A szövegek könyvek alakulástörténete, A Paradise reloaded (Lilith) szövegek könyvének kialakulása* című fejezetben (*II.1 táblázat*).

²⁰ EPM, Bp.

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása



III.1 illusztráció. Helyszínek, jelenetek és szereplők aránya és a jelenetek típusa a Három nővér első szekvenciájában. Vázlatoldal Eötvös Péter magángyűjteményéből

A vizualizált ábrák elkészítése után már el tudja dönteni a zeneszerző, milyen hangfajú énekesekre, milyen karakterekre lesz szükség az operában. Az énekesek meghallgatását mindig az adott operaház szervezi, de a kiválasztási folyamatban – amely akár fél évet is igénybe vehet – természetesen Eötvös is részt vesz. Ritkán bár, de előfordul az is, hogy a komponista kifejezetten ajánl egy énekest. Ez a szakasz egyben megfelel az első rendezői funkciónak is, s Eötvös elmondása szerint ez egyben az első konfliktus forrása is a rendezővel, hiszen lehetséges, hogy egészen más karaktert képzelnek el egy-egy szerepben. „Huszonhárom éve vagyok az operaszínpadon, ebből nagyjából tizenöt évet harcoltam a rendezőkkel. Az utóbbi években azonban ezt teljesen feladtam, mert elkezdett érdekelni, mit csinálnak ők az operával.” – mesélte Eötvös.²¹ Ahogy megvannak az énekesek, hozzá tud látni a komponista a zene írásához. Ritkán, de előfordul, hogy az utolsó pillanatban változik a kiválasztott énekes személye, de ez már nem okoz gondot, a lényeg, hogy legyen egy viszonyítási alap. Az énekesek tanácsát, észrevételeit fontosnak tartja Eötvös, ugyanakkor elmondása szerint ritkán van arra példa, hogy olyat ír, amit ne tudnának elénekelni.²²

²¹ Eötvös-interjú, 2021.

²² I.h.

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

A következő fázis már tisztán zenei. Egy a *Die Tragödie des Teufels*ről készített interjúban a következőket mondta a zeneszerző: „komponálás során két lehetőség adódhat: a *Három nővért* és most *Az ördög tragédiáját* például rögtön hangszerelve írtam, de *A Balkon* és az *Angyalok Amerikában* – hogy az énekesek hamar próbálhassanak – zongorakivonatban készült el, s utóbb hangszereltem. Az azonnali partitúrába írás polifonikusabb eredményt szül.”²³ Ehhez hasonlóan a *Paradise reloaded (Lilith)* anyagai közt is csupán rövid énekes vázlatoldalakat találtam, hosszabban kidolgozott szólamanyagokra vagy zongorakivonatra nem bukkantam rá. Korábbi nyilatkozatával egybecsengően vele készített interjúm során a „polifonikusabb eredmény” hátrányáról is beszélt Eötvös:

Alapvető nehézség számomra, hogy minden együttesre más zeneszerzői technikát kell alkalmazni. Gyakran elkövetem azt a hibát, hogy a nagyzenekart is úgy kezelem, mint egy kamarazenekart. Ez abból ered, hogy karmesterként egy zenekarban személyenként foglalkoztat, ki mit csinál – nehogy egy második oboás ott üljön és unatkozzon például. Ez egy gyengeség, ugyanakkor vezeti a darabot. Csak gyakran előfordul, hogy emiatt szétszalazódik a mű.²⁴

Ezen kívül még hozzátette a zeneszerző, hogy nincsen olyanféle vázlat, ami kimondottan a komponálást készítené elő, inkább a már említett struktúra szerkesztés a jellemző munkájára.

Eötvös műveiben gyakoriak az intertextuális utalások; a két Madách-opera közül ez leginkább a *Paradise reloaded (Lilith)*-re jellemző, amelyben a legkülönbözőbb zenei idézetek, karaktertípusra való utalások mellett a hangközszimbolika is fontos szerepet játszik. „Ezeket az utalásokat abban a pillanatban döntöm el, mikor éppen írom. Látod a szituációt magad előtt, és azt mondd, hát ez ugyanaz, mint Tamino, Jago vagy Kundry. De úgy gondolom, ez bármelyik korrepetitornak eszébe jutna; ez a humor része az operának.”²⁵

²³ Hollós Máté, „Művek bontakozóban. Eötvös Péter: *Az ördög tragédiája*”, *Muzsika* 53/3 (2010. március): 27.

²⁴ *Eötvös-interjú, 2021.*

²⁵ *Eötvös-interjú, 2021.*

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

A kompozíciós munka idejéről egy a *Paradise reloaded (Lilith)* budapesti bemutatója után készült interjúban Eötvös így nyilatkozott: „Már csak az idő szorításán lenne jó enyhíteni, mert nagy tempóban komponálok – éjszakánként. Szeretném, ha nem csupa nocturno kerülne ki a klaviatúrából...”²⁶ Áprilisi interjúnk során is utalt rá, hogy mivel az élete utazásokból, koncertekből, próbákból állt, a komponálásra már csak éjjel jutott idő. Ugyanakkor hozzátette, hogy a komponálás az utazás alatt fejben megy tovább, de mikor konkrétan hozzáül és papírra kerül a dolog, nem használ vázlatot: ha megtartott valamit az agya, akkor az biztos, hogy fontos, ha nem, akkor az csak egy ötlet volt.²⁷ A Covid19-pandémia miatti korlátozások azonban nagy változást hoztak a zeneszerző életébe: mivel nem volt lehetőség utazásra, huzamosabb ideig tudott koncentrálni otthoni munkájára, így életében először történt meg, hogy fél évvel a határidő előtt befejezett egy operát, a *Valuskát*. A napon belüli időpontot tekintve minél korábban ül neki a munkának, annál produktívabb: reggeltől ebédig tud a legjobban dolgozni, délután szinte egyáltalán nem és este is már egyre kevésbé tud leülni az asztalhoz.²⁸

Az írás körülményeihez hozzátartozik, hogy Eötvös nem a zongora mellől komponál, csak belső hallásból. Már 1987-ben is úgy vélekedett a zeneszerző: „ha nem hallod, amit a papírra lejegyzel, akkor nem értem, hogy tudod egyáltalán leírni azt. Amikor komponálok, akkor szintetikusán felépítek egy hangot, amit elképzelttem. (Ehhez jól jön az elektronikus stúdióban szerzett tapasztalat.)”²⁹ Ami a zeneszerzés gyakorlati részét illeti, Eötvös egy interjúban a következőket mondta arról, hogyan szokott írni: „Ceruzával, asztalon, sok radírral. Van egy japán bambuszkefém, festők használnak ilyet kalligráfiához, ezzel egyetlen mozdulattal le tudom seperni a radírdarabokat. Az összes piszkos hangommal együtt! E téren régimódi vagyok.”³⁰ E kéziratokat pedig később segédjei viszik fel a számítógépbe.³¹

²⁶ Albert Mária, „Eötvös Péter: Éjszaka komponálok”, *Zene-kar* 21/2 (2014. február): 5–7, ide: 7.

²⁷ *Eötvös-interjú, 2021.*

²⁸ I.h.

²⁹ „If you cannot hear what you have put to paper, I cannot see how you can notate it in the first place. When composing, I synthetically build up a sound that I have imagined. (Experience in the electronic studio comes in handy here.)” Varga Bálint András. „Composing and/or conducting – Péter Eötvös or his dilemma.” *The New Hungarian Quarterly* 28/105 (1987. tavasz): 223.

³⁰ Csepelyi Adrienn, „Félre a piszkos hangokkal”, *Vasárnapi Hírek* 31/3 (2014. január 19.): 14.

³¹ *Eötvös-interjú, 2021.*

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

Ha kész a partitúra, elkezdődhetnek a próbák, amelyek során elképzelhetőek még kisebb javítások, de ezek többsége már inkább húzás szokott lenni. „Általában csak a redukálás szokott szóba jönni attól való félelmemben, hogy nem jön eléggé át a darab lényege – ezek a problémák a redukcióval meg szoktak oldódni.” – mondta el Eötvös.³² A javítás egy radikális módja, hogy gyakorlatilag új művet alkot a már meglévő opera átdolgozásával. Eötvös operai életművében három olyan darabot is találunk, amelyeket különböző mértékben dolgozott át. Második kamaraoperáját, a *Radamest* 1975-ben komponálta, de 1981-ben úgy döntött, hogy átdolgozza. Ennek legfőbb oka az volt, hogy az eredeti változat meghatározó hangszerei idejétmúlttá váltak: az egyik ilyen a sakuhacsi volt, amely az opera japán kultúrához való kapcsolódását szimbolizálta, a másik pedig egy „élőben »transzformált« elektromos orgona”, amelyet az 1976-os bemutatón maga a zeneszerző szólaltatott meg. Később, Eötvös úgy érezte, idejétmúlttá vált a hangszerelés: a sakuhacsit szoprán saxofonnal, a transzformált orgonát pedig elektromos zongorával helyettesítette a zeneszerző, a szuzafon helyét pedig átvette egy tuba.³³ Ezekkel a változtatásokkal ugyan elveszett az eredeti koncepció egy része, az előadhatóság szempontjából viszont sokkal praktikusabbá vált a mű.

Hasonló indokok vezették Eötvöst arra, hogy új formába öntse az *As I Crossed a Bridge of Dreamst*: a *Három nővér* sikere után önbizalommal telve kezdett neki az új mű írásának, amelyben ezúttal a hagyományos formáktól elmozdulva megpróbálta saját zenei világát megvalósítani. A bemutató után azonban hamar rájött, hogy a darab rövid terjedelmével, sajátos színpadi és hangszeres adottságaival sosem fog nagy karriert befutni. Így amikor a Lyoni Operaház felkérte egy új opera írására, az intendáns eredeti ötletét elvetve felajánlotta, hogy hagyományosabb keretek között újraírja művét – így született meg a *Lady Sarashina*, amelynek szövegkönyvét a *Die Tragödie des Teufels*hez hasonlóan alakították ki Mezei Marival. Megtartották az *As I crossed* hét jelenetét eredeti sorrendben, az elsőt kettéosztották, s további kettőt adtak hozzá. A két Madách-operával ellentétben azonban ezúttal felhasználta az első opera zenéjét Eötvös, s nem vonta vissza az első művet sem, így a két darab egymás mellett él tovább.³⁴ Ennek oka az lehetett, hogy nem más

³² I.h.

³³ *Magyar Parlando–rubato*, 53–54.

³⁴ *Magyar Parlando–rubato*, 131–155. Bár érdekes lenne a két opera szövegkönyvének és zenéjének részletes összehasonlítása is, e disszertáció keretei között erre most nincsen lehetőség. A témáról bővebben írt

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

„hibájából” sikerült az első mű úgy ahogy, hanem a szerző saját, tudatos döntéséből, amelyet kénytelen volt később felülbírálni. A legradikálisabb változtatásokat a disszertációban vizsgált esetben hajtotta végre Eötvös, de erre külön most nem térek ki, hiszen korábbi és későbbi fejezetekben is részletesen foglalkozom a kérdéssel.

Összegezve elmondható, hogy a legnagyobb hangsúly a jó témán van, s ez az alap gondolat vezeti végig a zeneszerzőt a kompozíciós munka különböző fázisain. „Számomra a kompozíció tulajdonképpen a rendcsinálásról, a szerkezet összezsavarozásáról szól. Vannak dolgok, amik kialakulnak az írás közben is, de az alapvető szerkezeti elképzeléseket, hogy hova milyen csavart kell gyártani, előtte kell tudnom.”³⁵

François-Gildas Tual és Aurore Rivals: Tual, François-Gildas, „Lady Sarashina »À la recherche d’un monde perdu«”, in Grabócz Márta (szerk.), *Les opéras de Peter Eötvös. Entre orient et occident* (Párizs: Éditions des archives contemporaines, 2012), 97–126.; Rivals, Aurore, „Sur l’opéra Lady Sarashina. L’identité de l’œuvre et le processus d’écriture”, in Rivals, Aurore, *Entretiens autour des cinq premiers opéras de Peter Eötvös* (Nantes: Éditions Aedam Musicae), 2012, 33–44.

³⁵ *Magyar Parlando–rubato*, 131–155.

2. A szereplők archetípusai és viszonyrendszere

Eötvös Péter számára alapvető a drámai konfliktus jelenléte operáiban – ez a történet mozgatórugója, s a zenében is megjelenik mikro- és makroszinten is, akár két hangköz közötti feszültségként, akár az általános atmoszféra megteremtéseként, a szereplők zenei megjelenésének szembenállásaként. „Azt hiszem, nagyrészt én teremtem a konfliktusokat, tehát a zene olyan irányba fejleszt, hogy abból előálljon a konfliktus.” – mondta Eötvös egy a *Három nővér*ről adott interjújában.³⁶

A *Die Tragödie des Teufels* szöveggönyvével kapcsolatban, ahogy azt több interjújában is elmondta a zeneszerző, az egyik legnagyobb problémája az volt, hogy a drámában rejlő konfliktusok kiaknázatlanok maradtak, ezért a történet nem tartott semmilyen irányba.³⁷ Egy Eötvössel közösen adott interjújában a szöveggönyvíró Ostermaier bevallotta, Eötvös világított rá arra, hogy szükség van a konfliktusokra egy operalibrettóban; ahogy a zeneszerző fogalmazott: „Konfliktus nélkül nem tudok operát írni.”³⁸ Ez a probléma abból is adódott, hogy, amint azt Tihanyi László megfogalmazta, „a szereplők nem a szó hagyományos értelmében vett személyiségek, hanem szimbolikus figurák, akik ideákat, eszméket, történelmi távlatokat és az azokhoz kapcsolódó koloncokat hordozzák magukkal.”³⁹ Nem jól jellemezhető karakterek, nem hús-vér emberek tehát, éppen ezért kevésbé tud velük azonosulni a néző. Gondot okozott az is, hogy a szöveggönyv terjedelmessége miatt a zenei történések túlságosan felgyorsultak, így nincs ideje a befogadónak megérteni a bonyolult költői szöveg tartalmát. A *Paradise reloaded (Lilith)* esetében a librettó átstrukturálásakor és az új szövegrészek megíratásakor így már külön figyelmet fordított a zeneszerző arra, hogy az egyes szereplők közötti feszültség

³⁶ Szitha Tünde, „»Utálok a hősöket«. Beszélgetés Eötvös Péterrel *Három nővér* című operájának bemutatója előtt”, *Muzsika* 41/5 (1998. május): 22–26., ide: 25.

³⁷ Erről beszélt például a korábban idézett *Müpa-műsorfüzetben (Müpa-műsorfüzet, 6.)*, és a *Die Presse*nek adott interjújában is: „A darab nagyon megváltozott. A *Tragödie* esetében volt egy dramaturgiai probléma: márpedig hogy a darab nem tartott semmilyen világos irányba, nem volt benne konfliktus. Ezt túl későn vettük észre.” / „Das Stück ist sehr verändert. Es gab bei der »Tragödie« ein dramaturgisches Problem: dass das Stück keine klare Richtung hatte, da war kein Konflikt. Das haben wir zu spät bemerkt.” Mertl, Monika, „Wie man Musik erzieht”, Nyomtatott internetes cikk a Neue Oper Wien sajtógyűjteményéből, *Die Presse* (2013. október 12.), Internetes formátum: <https://amp.diepresse.com/1463740> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. március 24.).

³⁸ „Ohne Konflikt kann ich keine Oper schreiben.” *Gier-interjú*, 303.

³⁹ Szitha Tünde–Farkas Zoltán–Tihanyi László, „Virtuális világ - igazi opera. Hárman *Az ördög tragédiájáról*”. *Muzsika* 53/5 (2010. május): 29–35, ide: 31.

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

egyértelművé váljon a közönség számára is. Erről tanúskodik a második opera vázlatanyagai között talált jegyzetoldal,⁴⁰ amelyben a szerző vázlatpontokba szedve jellemzi az egyes karaktereket és egymáshoz való viszonyukat, illetve kiemeli a történet fordulópontjait. Bár a két opera játékidéje csaknem ugyanannyi, a *Paradise reloaded (Lilith)* szövege a kétharmadára csökkent, így érthetőbbé vált, s több idő jut a zenei karakterábrázolásra is.

Fontos különbség még az első operához képest, hogy ezúttal Eötvös archetípusokban gondolkodott. A *Die Tragödie* esetében még inkább a szövegekönyvben találunk utalásokat főként filmekre, irodalmi művekre, ám ezek kevésbé jelennek meg Eötvös zenéjében – feltehetően azért, mert sokszor túlságosan távolinak érezte Ostermaier asszociációit. A második operában már maga a komponista azonosította a szereplőket operai, képzőművészeti, mitológiai és egyéb alakokkal, s ezt nemcsak a partitúrában tette akár szöveges bejegyzés formájában is egyértelművé, de általában nyilatkozataiban is megemlítette, kikre gondolt a komponálás során. „Nagyon fontosnak találom ezeket az utalásokat, mert itt archetípusokról van szó, akik társadalmunk alapját képezik, és az operairodalomban fontosnak találom az ezekre az analógiákra való építkezést, ráutalást.” – olvashatjuk a *Paradise reloaded (Lilith)* kapcsán.⁴¹ A chemnitzi előadás műsorfüzetében található interjúban Frank Beermann karmester elmesélte, hogy Eötvös a próbák alatt azt mondta, annyi idézet van a darabban, hogy már nem tudja megmondani, mi származik tőle és mi máshonnan.⁴² Ezt persze csak viccnek szánta a komponista, ugyanakkor kellő öniróniáról is árulkodik e kijelentése. A magyar nyelvű *Parlando–rubato* interjúkötet megjelenésének idején még nem készült el a második opera, a német nyelvű kiadásban azonban már szerepel egy összefoglaló a műről, amelyet maga Eötvös írt.⁴³ Ebben a szövegben említi a legtöbb utalást, s a librettó néhány pontjához magyarázatot is fűz.

Az alábbi alfejezethez elemző jellegű írásokat, interjúkat és néhány kritikát is felhasználtam, valamint részletesen tanulmányoztam a művek librettóit és partitúráit. A

⁴⁰ Eötvös jegyzete.

⁴¹ *Műpa-műsorfüzet*, 11.

⁴² Linden, Jón Philipp von, „»Immer mit einer portion Humor«. Frank Beermann im Gespräch über Peter Eötvös und *Paradise reloaded (Lilith)*”, in Linden, Jón Philipp von (szerk.), *Paradise reloaded (Lilith). Oper in 12 Bildern von Peter Eötvös*, Műsorfüzet (Chemnitz: Mugler Druck und Verlag, 2015. március 21.), 22–25., ide: 25.

⁴³ *Német Parlando – Rubato*.

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

Die Tragödie des Teufels-ről csupán egy részletesebb elemzést találtam, a *Muzsikában* megjelent *Virtuális világ – igazi opera* című cikket,⁴⁴ amely szerzőinek volt alkalma a partitúrát is szemügyre venni. Ez az írás, bár néhol rávilágít az opera gyengeségeire is, alapvetően pozitívan elfogult. A *Paradise reloaded (Lilith)*-ről szintén a *Muzsika* hasábjain jelent meg az előbbi cikk egyik szerzője, Farkas Zoltán írása, amely ismét a partitúra birtokában született, s további előnye, hogy a szerző már ismerte az első Madách-operát is.⁴⁵ A *Lilith*-ről ezen kívül még egy hosszabb, tudományos jellegű elemzést találtam Jane Forner disszertációjában.⁴⁶ Ezen források alapján először a két operában fontos szerepet betöltő hangközszimbolikára térek ki, majd az egyes karaktereket jellemzem, összehasonlítva az első és a második operabeli megjelenésüket, illetve vizsgálom az egymáshoz fűződő viszonyaikat is.

2.1 Hangközszimbolika

„A hangközökben érzem a karaktert. Ezekre támaszkodom, mint egy festő a színekre.”⁴⁷ Eötvös a *Paradise reloaded (Lilith)* kapcsán adott egyik interjúban többek közt e mondatokkal is jellemezte saját zenei világát, nyilvánvalóan gondolva az akkor nemrég megírt új operájára is. Egy másik interjúban így nyilatkozott: „Az én meglátásom szerint a hangközök az alapkövek, én bennük gondolkozom. Karaktereket, kulturális jegyeket hordoznak magukban – az összerakásuk pedig karakterkombinációkat eredményez, ezekből épülnek fel a dallamaim.”⁴⁸ A zeneszerző hangköz-központú zenei gondolkodásáról már volt szó korábban, így most arra térek ki, pontosan hogyan használja ezt a technikát a két Madách-operában.

Bár első hallásra a partitúra tanulmányozása nélkül nem feltétlenül tűnik fel a hallgatónak, már a *Die Tragödie*-ben is kapcsolódtak hangközök (vagy éppen egy hang)

⁴⁴ Szitha–Farkas–Tihanyi, i.m.

⁴⁵ Farkas Zoltán, „Szerelemről és ugyanazon démonokról”, *Muzsika* 57/3 (2014. március): 18–21. Farkas utal a szövegben arra, hogy az első opera kapcsán még némileg elfogultak voltak: „A 2010-es müncheni bemutató után, Szitha Tündével és Tihanyi Lászlóval – miként az A, B és C Angyal kórusa – egy beszélgetés keretében a lap hasábjain zengtük nagy buzgalommal az új mű erényeit [...]” Farkas, i.m., 19.

⁴⁶ Forner-disszertáció, 290–370.

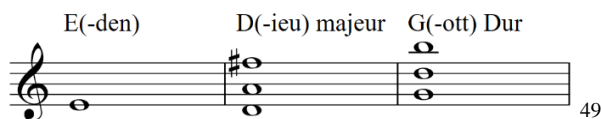
⁴⁷ Baróti Éva, „»A világ egy magyar szerzőt lát bennem« – interjú Eötvös Péterrel”, *HVG* https://hvg.hu/kultura/20140204_A_vilag_egy_magyar_szerzot_lat_bennem (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. február 2.).

⁴⁸ Csepelyi Adrienn, „Félre a piszkos hangokkal”, *Vasárnapi Hírek* 31/3 (2014. január 19.): 14.

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

az egyes szereplőkhöz: ezt, mivel Eötvös egyik interjúban sem említette, a legtöbb kritikus nem vette észre, csupán a Szitha–Farkas–Tihanyi szerzőtrío hívta fel rá a figyelmet. A *Die Tragödie des Teufels* kéziratos anyagai között azonban találtam egy oldalt, amelyen Eötvös a következőket jegyezte le:

Anfang



(27. Febr. 09.) → Edenstreicher alapja

Fanfár: Bach 85. Choral: Lobe den Herren⁵⁰

+

Ewige [E]-dengartenmusik in [G]ott-Dur und [D]-ieu-majeur⁵¹

Ezek alapján már könnyű dekódolni az opera kezdetének hangszimbolikáját. A *Muzsika* szerzőtríoja tudhatott ezen referenciák egy részéről, hiszen beszélgetésük során kiemelték, hogy a bevezetőzenében – amely a zenekar beállításával kezdődik szinte észrevétlenül – miután a nagybőgő is behangolta G-húrját, elindul egy statikus folyamat az E-D hangok váltakozásával, amely az ÉDen szó zenei megfelelője. Erre vonatkozó szöveges utalás nem található a partitúrában, de mivel evidenciaként említik e zenei jelentéstöbbletet, feltételezhető, hogy Eötvös árulta el nekik a háttérinformációt, mivel a partitúrát is tőle kérhették el. Azt már nem emelik ki, hogy a nagybőgő G-húrja Isten, vagyis Gott zenei

⁴⁹ A kottapéldákat Juhász Gábor kottagrafikus készítette az eredeti partitúrák alapján.

⁵⁰ Eötvös nemcsak e vázlatoldalon, de mindkét opera partitúrájában és interjúiban is 85.-ként hivatkozik a *Lobe den Herren* kezdetű Bach-korálra, (sőt, a *Die Tragödie* kottájában nemcsak ezt, hanem a 74. korált is megnevezi). Az összes tudományos és ismeretterjesztő írás, amelyben szó esik a korálról, szintén 85.-nek nevezi ezt a dallamot, feltehetően Eötvös állításából kiindulva. Ennek ellenére én semmilyen Bach-korálgyűjteményben nem találtam meg sem a 74-es, sem a 85-ös szám alatt ezt a korált. A sorkezdet alapján viszont rábukkantam a Magyarországon legszélesebb körben használt Sulyok Imre-féle *Négyszólamú korálfeldolgozások* kötetben a 228-as szám alatt. A szám eredetére sajnos nem volt alkalmam rákérdezni magánál a zeneszerzőnél, de mivel én nem találtam magyarázatot a számozásra, disszertációmiban nem is használok a dallam említésekor.

⁵¹ Magyarul: Kezdet; É(-den); (I)-sten dúr (=D-dúr); I(-sten) dúr (G-dúr) → Édenvonások alapja; 2009. február 27.; Fanfár: Bach 85. korál: Lobe den Herren; + Örök [É]-denzene G-dúrban és D-dúrban. *EPGY, PSS, Basel*.

[Kotta 3 akkorddal: violinkulcsban: e / d a fisz / g d g]

(27. Febr. 09.I) Edenstreicher alapja

Fanfár: Bach 85. Choral: Lobe den Herren

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

megfelelője, ahogy később a darab során számtalan alkalommal hangzik el ez a név a G-hangon.⁵²

Arra is felhívták a figyelmet, hogy az egyes szereplőkhöz egyes hangközők társulnak: ahogy Tihanyi fogalmazott, három szereplőnek van *Leitmotiv*-szerű névjegye: ha Ádám vagy Éva egymáshoz szólnak, kvint vagy kvart hangközőn mondják ki egymás nevét. Ezt Tihanyi azzal magyarázza, hogy ez a két legtisztább hangköző. Ebben persze van ráció, hiszen maga Eötvös is egy interjúban például a következőket mondta: „A tiszta kvintet nagyon gyakran használom, ez a hangköző számomra a tér, az úr a tisztaság: ahogy a korszónak is azt a részét használjuk, ami nincs, a kvintnek is.”⁵³ A *Paradise relaoded* (*Lilith*) kapcsán azonban – ahol szintén ezek a hangközők az első emberpár zenei megfelelői – már világossá tette Eötvös,⁵⁴ hogy a hangok ismét betűknek feleltethetők meg: EvA = E-A, ADam = A-D. A *Tragödie* Lucyjét ugyanakkor a kvart és a tritónusz egymásra épülésével kapcsolja össze elemzésében Tihanyi, és erre egy példát hoz fel: Lucy egyik legfontosabb mondata, az „öld meg Évát” egy tritónusz-kvart-tritónusz motívum. Bár Lilith zenei világához kétségkívül hozzátartozik a tritónusz-hangzás, ezt mégsem sorolnám ugyanabba a kategóriába, mint Ádám, Éva vagy Isten zenei megfelelőjét, hiszen esetükben a legtöbbször nevük kimondásakor jelenik meg az adott hang vagy hangköző. A 12. képben, Lucifer utolsó dala előtt a mű végkicsengése egy A-Esz tritónusz orgonapont felett történik – ez egyrészt utal Lucy győzelmére, de benne van Ádám nevének kezdőbetűje is, Évái pedig fél hanggal leszállítva, amely jelzi halálát. Lucyhoz hasonlóan Lucifernek sincs zenei névjegye, ám hozzá úgy sem kapcsolódik hangköző, ahogy az előbbihez. Ha belegondolunk, ez kissé furcsa, tekintve, hogy az első operának még ő a főszereplője, igaz, az ő neve nem ad ki egyértelműen zenei hangokat. Mikor ennek okára rákérdeztem a zeneszerzőnél, Eötvös azt mondta: „A hangközők feldobott kövek voltak, amelyre az európai vonóskultúra hangolás és hangzásvilág épül. Nem lett volna okos több hangú *Leitmotiv*ot használni Lilith és Lucifer esetében.”⁵⁵

⁵² Isten az egyetlen egyébként, akit nem hangközővel, csak egyetlen hanggal tudunk azonosítani – ennek oka egyrészt, hogy a Gott csak egy szótag, másrészt mert ő az egyetlen, a Teremtő.

⁵³ Csepelyi Adrienn, „Félre a piszkos hangokkal”, i.m., 14.

⁵⁴ *Német Parlando – Rubato*.

⁵⁵ Interjú Eötvös Péterrel (e-mailben), 2023. május 29.

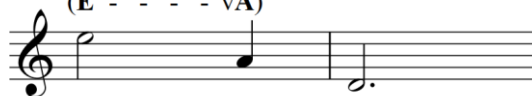
III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

Ahogy említettem, a *Paradise reloaded (Lilith)*-ben ezt a hangközszimbolikát teljes mértékben megtartotta a zeneszerző, sőt, még jobban ki is használta a benne rejlő lehetőségeket, mint az első operában – Éva hangköze például a 6. képben a *Liebe* szóhoz is kapcsolódik, azonosítva a szerelmet az örök asszonnyal. A szereplők állandó zenei kódjaira először Farkas Zoltán hívta fel a figyelmet recenziójában.⁵⁶ Bár a bemutatóhoz kapcsolódó nyilatkozataiban ezúttal sem említette a zeneszerző ezt a kapcsolatot, a partitúrában egy helyen már tett rá utalást: a 12. képben Lilith záródalában a *csalás* szó az E-A-D hangokon szólal meg, s Eötvös beírta alá Éva és Ádám nevét (*III.1 kottapélda*). Bár a *Dieu* szó nem szerepel a partitúrában, az előző operához írt jegyzetei alapján az utolsó hangot Istennel is azonosíthatjuk, hiszen a szöveggönyvben szerepel is, hogy Isten elárulta Lilith-et.

LILITH

(A - - - Dam)

(E - - - - vA)



nur Be - - trug.

III.1 kottapélda. Paradise reloaded (Lilith), 12. kép, 31–32. ütem

A Frank Beermannal készült interjúban a dramaturg-riporter, Jón Philipp von Linden már evidenciaként említi Éva és Ádám zenei kódjait, ugyanakkor rávilágít, hogy Luciferhez és Lilith-hez nem kapcsolódnak hangközök.⁵⁷ Eötvös a 2018-ban megjelent német nyelvű *Parlando – Rubato*-ban már említi ezeket a hangközöket, mint Ádám és Éva „banális” *Leitmotiv*-jait.⁵⁸

Érdeemes külön megvizsgálni a *gleich zu/und gleich* motívum zenei megjelenését az operákban. Mikor a *Die Tragödie* 4. képében Ádám arról beszél, hogy Isten egyenlő félként tekint majd rá, a *Gleich zu Gleich* szavakat a G-C-G hangokon énekli.⁵⁹ Ebben

⁵⁶ Farkas, i.m., 20. Ezzel kapcsolatban megkerestem Farkas Zoltánt, aki úgy emlékezett, Eötvös hívta fel erre a figyelmét, mikor átküldte a partitúráját.

⁵⁷ von Linden, „»Immer mit einer portion Humor«. Frank Beermann im Gespräch über Peter Eötvös und *Paradise reloaded (Lilith)*”, 23.

⁵⁸ *Német Parlando – Rubato*, 268.

⁵⁹ A *gleich* szó írásmódjánál mindig a librettó aktuális írásmódját követem.

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

benne van a Gott is, ugyanakkor a Gleich szót is jelentheti a G, de Ádám hangköze, a tiszta kvint is felfedezhető a motívumban. A 11. sivatagi képben (Ádám álma) Lucy arról énekel, hogy Isten egyenlőnek teremtette Ádámmal: a gleich und gleich szövegrésznél a D-E-D nónán ugrál, amelyben benne van Ádám nevének egyik betűje. A 12. képben mikor Lucy arról énekel, hogy egyenlő félként kezdenek új nemzedéket Ádámmal, a gleich zu gleich motívum az Esz-F-Esz nónán szólal meg, vagyis szándékosan nem a tiszta oktávon. A *Paradise reloaded (Lilith)*-ben szöveggönyvében is megtartották ezt a három szövegi helyet, s az összes esetben ugyanúgy ugrál a szólam, mint az első operában. Ádám a 3. képben az Istennel való egyenlőségéről a C-Asz-C hangokon énekel – vagyis a G elcsúsztott fél hanggal a *Die Tragödie* megfeleltethető részéhez képest, s a tiszta kvint helyett ezúttal nagyterc szólal meg. A 8. képben az egyenlő teremtésről szóló szövegrésznél Lilith a H-D-H hangokon énekl, hogy gleich und gleich, amelyben szintén felfedezhető Ádám nevének egy betűje. Lilith a 9. képben az Ádámot elcsábító jelenetben glissandósan énekl egy szerelmi aktus beteljesülését imitálva, sokszor, egyre gyorsuló tempóban elismételve a Gleich zu Gleich szavakat: szólama itt is fel-le ugrál, ám a hangközök mindig változnak.⁶⁰

Számos példát találni mindkét opera partitúrájában arra, hogy ezek a hangközök, vagy az Istent szimbolizáló G hang olykor módosulnak a szövegjelentésnek megfelelően. A *Die Tragödie* 2. képében, mikor Éva elmondja Ádámnak, hogy beleharapott a tiltott fa almájába, amely azonban férges és keserű volt, elhangzik egy kulcsmondat: „Ádám, azt hiszem: ez az élet” / „Adam ich glaube: das ist das Leben”. A *Leben* szó az Esz-Asz hangközön szólal meg, amely Éva hangköze fél hanggal leszállítva, mintha a paradicsomi élet árnyéka, rosszabb változata lenne. A 11. képben Lucy kétszer is említi Istent: először Ádámtól kérdezi, miután Éva meghalt (még nem végleg), hogy ezek után még mindig hisz-e Istenben („und da glaubst du noch an gott”) – a *gott* szó itt az Asz hangon szólal meg. Másodjára mikor Isten árulásáról énekel („igazságtalanságot követett el isten az árulása démonná tett ember helyett” / „mir unrecht ward durch gott sein verrat hat mich zum dämon gemacht statt menschen”), a *gott* a Fiszen hangzik el. A *Paradise reloaded (Lilith)* 1. képében mikor Lilith azt mondja Lucifernek, „Ádám a te utolsó esélyed” / „Adam ist deine letzte Chance!”, a férfi nevét B-Desz-en mondja ki, az eredeti hangközt mindkét irányban egy szekunddal kitágítva. A 10. képben, Lilith keserű áriájában, mikor arról énekel, Isten

⁶⁰ Ezt a jelenetet a későbbiekben részletesen fogom elemezni.

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

eltörte Ádám bordáját és ebből teremtette meg Évát, a másik nő nevét az előadási utasítás szerint „kissé becsmérően”,⁶¹ az eredeti motívumnál egy szekunddal lejjebb, az Esz-Asz hangokon mondja ki. Az opera legvégén Lilith dala a Gisz-en ér véget, miközben a vonósokon egy Cisz-E-G szűkített akkord szólal meg: e hangzásban erősen kihallatszik a G-Gisz súrlódás, amely Isten neve és annak szekunddal való elcsúszása (*III.2 kottapélda*). Eötvös ezzel talán a kettős teremtéstörténetre utalt és arra is, hogy az emberiség két őspanjától származik.

LILITH

LIL. Lic - be...

VI. 1 sord. (ord.) pp

VI. 2 div. sord. (ord.) pp

Vla. sord. sul pont. p pp

Vc. sord. p pp

Kb. pp

III.2 kottapélda. Paradise reloaded (Lilith), 12. kép, 53–55. ütem

Hosszan sorolhatnánk még a zenei részleteket, de talán már ennyi is jól érzékelteti, mennyi lehetőség rejlik két hang közötti feszültségben, s hogyan használja ki ezt tudatosan Eötvös.

⁶¹ etwas herabsetzend

2.2 Lucifer

Ostermaier és Eötvös eredeti koncepciója szerint Lucifer állt volna a történet középpontjában, s az első operának még valóban ő is a főszereplője, bár végül az eredetileg tervezettnél kevesebb hangsúly került karakterére. Ugyan a *Paradise reloaded (Lilith)*-ben már nem ő áll a fókuszban, személyisége mégis – ahogy a többi szereplőé is – kidolgozottabb a második operában. Fontos különbség a két opera között, hogy míg az első végén – noha nincs kimondva vagy a színpadon megjelenítve – Lucifer öngyilkos lesz, a másodikban visszatér Istenhez. A *Die Tragödie*-ben Luciferé az első és az utolsó szó is az operában, s három, a cselekményt nem előre mozdító, filozofikus dala is van az opera vége felé.

Ostermaier egy Eötvössel közösen adott interjújában azt mondta, az ördögnek több funkciója van: egyrészt, küzd Istennel, másrészt csábítóként is fellép, aki bűnbe viszi az embert, illetve azt láttatja, amit nem akarunk látni. Mivel ebben a történetben egy modernebb, női ördög helyettesíti Lucifert, végső soron a világban játszott szerepe fölöslegessé válik.⁶² Ugyanebben a beszélgetésben Eötvös idézi Lilith egyik kulcsmondatát: „Isten legnagyobb trükkje az, hogy elhiteti az emberekkel, hogy nem létezik” / „Die größte List Gottes besteht darin, den Menschen glauben zu machen, es gäbe ihn nicht”, s hozzáteszi, ugyanez vonatkozik az ördögre is. Valójában mindketten a tudatunkban rögzült poláris ellentétként léteznek.⁶³ Egy másik korábban már idézett, szintén Eötvössel, közös beszélgetésben Ostermaier rávilágít arra, hogy a mai világban már nem olyan egyértelmű a jó és a gonosz, Isten és ördög közötti ellentét, hiányzik az ördögi paktum, ezért az ördög irrelevánssá és tehetetlenné válik.⁶⁴ Krasznahorkai így vélekedett figurájáról: „[...] Lucifer már nem a rosszat művelő ördög, hanem tényleg csupán egy kudarc, az intelligens kérdés, a kritikus észrevételek fiaskója és temetője, azaz, ha

⁶² Thiel, Markus, „Uraufführung im Nationaltheater: Die Schöpfung, noch ein Versuch”, Nyomatott internetes cikk a Bayerische Staatsoper sajtógyűjteményéből, *Merkur.de* (2010.február 21.), Internetes formátum: <https://www.merkur.de/kultur/urauffuehrung-nationaltheater-schoepfung-noch-versuch-640630.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. május 20.)

⁶³ I.h.

⁶⁴ *Gier-interjú*, 307.

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

akarod, mondja Krasznahorkai, egy bukott öregúr a teremtésben, aki minden részvétünket, együttérzésünket élvezi [...]”.⁶⁵

Sokat elárulnak Lucifer jelleméről a szövegekönvben szereplő mondatai vagy a partitúrában olvasható, rá vonatkozó előadási utasítások. A *Die Tragödie* 1. képében, amely Lucifer és társai azon kijelentésével kezdődik, hogy zuhanok (ich falle), utalva mítoszára, miszerint fényes csillagként lehullott az égből, a következőket olvashatjuk az alaphelyzet leírásaként a kotta legelején: Lucifer unatkozik, depressziós, demotivált.⁶⁶ Belefáradt az Istennel (és saját árnyékával) való küzdelembe, s be akarja bizonyítani, hogy a világ, amelyet Isten teremtett, romlott: „Meg fogom hámozni az almát, míg az egész világ látni fogja, hogy a te világod férges és a féreg én vagyok” / „ich werde den apfel schälen bis alle welt sieht dass deine welt den wurm hat und der wurm bin ich”. Makacs dacosság érződik e sorokból, ugyanakkor egy jó adag önirónia is. Többször feltűnik az opera során a gúnyosan⁶⁷ előadási utasítás, néha alpári Lucifer, ugyanakkor olykor dühös,⁶⁸ máskor melankolikus,⁶⁹ s a 11. képben kísérői kimondják azt is, hogy lényegében fölösleges.⁷⁰

Ahogy arról korábban már volt szó, Lucifer a történet előrehaladtával elkezdett háttérbe szorulni, így utólag kérte a zeneszerző a librettistát, hogy írjon neki még három lírai részt, amelyben kifejezi, miben áll az ő tragédiája. Ezek közül az egyik dal zongorakíséretes, amelyet az opera legtöbb méltatója kiemelt, s az opera legeredetibb részeként említett. Lucifer zenei megjelenítése szempontjából érdemes mind a három dalt röviden szemügyre venni.

Az első dal a 9. kép után hangzik el, szövege nagyon költői, elvont, nehezen lefordítható. Lucifer az Istentől és a világból való kiábrándultságáról énekel, egyik kulcsmondata, hogy „megfáztam a világtól” / „ich hab mich an der welt erkältet”. A kép elején szereplő utasítás szerint Lucifer, akár egy dalesten, megadja a jelzést a

⁶⁵ Krasznahorkai László, „A megbízás a Gonoszra szól (Beszélgetés Eötvös Péterrel)”, *Élet és Irodalom* 54/15 (2010. április 16.): 8. A cikk először német fordításban jelent meg: Flemming, Heike (ford.), „Der Auftrag lautet: das Böse. Zwei Ungarn oder die Kunst, lange Sätze zu bilden: ein Gespräch zwischen dem Schriftsteller László Krasznahorkai und Peter Eötvös, Komponist der »Tragödie des Teufels«”, *Magazin der Bayerischen Staatsoper* 5. szám (2010. február): 24–29.

⁶⁶ Lucifer langweilt sich, ist depressive, unmotiviert.

⁶⁷ spöttisch

⁶⁸ wütend

⁶⁹ melankolisch

⁷⁰ „du bist überflüssig lucifer”

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

zongoristának, mikor kezdheti a játékot.⁷¹ A dal lejegyzése teljesen szabad, se előjegyzés, se metrum nem szerepel a kottában. Az egyes szakaszokat ütemvonalak választják el egymástól, s jellemzően a zongora és Lucifer felváltva szólalnak meg. A zongoraszólam előadási utasítása a darab elején *poco sentimentale*, később pedig többször is *secco* kell játszani. A dal zenei jellemzői alapján sok szempontból hasonlít Bartók éjszaka-zenéje típusú tételéhez,⁷² amelyek nem állnak messze magától Eötvöstől sem, hiszen ahogy erről korábban már volt szó, *Kosmos* című műve *Az éjszaka zenéje* zongoradarabból indul ki. A zongora szólama repetálással indul a Fisz hangon, majd véletlenszerű, zajeffektusokként értelmezhető hangok következnek. Lucifer első megszólalása után cluster akkordok hangzanak el, s ez a hangzásélmény később is visszatér (*III.3a kottapélda*) nagyon hasonló formában, mint ahogy azt Bartók ikonikus műve elején is hallhatjuk (*III.3b kottapélda*). A dalban olykor szófestő motívumok is megjelennek, például a *gott* szó Fiszzen hangzik el, jelezve Lucifer gúnyos hangvételét, a *sterbendes* szó pedig egy glissandós decima ugrás lefelé az énekszólamban. A dal legvégén az egyik zongorista helyett a cseleszta szólal meg egy ostinato kíséretet játszva ezúttal Lucifer szólamával egyidejűleg, amely Bartóknál is fontos szerepet játszik a *Zene* éjszaka-zenéje típusba tartozó 3. tételében.

⁷¹ Valójában két zongoristának, mivel a dal négykezes letétben íródott.

⁷² A témában több tanulmány is született, többek közt magam is erről a témáról írtam szakdolgozatot a mesterképzésen. Tudtommal ez a legfrissebb ezzel kapcsolatos cikk, amelyben összefoglalom a szakirodalmat, számba veszem Bartók ebbe a típusba tartozó műveit, s leírom a típus jellemzőit ennek publikáció változata. Könyves-Tóth Zsuzsanna, „Zajok, békák és egy pásztor. Hagyomány és újítás Bartók éjszaka-zenéiben”, *Magyar Zene* 58/3 (2020. ősz): 336–353. Bartók éjszaka-zenéje recepciójával, s hatásával a későbbi zeneszerző generációkra foglalkozott Simone Hohmaier is: Hohmaier, Simone, „»Sternenhimmel« und »Kellerloch« – Zwei semantische Aktualisierungen von Bartóks »Nachtmusik«”, in Hohmaier, Simone. „*Ein zweiter Pfad der Tradition*”. *Kompositorische Bartók-Rezeption* (Saarbrücken: PFAU-Verlag, 2003), 177–193.

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

The image shows a musical score for two pianos (Klav. 1 and Klav. 2). Klav. 1 is in a quasi 4/4 time signature with a tempo marking of ♩ = 52. It features three measures of music, each starting with a dynamic marking of *ff*. The first measure is in 4/4 time, while the second and third are in 3/4 time, indicated by circled 3/4 time signatures. Klav. 2 provides harmonic support with a dynamic marking of *p*. Pedal markings are present at the bottom of the score, with 'Ped.' followed by a line and 'secco' at the end of each measure.

III.3a kottapéllda. Die Tragödie des Teufels, 9/B. kép, 13. ütem

The image shows a musical score for Klav. 2. It is marked **Lento** with a tempo of ♩ = 72-69. The time signature is 3/2. The score consists of three measures of music, starting with a dynamic marking of *pp*.

III.3b kottapéllda. Bartók: Szabadban, 4. Az éjszaka zenéje, 1. ütem

A dal közvetlenül azelőtt hangzik el, hogy Ádám megpróbál Ikaroszként az űrbe távozni, így az éjszaka-zenéje típus, amely Eötvösnél egyértelműen összekapcsolódik a kozmosszal, még inkább értelmet nyer.

A második dal a 10. kép után hangzik el. Szövege meglehetősen zavaros, kissé kilóg a szövegekönyvből, így érezhető, hogy utólag toldották be két jelenet közé. Tempója sokkal gyorsabb, mint az előző dalé, s ezúttal Lucifert a teljes zenekar kíséri. Lucifer szólamát olykor neobarokk melizmatikusság jellemzi, s némi örület is kihallatszik hangjából. Lucifer harmadik dala az utolsó kép függelékeként hangzik el. Szövege

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

egyszerűbb az eddigieknél, s keretezve a művet visszatér benne a zuhanás képe. Tulajdonképpen minden mondata jelképes, így ezúttal érdemes a teljes szöveget idézni:

Die Tragödie des Teufels – 12/b kép

ich bin verraten von einem	elárult egy
satansbraten lilith hat eva	sátánfajzat lilith bekebelezte
gefressen	évát
fall ich	zuhanok (?) ⁷³
ja ich falle	igen zuhanok
falle immer tiefer	egyre mélyebben
aus meinen träumen	az álmaimba
was ist das licht	mi a fény
wenn die liebe währet ewiglich	ha a szeretet örökké tart
warum das böse nicht	a gonoszság miért nem

A dal ütős kísérettel indul, amelyben részt vesz a zongora, a cseleszta és a hárfá is, amelyeket szintén ütős hangszerként kezel Eötvös. Lucifer megszólalásakor az előadási utasítás dühösen,⁷⁴ majd az *elárult* szónál sikoltva.⁷⁵ Ennek a szakasznak a végén (23. ütem) az örület határán áll Lucifer: sátáni kacaja és hu! hu! kiáltásai Jokert juttathatják eszünkbe. A „was ist das licht” szövegi rész előtt közvetlenül (48. ütem) a zenekar több hangszerén is megjelenik egy felfelé futó D-dúr akkordfelbontás (Dieu-akkord), amely valóban a fényesség érzetét kelti, utalva a Lucifer név jelentésére és Isten fényességére is. Ezután egy hangszeres közjáték következik: a hegedűk egyre gyorsuló ostinatója a zuhanás érzetét keltik, majd a zongora és cseleszta csillogó futamai után elcsöndesedik a zenekar, s Lucifer szólama ismét kíséret nélkül marad. A „wenn die liebe währet ewiglich warum das böse nicht” sorokat Eötvös tonálisan, h-mollban, vagyis a romantika hagyománya szerint a halál hangnemében zenésítette meg egy romantikus Lied stílusában (*III.4 kottapélda*), ami azt az érzetet kelti, hogy az ördög egy letűnt korból való. Nincs már örület, a düh, csak a melankólia maradt meg, amely együttérzésünket követeli.

⁷³ A partitúrában kérdőmondatként szerepel

⁷⁴ wütend

⁷⁵ kreischend

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

LUCIFER

wenn die lie-be wäh-ret e-wig-lich wa-rum das bö-senicht, wa-rum das bö-se nicht

III.4 kottapélda. Die Tragödie des Teufels, 12/B. kép, 85–93. ütem

A *Paradise reloaded (Lilith)*-ben ismét Luciferrel indul a mű, de a végszó ezúttal már Lilith-é. Lucifer itt Istennel egyenrangúként, ugyanakkor az ő antitéziseként jelenik meg. „A mi történetünk Luciferének semmi köze a Sátánhoz, Belzebubhoz, Mefisztóhoz,⁷⁶ a pokolhoz, hanem Isten partnere.” – mondta Eötvös a budapesti bemutatóval kapcsolatban.⁷⁷ Az Eötvös magángyűjteményében talált gépelt jegyzetlapon található egy kissé bővebb magyarázat is arra vonatkozóan, pontosan mit ért ez alatt: „Az Úr és Lucifer együtt teremtették a világot. Ők ketten komplementerek, az egység két oldala, a pozitív és negatív energia. Mindketten nélkülözik azokat a képességeket, amelyik a másiknak megvan.”⁷⁸ Újszerű gondolatként tűnik fel, hogy Lucifer nemcsak, hogy egyenrangú Istennel, de részt vett a teremtésben is. Nem találtam olyan forrást, amely a teremtéstörténetnek ezt a változatát mesélné el, s megkeresésemre Eötvös sem emlékezett arra, honnan vette ezt a gondolatot, de annyit azért megjegyzett, hogy biztosan nem ő találta ki.⁷⁹ A zeneszerző saját példányában aláhúzta a „Lucifert, akit Isten minden népek őrzőjévé tett meg” mondatot, így talán ebből indulhatott ki az a gondolat, hogy a világ teremtésében is részt vett. Ehhez kapcsolódik a zeneszerző egy másik Luciferre vonatkozó jegyzete: „Lucifer azért jött a Földre, hogy ott ő uralkodjon, de nem sikerül neki. Lucifer nem ember. Ő nem a földön él, hanem »felülről« tekint le, ezért könnyebben átlátja az eseményeket, szélesebb a perspektívája, de egy toronyból néz mindent. Az általa megtervezett történések az emberek cselekedetei miatt időnként kisiklanak a kezéből. »Das war nicht mein Plan«...” Később olvashatjuk azt a következtetést is, hogy mivel ő „nem földi, nincs más

⁷⁶ Mefisztó kilóg egy kissé ebből a listából, hiszen a *Faust*ban is hasonlóan összetett személyiség, mint Madáchnál és később az Eötvös-operákban. Feltehetően ez egy véletlen említés lehetett, hiszen a *Parlando – Rubato* német kiadásában már azt olvashatjuk, Lucifer és Adám olyanok, mint Mefisztó és Faust. *Német Parlando – Rubato*, 267.

⁷⁷ *Müpa-műsorfüzet*, 9.

⁷⁸ *Eötvös jegyzete*.

⁷⁹ Interjú Eötvös Péterrel (e-mailben), 2023. június 18.

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

választása, mint visszamenni a Mennybe”. Lucifer jellemére vonatkozóan még azt írta Eötvös, hogy Ádám segítségével akar bosszút állni Istenen, illetve megteremti a szituációkat, de Lilith-el ellentétben ő nem vesz részt bennük.⁸⁰

Eötvös több nyilatkozatában is elmondta,⁸¹ illetve a partitúrában is szerepel, hogy Lucifer megfeleltethető Jagónak. Ezt a zenében egy reminisztenciával is alátámasztja: a 2. képben, mikor Évát kérdezi arról, ki tanácsolta, hogy az almába harapjon, illetve látott-e egy kígyót, a sorok fölé írta Eötvös: (egész közel Évához), halk hangon, „Jago”,⁸² majd néhány ütemmel később: még mindig csendesen, alattomosan, komédiával és álcázott, éles hangon⁸³ (*III.5b kottapélda*) – ez utóbbi utasítás is érzékelteti, hogy itt Lucifer egy kicsit más bőrébe bújik. Ez a rész párhuzamba állítható az *Othelló*ból Jago *Credo in un Dio crudel* kezdetű áriájával (*3.5a kottapélda*). Ahogy arra Jane Forner is rámutatott, mindkét zenei részlet recitálással indul, majd Lucifer szólamában jön egy négyhangos kromatikus felfelé menet, amelyet Forner Jago „crede la verdo” szavaival azonosít, végül egy tekergőző motívum következik Lucifernél, amely a kígyóra is utal, s amely szintén beazonosítható zeneileg Jago „e che nell’ira io nomo” soraival.⁸⁴

⁸⁰ I.h.

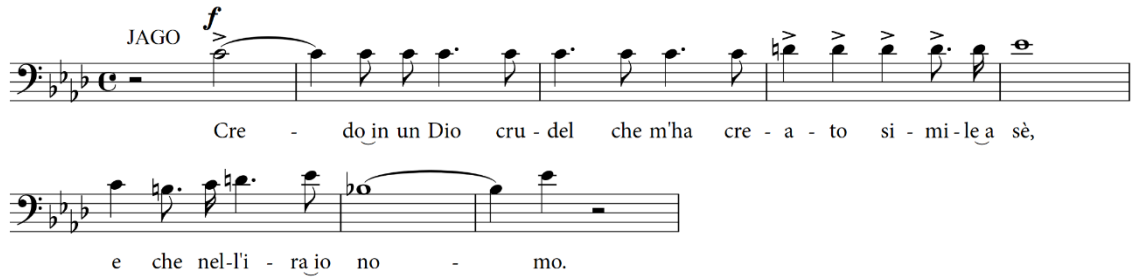
⁸¹ *Müpa Magazin-interjú*, 11.; *Müpa-műsorfüzet*, 11.; *Német Parlando – Rubato*, 268.

⁸² (ganz nahe bei Eva), mit leiser Stimme, „Jago”.

⁸³ weiterhin leise, heimtückisch, mit Komik und verstellter, scharfer Stimme

⁸⁴ *Forner-disszertáció*, 321.

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása



JAGO *f*

Cre - do in un Dio cru - del che m'ha cre - a - to si - mi - le a sè,
e che nel-l'i - ra io no - mo.

III.5a kottapélda. Verdi: Othello, II. felvonás, Credo in un Dio crudel – Jago áriája, 12–23. ütem



LUCIFER
(ganz nahe bei Eva)
mit leiser Stimme
"Jago"

wer riet es dir E - va, in den Ap - fel zu bei - ßen?

weiterhin leise, heimtückisch,
mit Komik und verstellter, scharfer Stimme

Wer riet es dir, hast du ei - ne Sch - lan - ge ge - se - hen?

III.5b kottapélda. Paradise reloaded (Lilith), 2. kép, 173–182. ütem

Ennél én még erősebbnek érzem azt a harmóniai gesztust, amely mindkét zenei részletben megjelenik: Verdinél az első gondolat végénél („Hiszek egy kegyetlen Istenben aki a saját képére teremtett” / „Credo in un Dio crudel che m’ha creato simile a sè e che nell’ira io nomo”) elhangzik egy erőteljes domináns-tonika zárlat, míg Eötvösnél a domináns szintén megtalálható, ám nem oldódik első fokra, hanem egy szűkített szeptimmal fűzi tovább a zenei folyamatot. A két zenei részlet összekapcsolása nemcsak Jago és Lucifer jellemének hasonlósága miatt releváns, hanem az ária tartalma miatt is, hiszen Jago egy istenkáromló anti-credót énekel, amelyben azt vallja, minden ember bűnösnek született.

Még egy zenei idézet kapcsolódik Lucifer szerepéhez, amelyről Eötvös csak a *Parlando – Rubato*-ban ír:⁸⁵ a 8. kép végén Lilith-et gúnyolja, mert beteg a szerelemtől („krank von Liebe”). E sorok megzenésítésében a *Trisztán és Izolda* nyitómotívumával indít, az utolsó szót túlzó melizmával díszítve (III.6 kottapélda). Az előadási utasítás itt

⁸⁵ Német *Parlando – Rubato*, 268.

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

„komödantisch”, amelyet úgy is fordíthatunk, hogy utánozva, s utal a komédia műfajára is.⁸⁶ Nemcsak a *Trisztánból* idéz itt Lucifer, hanem Lilith 2. képbeli első megszólalására is utal („Nem emlékszel?” / „Erinnerst du dich nicht?”) utánozva a nőt, ahol ugyanez a dallam hangzik el.⁸⁷

LUCIFER (komödiantisch)

und krank von Lie - (hi - hi - hi-...)

rall.

Lie - - - be!

III.6 kottapélda. Paradise reloaded (Lilith), 8. kép, 41–44. ütem

A *Paradise reloaded* esetében is érdemes szemügyre venni néhány előadói utasítást. Az 1. képben „nagy önuralommal”⁸⁸ írja búcsúlevelét Lucifer Istennek a következő szöveggel:

Paradise reloaded (Lilith) – 1. kép

Gott (Komma)
was rätst du mir
„kämpfe und vertraue” (Punkt)
Du kämpfst wie ein Kind (Komma)
das solange die Regeln ändert (Komma)
bis es gewinnt (Punkt)
Soll ich dir vertrauen (Fragezeichen)
Du bist ein Feigling Gott (Punkt) *Pause*
(Ausrufezeichen)

Isten (vessző)
azt tanácsolod,
„küzdj, és bízva bízzál” (pont)
Te úgy küzdesz, mint egy gyerek (vessző)
aki addig változtatja a szabályokat (vessző)
amíg nem nyer (pont)
Benned kellene bíznom (kérdőjel)
Egy gyáva Isten vagy (pont) *szünet*
(felkiáltójel)

⁸⁶ Erről a témáról bővebben írtam a *II.1.2 A szövegek könyvek alakulástörténete* című fejezetben

⁸⁷ Erről a következő, *III.2.3 Lilith* című alfejezetben részletesen lesz szó.

⁸⁸ mit großer Selbstbeherrschung

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

A levél része az *Ember tragédiájának* legismertebb sora is, amely nem szerepelt szó szerint az előző operában. Érdekes, hogy Lucifer Isten e mondatát itt magára vonatkoztatja, holott a *Tragédiában* az emberiséghez szól e tanács. Miközben Lucifer hangosan diktálja a levelet segítőknek, a következő jeleket kell a levegőbe rajzolnia a partitúra utasításai szerint: először egy keresztet, egy vonalat alá, egyet fölé, majd szimbólumokat, nem betűket. A keresztet Isten nevének kimondásakor kell rajzolnia, így talán azt jelenti, számára Isten halott, leszámolt vele. Később kétszer is szerepel a „nyugodtan, tárgyyszerűen”⁸⁹ utasítás a kottában, másodjára az opera egyik kulcsmondata fölött: Egy gyáva Isten vagy. Eszerint Lucifer dühös Istenre – ez a düh, illetve az utalás arra, hogy folyton megváltoztatja a szabályokat, azzal magyarázható, amiről a Lucifer mítoszával foglalkozó fejezetben volt szó: Isten, aki előtt Lucifer a többi angyallal ellentétben nem hajlandó térdet hajtani, magával a teremtéssel felrúgta saját szabályait, megbontotta az egységet, s létrehozta az embert. Dühös Istenre, mert következtelen volt, s mert száműzte őt a Mennyből. Tervének kulcsa Ádám, akin keresztül bosszút állhat Istenen. Mikor egyre több jel mutat arra, hogy el fog bukni, gyerekesen⁹⁰ (a 4. képben előadói utasításként szerepel is e szó a kottában) háromszor is elmondja az opera során: „Nem ez volt a tervem!” / „Das war nicht mein Plan!”. Az 11. képben megállapítja, hogy elveszítette Ádámot („Ich habe ihn verloren”), s hogy mindenki elárulta („Ich bin allen verraten”). Az első operában csak Lucy-ra vonatkozott az árulás, ezúttal azonban Istenre és az opera többi szereplőjére is, ami többletjelentést ad ehhez a mondathoz. Lucifer az opera végén megint Istenhez szól: „Isten, jövök” / „Gott, ich komme”, s visszatér a Mennybe.

Lucifer alapvetően két szereplővel áll konfliktusban az operákban: Istennel való viszálya már az opera legelején nyilvánvalóvá válik, Lilith-el való szembenállása azonban fokozatosan alakul ki. Eleinte szövetségesként próbálják meg mind a ketten hatalmukba keríteni Ádámot, hiszen mindketten Isten ellenségei, s mindkettőjük céljának eléréséhez a férfira van szükségük. Lilith azonban Évát is szeretné félreállítani, aki Lucifer tervének szerves része. Mikor a történelmi képekben Lilith közbenjárásának köszönhetően újra és újra meghal Éva, Lucifer kezdi megérteni, hogy nem megfelelő cinkostársat választott. A *Die Tragödie des Teufels*-ben Lucifer segítői meg is próbálják ölni Lucy-t, de nem tudják,

⁸⁹ ruhig, sachlich

⁹⁰ kindisch

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

mivel nem halandó, hiszen nem evett a tiltott gyümölcsből. Ahogy Lilith Éva halálát kezdi követelni, Lucifer egyre inkább kétségbe esik, míg végül kénytelen beismerni vereségét.

Láthattuk, hogy a második operában kevésbé tragikus a sorsa Lucifernek, hiszen nem lesz öngyilkos a mű végén, csak igazságtalan vereségét kénytelen beismerni. Eötvös jobban kihasználja az intrikát Lucifer alakjának megformálásakor, ugyanakkor kevesebb szerep jut neki az első operához képest. A héber mítoszokban szereplő Lucifer-történet több elemét találjuk meg a *Paradise reloaded (Lilith)*-ben, s több intertextuális utalást is rejt a partitúra az ő alakjához kapcsolódóan, ami nagyobb mélységet kölcsönöz karakterének.

2.3 Lilith

Lilith figurája ment keresztül a legtöbb változáson az újraírás során: nemcsak neve változott meg, de a második opera esetében már a címben is említést kap, illetve szövegi és zenei megjelenése is egyaránt sokkal összetettebb lett. Mind a kottában, mind Eötvös nyilatkozataiban megszorodtak az intertextuális utalások, és saját jegyzeteiben is láthatóan Lilith áll a középpontban. Ennek megfelelően a kritikusok is sokkal több figyelmet szenteltek Lilith alakjának és mítoszának.

A *Die Tragödie des Teufels* bemutatójával kapcsolatban bár a legtöbb interjúban röviden foglalkoztak Lilith mítoszával és Lucy szerepével az operában, többnyire Ostermaier és Eötvös is megmaradt annál a rövid magyarázatnál, hogy Lilith Ádám első felesége, akit Évával ellentétben vele egyenrangúként teremtett. A Krasznahorkaival folytatott beszélgetésben elhangzik, hogy Lucifer helyett Lucy lett a gonosz, ám ő sem igazán, csupán – Ádámmal együtt – a gonosz eszköze, a gonosz tett elkövetője.⁹¹ Eötvös a *Die Tragödie des Teufels* végkifejletével kapcsolatban azt mondja, a darab végén nyitva marad a kérdés, hogy Lilith megőrzi-e démoni természetét vagy feladja azt.⁹² Az első operához hasonlóan itt is nyitott a mű vége tehát, a kérdés azonban nem a teljes emberiségre (t.i. mely ősanjától származunk), hanem Lilith alakjának modernkori megítélésére

⁹¹ Krasznahorkai, i.m., 8.

⁹² <https://www.merkur.de/kultur/urauffuehrung-nationaltheater-schoepfung-noch-versuch-640630.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. május 20.).

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

vonatkozik. Benne van még az a feltételezés, hogy ő alapvetően egy démon, amely a második műben csak a múltja részeként jelenik meg, s az opera végére Ádám gyermekével a szíve alatt egyértelművé válik, hogy sikerült megtörnie Isten átkát. Ahogy arról már szó esett, nagy különbséget jelent az is, hogy míg az első műben először szinte hallhatatlan megjegyzésként hangzik el Lucy valódi neve, s csak a végén derül fény arra, ki is ő valójában, a *Paradise reloaded (Lilith)*-ben rögtön az opera elején összefoglalják, ki is Lilith és mik a szándékai.

A *Die Tragödie* 1. képében színrelépésekor a következőképpen írja le Lucy megjelenését Eötvös a partitúrában: démoni, amazon-szerű,⁹³ ez a jellemzés később többször is megjelenik a kottában. Hangfaja bár mindkét operában mezzoszoprán, az elsőben hallhatóan mélyebb regiszterben énekel, szólama kisebb ambitust kíván meg az énekesnőtől, kevésbé virtuóz, melizmatikus. E karaktert jól jelenítette meg a müncheni előadás jelmeztervezője, Amélie Haas is: Lilith fekete-lila hajjal, erőteljes sminkben, testhezálló bőrruhában jelenik meg, vállán harcosokra, de szárnyakra is jellemző díszítés figyelhető meg (*III.1. kép*).

⁹³ dämonisch, einer Amazone gleich

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása



III.1 kép. Ursula Hesse von der Steinen Lucy szerepében Münchenben. Fotó: Hilda Lobinger / Bayerische Staatsoper

Érdeemes emellé állítani Lilith színpadi megjelenéseit a *Paradise reloaded* (Lilith) különböző rendezéseiben. A NOW színpadra állításakor Lilith két jelmezben jelenik meg: az opera első felében egy testszínű, lenge, romantikus stílusú ruhát visel (*III.2a kép*), majd később testhezálló fekete overált (*III.2b kép*). A chemnitzi előadáson ugyanazt a ruhát viseli, mint Éva, de míg az előbbi fehérben van, Lilith feketében (*III.3 kép*). Bielefeldben szintén fekete ruhát visel, de öltözéke ezúttal nem csábító, inkább – a többi szereplőhöz hasonlóan – játékbabaszerű; a térdig érő egyszerű ruhát fekete rúzs és bőrcsizma egészíti ki (*III.4 kép*). Az összes rendezésben feketét visel (kivéve a bécsi előadás első felében), de a démoni amazonmegjelenés csak a *Die Tragödie* rendezésében jelenik meg, a bécsi és budapesti előadáson pedig első jelmeze szerelmes asszonyként láttatja Lilith-et.

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása



III.2a és III.2b kép. Annette Schönmüller a NOW bécsi előadásán. Fotó: Armin Bardel /
Neue Oper Wien



III.3 kép. Marie-Pierre Roy Éva szerepében és Frances Pappas Lilith szerepében a
chemnitz-i előadáson. Fotó: Dieter Wuschanski / *Die Theater Chemnitz*



III.4 kép. Nohad Becker Lilith szerepében, valamint Veronika Lee Éva és Lorin Wey Ádám szerepében a bielefeldi előadáson. Fotó: Bettina Stoess / Theater Bielefeld

Ahogy a különböző történelmi korokon haladnak keresztül a szereplők, Lucifer kivételével mindenki részt vesz a történetekben egy korabeli alak bőrébe bújva.⁹⁴ A *Die Tragödie*-ben Lucy először a 6. képben (Athén) jelenik meg álruhában: Miltiadész fiát, Kimont játssza, aki a jelenet végén öngyilkos lesz; Éva itt Miltiadész felesége, tehát Lilith anyja. A *Paradise reloaded*-ben ugyanez a 4. képnek (Egy demonstráción) felel meg, ahol éppen fordított a szereposztás: Éva a generális öngyilkos fia és Lilith játssza az anya szerepét – ha belegondolunk, ez sokkal logikusabb, hiszen Éva az örök áldozat, ő képviseli a gyermeki ártatlanságot, nem Lilith. A *Die Tragödie* római képében Lucy Lucifer szövegét mondja *Az ember tragédiájából* („csókold meg a halottat...” / „küss du den toten...”), így átveszi a gonosz szerepét. A 8. képben (Bagdad) Lucy – hasonlóan Luciferhez – csak kommentálja az eseményeket. A *Paradise reloaded (Lilith)*-ből e két

⁹⁴ Az egyes képek cselekményéről részletesen már volt szó a *II.1.2 A szövegek könyvek alakulástörténete* című fejezetben, így most csak nagyvonalakban idézem fel a történetet Lucy / Lilith szerepére koncentrálni.

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

utóbbi kép hiányzik, helyette a lebombázott város képe jelenik meg, ahol Lilith ismét Éva anyjaként jelenik meg, aki először utasítja, hogy csókolja meg a halottat (hasonlóan a római képhez), majd a halálba küldi lányát. Lucy *Az ördög tragédiája* 9. képében (Shop) hasonló szerepben tűnik fel, mint a *Lilith*-ben – ez utóbbi operában felügyelőként tüntetik fel a librettóban.⁹⁵ A *Die Tragödie*-ben szerepel egy mondata, amely a másodikból már hiányzik: „virus mea mea culpa culpa in nomine agnus” / „az én vírusom az én vétkem Isten nevében”. A latin mondat utal egyrészt a mise Confiteor részére („mea culpa, mea culpa, mea máxima culpa”), ugyanakkor csúfot is üz Istenből. Ez a rész gregorián recitálás stílusában hangzik el, amely még inkább hozzájárul az álliturgikus érzethez. Lucy előadási utasítása itt, hogy mosolyogjon,⁹⁶ tényleges megbánásról tehát szó sincs.

A későbbi jelenetekben Lucy / Lilith már saját magát játssza: kitergeti a kártyáit és felfedi valódi szándékait. Korábban már idézett két monológban fakad ki, s mondja el történetét arról, hogy Ádámmal egyenlőként teremtett, de Isten elárulta s démonná tette. A *Die Tragödie*-ben ezek legvégén közli Ádámmal, hogy terhes, majd mindkét operában arra kéri, ölje meg Évát. Lényeges dramaturgiai változás, hogy míg az első operában az után buzdítja gyilkosságra Lucy Ádámot, hogy megtudta, Éva terhes, és azt kéri, ölje meg a gyermeket arra hivatkozva, hogy fiú nélkül nincs Isten („du musst das kind für mich töten / ohne sohn ist gott nichts”), addig a *Lilith*-ben Éva vallomása előtt kéri Ádámot, hogy ölje meg Évát azzal az indokkal – amely a *Die Tragödie*-ben Ádám szájából hangzik el –, hogy nem születhet még egy ember („kein Mensch darf mehr entstehen”). Ez persze összefügg a végkifejlettel, ahol az első esetben Ádám megöli Évát, Lucy viszont még nem terhes, a második operában viszont életben marad Éva, de Lilith is gyermeket vár. Láthattuk, hogy Lilith cselekedetei a második operában logikusabbak, megalapozottabbak, jelleme pedig kevésbé démoni, sokkal emberibb.

Alakjának kidolgozottságát a *Paradise reloaded (Lilith)*-ben számos szóbeli és írásbeli megjegyzés, zenei motívum mutatja. Rengeteg szerepben feltűnik, amelyek megjelennek a partitúrában, a szövegekönvben és Eötvös nyilatkozataiban is. E szerepek utalnak híres nőalakokra, de általános női szerepkörökre, s metaforikus alakokra is. Ezeket sorra véve kirajzolódik, hogyan formálta meg Eötvös másodjára Lilith izgalmas figuráját.

⁹⁵ Aufseherin

⁹⁶ schmunzelt

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

Míg a *Die Tragödie*-ben Lilith démoni mivolta kapta a legnagyobb hangsúlyt, a *Paradise reloaded*-ban ennél jóval több rejlik karakterében. Démonléte is érezhető még, ugyanakkor világos, hogy mindent azért tesz, hogy megszabaduljon ettől és újra ember lehessen azáltal, hogy embergyereket szül. Eötvös egy interjúbán így fogalmazott: „Egykor ember volt, majd démonná lett, végül újra az emberire vágyott. Egy széles kört végigjáró pálya az övé.”⁹⁷ Egy másik alkalommal azt is említi a zeneszerző, hogy ő a démonkirályok (Belial, Azazel, Akabor, stb.) anyja, akikkel már találkozhattunk korábbi, *Love and Other Demons* című operájában.⁹⁸ Az anya szerep más kontextusban is megjelenik az operában, hiszen két jelenetben is Éva anyját alakítja, s az opera végén maga is gyermeket vár.⁹⁹ Démoni létéhez kapcsolódik Lilith azonosítása az édenkerti kígyóval: Eötvös a *Parlando – Rubato*-ban példaként hozza fel, hogy Michelangelo is kígyóként ábrázolta a Sixtus-kápolna mennyezetfreskóján.¹⁰⁰ Az operában Lilith ezen alakja megjelenik sokszor tekergőző énekszólamban, de közvetetten a szöveggönyvben is, s a legtöbb rendezésben is ő nyújtja az almát Évának. Nemcsak a kígyó, de a tiltott gyümölcsben lakozó féreg is Lilith a *Paradise reloaded*-ben: az első műben még Lucifer szájából hangzott el a mondat, hogy „a féreg én vagyok”, ezúttal azonban Lilith kapta ezt a sort. Eötvös ezzel kapcsolatban a következőket mondta: „A féreg az almában a világ tökéletlenségének humoros szimbóluma.”¹⁰¹ Lilith Isten vetélytársa, a komponista megfogalmazásában omnipotens figura,¹⁰² ugyanúgy, mint Lucifer, viszont vele ellentétben az ő sorsa mégsem tragikus: bár Ádámot elveszíti, de végső soron sikerül elérnie célját, megváltást nyer az embergyerek által. Az operában ő a pozitív értékek hordozója: övé a tehetség, érzékenység, humor, tudás, gyors kapcsolódás képessége.¹⁰³ Lilith szupernő, őszanya, a matriarchális társadalmi rend kiindulópontja.¹⁰⁴ Évával ellentétben nem túri passzívan a sorsát, kérdéseket tesz fel.

⁹⁷ *Müpa Magazin-interjú*, 11.

⁹⁸ Rögl, Heinz–Thurnher, Armin, „»Der Freundliche Mann in meinem Rücken...« Peter Eotvos konnte mit vier Jahren schreiben, wurde mit 24 Jahren Assistent Karl-Heinz Stockhausen und dirigierte bald Pierre Boulez vor”, Újságkivágat a Neue Oper Wien sajtógyűjteményéből, *Falter* 41/13 (2013. október 9.): 6–9., ide: 8.

⁹⁹ Forner disszertációjában Lilith négy szerepkörét fejt ki részletesen: alakját értelmezi csábítóként, anyaként, boszorkányként és Isten vetélytársaként. *Forner-disszertáció*.

¹⁰⁰ *Német Parlando – Rubato*, 268.

¹⁰¹ „Der Wurm im Apfel ist ein humorvolles Symbol für die Unvollkommenheit der Welt.” I.h.

¹⁰² *Német Parlando – Rubato*, 267.

¹⁰³ *Müpa Magazin-interjú*, 11.

¹⁰⁴ *Müpa Magazin-interjú*, 10.

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

Ugyanakkor földöntúli ereje van, boszorkányként, varázslónőként is megjelenik az operában.

Személyiségével kapcsolatban a partitúrából is számos, olykor kihallható, máskor rejtettebb többletjelentést olvashatunk ki. A 2. képben – amely hemzseg az egyéb intertextuális utalásoktól is – két beírást is találtunk Lilith-re vonatkozóan. Az Édenkertben játszódó jelenetben ezen a ponton bújik elő az árnyékból Lilith, akinek érkezését már megszólalása előtt is jelzi a zenekar: a tuba és a harsonák (a túlvilág hangszerei) jelt adnak, majd a fafúvós hangszereken egy ideges, ugráló, trillázó motívum jelenik meg. Ádám megkérdezi: „Kik vagytok?” / „Wer seid ihr?”, mire először egy oboa válaszol. Szólama fölé beírta Eötvös: „Kundry” (*III.7a kottapélda*).¹⁰⁵ A dallam Wagner *Parsifal*ja egyik legfontosabb motívumának (Kundry nevetése) egy kromatikusabb változata, amely megjelenik például a „Grausamer! Fühlst du im Herzen nur and’rer Schmerzen” kezdetű ária „Ich sah Ihn und lachte” szövegrészénél (*III.7b kottapélda*). A motívumot a *Parsifal*ban is a zenekar játssza: hisztérikus, ördögi nevetést szimbolizál a hirtelen lefelé zuhanó skála, amely arra utal, hogy Kundry kinevette Jézust a kereszten.¹⁰⁶ „Azért, mert kinevette Krisztust, arra ítéltetett, hogy örökké bolyongjon és – úgy tűnik – arra is, hogy elcsábítsa a férfiakat és nevetve a vesztüket okozza.” – olvashatjuk Linda és Michael Hutcheon tanulmányában.¹⁰⁷

¹⁰⁵ A Kundry-referenciát Jane Forner is hosszan részletezi disszertációjában, amelyből magam is inspirációt merítettem. *Forner-disszertáció*, 308–318.

¹⁰⁶ Kinderman, William, *Wagner’s Parsifal. Studies in musical genesis, structure, and interpretation* (Oxford: Oxford University Press, 2013), 244.

¹⁰⁷ „[...] for laughing at Christ, she has been condemned to wander forever and—it would seem—to seduce men and, laughing, bring their souls to perdition.” Hutcheon, Linda–Hutcheon, Michael, „Syphilis, Sin and the Social Order: Richard Wagner’s »Parsifal«”, *Cambridge Opera Journal* 7/3 (1995. november): 261–275, ide: 263–264.

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

heisst du denn, schöne Teufelin”, Lilith titokzatosan csak annyit válaszol: „A nevek csak hangok és füst, Fényhozó!” / „Namen sind Schall und Rauch, Lichtbringer!” (III.7 kottapélda). Ez az első olyan mondata az operában, amelyet már nem a háttérből, de a színpadon énekel. Lilith szólamát nagy ugrások, glissandók, folyamatos *crescendo-decrescendo* jellemzi, és ahogy kimondja a *Lichtbringer* szót, bár a hangmagasságnak nem kell pontosnak lennie, az utolsó hangköz tritónusz, amely a későbbiekben is jellemző lesz Lilith zenei világára, csakúgy, mint Kundryéra. Titokzatosság, csábítás, ugyanakkor a veszély érzetét is keltik ezek a zenei eszközök, amelyek jól jellemzik Lilith karakterét.

LILITH
langsam
(non vibr.) *p*
gliss.
Na - men sind - (d) Schall und - (d) Rauch Licht-brin-ger!
sf *sff* *f*

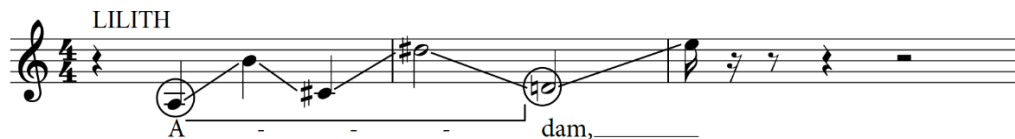
III.7 kottapélda. Paradise reloaded (Lilith), 1. kép, 161–166. ütem

Eötvös a *Parlando – Rubato*-ban is említi Kundryt, s példaként hozza fel a 9. képet, amelyben Lilith magáévá teszi az alvó Ádámot; ez a jelenet a *Parsifal* csókjelenetét idézi – áll a kötetben.¹¹² A kép elején Lilith szólamánál a következőket olvashatjuk: Lilith egy nagy kört tesz Ádám körül, úgy jelenik meg, mint egy varázslónő¹¹³ – ismét egyértelmű az utalás Kundryra, aki szintén varázslónő. Lilith a jelenet elején kimondja Ádám nevét fellecsúszkáló glissandókba rejtve az A-D hangközt (III.9a kottapélda) – ez a gesztus szintén párba állítható a *Parsifal* Varázskertbeli jelenetével (III.9b kottapélda), ahol Kundry elsőként nevezi meg a korábban névtelen lovagot, ráadásul ugyanaz a hangközugrás is megtalálható benne – tiszta kvint – amely Ádám nevét is jelenti a *Paradise reloaded* (*Lilith*)-ben.

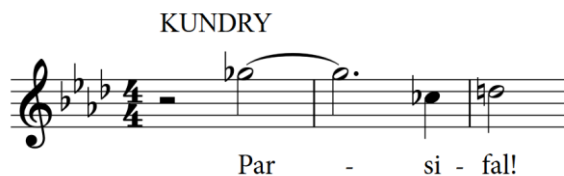
¹¹² Német *Parlando – Rubato*, 267.

¹¹³ Lilith geht in einem großen Kreis um Adam herum, beschwörend, wie eine Zauberin.

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása



III.9a kottapélda. Paradise reloaded (Lilith), 9. kép, 5–7. ütem



III.9b kottapélda. Wagner: Parsifal, 2. felvonás, 2. jelenet

Ádám nem válaszol Lilith hívására, csak egy csepp vízért könyörög, majd elájul egy véget nem érő glissandóval. Lilith kéri, hogy csókolja meg, azzal is magyarázva ezt, hogy az ő ereiben a legtisztább víz folyik. A *Wasser* szót „mint egy varázsszó”¹¹⁴ mondja ki, s pár ütemmel korábban azt az utasítást is olvashatjuk, hogy úgy szóljon, mintha egy altatódalt énekelne.¹¹⁵ Eötvös nem a német *Wiegenlied*, hanem az angol *lullaby* szót használta, amely utal a Lilith névvel való etimológiai rokonságra. Lilith folytatva dalát tovább kéri Ádámot, hogy csókolja meg, mert összetartoznak, s egy új nemzedéket alapítanak egyenlő felekként. A *Gleich zu Gleich* szavakat, ahogy arról korábban már volt szó egyre gyorsuló tempóban ismételteti Lilith egy szexuális aktust imitálva. Dramaturgiailag is fontos pillanat ez, hiszen innen is bizonyosságot nyerünk, hogy Lilith az opera végén valóban Ádám gyermekét várja. Bár szövegileg megtalálható ez a rész a *Die Tragödie*-ben is, teljesen más kontextusban, az opera legvégén hangzanak el e szavak, közvetlenül Éva meggyilkolása előtt.

Visszatérve Kundryhoz, az övéhez nagyon hasonló hisztérikus nevetést hallat Lilith a 3. képben: konkrét hangmagasságokat itt nem jelölt Eötvös, ám a ritmus és a dallamirány ugyanaz, mint Kundry nevetésénél. A kacaj közvetlenül Lucifer korábban már idézett, migránsokra vonatkozó mondata után hangzik el. A kerítésen halálukat lelő és Isten után kiáltó menekültek képe ugyanakkor párhuzamba állítható Jézus képével a kereszten, így Kundry nevetésének imitálása még inkább értelmet nyer.

¹¹⁴ wie ein Zauberwort

¹¹⁵ wie ein lullaby

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

Közvetlenül ez után a 3. képben ismét szerepel egy archetípusra való utalás Lilith szólama fölött: „melankolikusán, magának, Marlene Dietrich: a 156. ütemig az énekszólamot tetszés szerint le lehet transzponálni”.¹¹⁶ Eötvös ezúttal nem konkrét zenei idézetre gondolt, inkább a színpadi attitűdöt jelzi az énekes számára. A Marlene Dietrich-re való utaláskor Eötvös a színésznő *A kék angyal*ban (1930) nyújtott alakítására utalt, ahol táncosnőt játszik a színésznő, aki a főszereplő professzort elcsábítja s ezzel vesztét okozza. A zeneszerző ugyanis a *Parlando – Rubato*ban is említi ezt az utalást, s hozzáteszi, olyan ez, mint az angyal a *Halleluja – Oratorium balbulumban*.¹¹⁷ Ugyanebben a kötetben olvashatjuk, hogy ez utóbbi műben az angyal megformálásakor Esterházy (is) Marlene Dietrich-re gondolt *A kék angyal*ból.¹¹⁸ Lilith válasza Lucifernek Marlene Dietrich hangján egy filozofikus megállapítás: „Egy emberélet az örökkévalóságban rövidebb, mint egy lélegzet” / „Ein Menschenleben ist in der Ewigkeit kürzer, als ein Atemzug.”¹¹⁹ Eötvös az *Oratorium Balbulum* angyalának zenei megformálásáról azt írta, egy földhözragadt figura, aki dohányzik, mindig kicsit részeg és Nietzschehez hasonló – tehát filozofikus megállapításokat tesz.¹²⁰

Az operatörténeti utalások sorát folytatva, s visszaugorva a 2. képhez, közvetlenül a Kundry-t idéző oboaszóló után megszólal Lilith. Ádámhoz intézve szavait azt kérdi tőle: „Nem emlékszel?” / „Erinnerst du dich nicht?”. Ez az opera egyik zeneileg is legjobban felismerhető zenei utalása, de a biztonság kedvéért Eötvös a kottába is beleírta: halkán, de nagyon jól érthetően: „Izolda” (*III.10 kottapélda*).¹²¹ A fázis a *Trisztán* nyitómotívumát idézi, amely Izolda szerelmi halálban is megjelenik, s Lilithet sebezhető, érzékeny, szerelmes női oldalát illusztrálja.¹²²

¹¹⁶ melancholisch, für sich, Marlene Dietrich: bis Takt 156 kann die Gesangsstimme beliebig weit nach unten transponiert werden.

¹¹⁷ Német *Parlando – Rubato*, 267.

¹¹⁸ Német *Parlando – Rubato*, 273.

¹¹⁹ A *Die Tragödie des Teufels*ben ezt a mondatot Skelton mondja szintén a 3. képben.

¹²⁰ Német *Parlando – Rubato*, 273.

¹²¹ leise aber sehr deutlich „Isolde”

¹²² Ugyanezt idézi vissza Lucifer is a 8. képben nemcsak Izoldára, de Lilith korábbi, őszinte szerelmes mondatára is utalva.

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

LILITH

*leise aber sehr
deutlich "Isolde"*

Er - in-nerst du dich nicht?

The image shows a musical score for the character Lilith. It features a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The music begins with a whole rest, followed by a quarter rest, then a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. A fermata is placed over the E4 note. The lyrics 'Er - in-nerst du dich nicht?' are written below the staff, with a line under 'du' indicating a long note. Above the staff, the text 'LILITH' is written on the left, and 'leise aber sehr deutlich "Isolde"' is written above the first few notes. A double bar line with repeat dots is placed after the first measure.

III.10 kottapélda. Paradise reloaded (Lilith), 2. kép, 164–166. ütem

A partitúrában beírás formájában még egy helyen találunk hasonló utalást, amely a librettóban is szerepel, igaz, nem konkrétan Lilith-re vonatkozóan, hanem egy jelenetre, amelyben Ádám, Éva és Lilith vesznek részt. A *Paradise reloaded* 9. képében, közvetlenül Lilith csábítási jelenete után megjelenik Éva, s Ádámhoz hasonlóan egy csepp vízért könyörög. Eötvös ezen a ponton egy pantomim jelenetet ír le, amelyben Lilith egy csepp vizet enged Éva nyelvére, Éva elájul, Ádám pedig magához tér és a karjába veszi Évát. A leírás után megjegyzi: A jelenet emlékeztet a 3. képre és a *Hamletre* is.¹²³ Erős színházi beállítottságáról árulkodik ez a gondolat, ami a befogadó szempontjából talán kevésbé releváns. Azt a komponálási pillanatot örökíti meg, amelyről a korábban idézett interjúban beszélt is, hogy amikor látja már maga előtt a szituációt, eszébe jut egy hasonló pillanat egy másik műből, s ezt akár zeneileg, akár írásos formában a mű részévé teszi.¹²⁴

A *Parlando – Rubató*ban Eötvös inspirációként említi még Kirkét, Salomét, Jochanaant és az Éj királynőjét – csupa femme fatale figurát –, valamint Ophéiát is,¹²⁵ aki kissé kilóg ebből a felsorolásból, s később látni fogjuk, hogy inkább Éva tartozik ebbe a típusba. Ezen kívül a szerep vokális megformálásával kapcsolatban elmondja, hogy írás közben Cecilia Bartolira gondolt, amely alatt a mozgékony, nagy ambitust bejáró, rendkívül virtuóz énektechnikára utalhatott. A kottába beírt nem konkrét, csupán stílusra vonatkozó utalások is árnyalják a Lilithről alkotott képet. Az ő karakteréhez tartozik a legtöbb előadási utasítás. Íme néhány a legjellemzőbbek közül: rejtélyesen,¹²⁶ dühösen,¹²⁷ gúnyosan,¹²⁸ nagyon szarkasztikusan,¹²⁹ stb. Az előadói utasítások feltűnően besűrűsödnek

¹²³ Die Szene erinnert an BILD 3 und auch an *Hamlet*.

¹²⁴ *Eötvös-interjú, 2021.*

¹²⁵ *Német Parlando – Rubato*, 268.

¹²⁶ geheimnisvoll

¹²⁷ wütend

¹²⁸ spöttisch

¹²⁹ sehr sarkastisch

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

Lilith recitativ áriájában a *Paradise reloaded* 10. képében.¹³⁰ Ahogy arról korábban már volt szó,¹³¹ ez az ária tartalmilag a 8. kép monológjának folytatása. A két ária, főként a második Lilith drámai és vokális szerepének legfontosabb megnyilvánulása, szövege szinte szó szerint megtalálható a *Die Tragödie des Teufels*-ben is, így érdemes e zenei részleteket egymás mellé állítva alaposabban megvizsgálni őket.¹³²

Az „Ich war die seine” kezdetű monológ *Az ördög tragédiájában* a 11. képben, a *Paradise reloaded (Lilith)*-ben pedig a 8. képben hangzik el. A *Die Tragödie des Teufels* vázlatanyagai között egyedül a 11. kép esetében találtam az opera vázlatanyagai között egy részletes jegyzetoldalt, amelyen különböző zenei gondolatok szerepelnek 28 pontba szedve.¹³³ E jegyzetek zenei gesztusokra, dallamrészletekre, ritmusra, hangszerelésre vonatkoznak. A komponálás következő lépéseként a 11. kép szövege mellett már csak az ötletek számai szerepelnek különböző előadói utasításokkal, például magasan, mélyen, halkán.¹³⁴ Végül partitúrarészleteket is találtam a vázlatanyagok között, amelyeken szintén szerepelnek számok, valószínűleg megfeleltethetők a jegyzetlapon szereplő zenei gondolatoknak, ám ennek részletesebb tanulmányozását nem tette lehetővé a Paul Sacher Stiftungban végzett rövid kutatómunkám. Mindezek alapján látszik, hogy Eötvös különös gonddal komponálta meg ezt a jelenetet. Lilith monológja (*III.11a kottapélda*) az után kezdődik, hogy Lucifer segítői megpróbálják megölni, ám nem tudják – „egy árnyékot nem tudsz megölni” / „du kannst keinen Schatten töten”. Lilith monológjának első felét csak a zenekari árokban helyet foglaló kisebb együttes négy vonóhangszere kíséri: halk játékuk

¹³⁰ Eötvös többször is használja a partitúrában a REZITATIV kifejezést, s ezúttal is maga írta be a kottába: REZITATIV ARIE. Korábban Lucifer és Lilith szólamánál, valamint hangszeres szólamoknál találkozhatunk ezzel a kifejezéssel, amely leginkább az előadás módjára vonatkozik. A recitativót nem klasszikus értelemben használja tehát Eötvös, inkább jelzi, hogy itt a történet szempontjából is fontos dolgok fognak elhangzani. Ebben az esetben például Lilith tisztázza, ki is ő valójában, ugyanakkor az ária is helyén való megnevezés, hiszen legbensőbb érzelmeit önti szavakba.

¹³¹ *A II.1.2 A szövegek könyvek alakulástörténete* című alfejezetben.

¹³² 2018 augusztusában lehetőségem nyílt arra, hogy négy napot kutassak a baseli Paul Sacher Stiftungban, ahol a *Die Tragödie des Teufels* kéziratái találhatóak. Ez az idő mindössze arra volt elegendő, hogy az opera négy mappányi vázlatanyagát áttekintsem, s jegyzeteket készítsek. Mivel a Paul Sacher Stiftungnak nagyon szigorú adatvédelmi szabályzatai vannak, fotót vagy másolatot semmiről sem készíthettem, így csak az akkori kutatóm szempontjából legrelevánsabb jegyzetoldalakat másoltam le kézzel. Bár emiatt kissé hiányos a birtokomban lévő információ, mégis, túl értékesnek ítélttem ahhoz, hogy ne használjam fel disszertációm most következő részében.

¹³³ *EPGY, PSS, Basel*.

¹³⁴ hoch, tief, leise

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

tele van glissandókkal és tremolókkal. Lilith szólamánál előadási utasítást nem találunk, énekét nagy ugrások jellemzik.

Ugyanez a szöveg a *Paradise reloaded* 8. képében hangzik el Lilith Lucifernek adott válasza részeként, aki a fentebb is említett *Trisztán*-idézetrel gúnyolta Ádám iránt táplált érzései miatt. A NOW színpadra állításában Lilithet alakító Annette Schön Müller vele készített interjúm során elmondta, ez az opera egyik legösszetettebb és technikailag is legnehezebb része: az énekesnek nagyon sokféle énektechnikát kell használnia, pl. Sprechgesang, gyors koloratúrák, mély torokhangok.¹³⁵ Eötvös az opera ezen részére „nyöszörnyő tangóként”¹³⁶ hivatkozott, amely az énekszólam ritmikájában nyilvánul meg. Lilith énekét ezúttal is a vonóskar kíséri pengetett arpeggio akkordokkal, amelyekhez egy bendzsó is csatlakozik. A partitúra utasítása szerint a bendzsón pengetővel kell játszani: a bal kéz mindig véletlenszerűen fogja le a húrokat magasabb vagy mélyebb regiszterben, így a hangmagasság véletlenszerű, csak az arpeggio iránya a fontos.¹³⁷ Lilith itt sokkal magasabb regiszterben énekel, mint Lucy az első operában, amely hisztérikusságot kölcsönöz hangjának (*III.11b kottapélda*). Egy ponton az erősen¹³⁸ előadási utasítást olvashatjuk, más azonban nem szerepel e résznél. Bár a hangok nem egyeznek a két operában, Lucy és Lilith dallamának iránya meglehetősen hasonló: a *Gleich und Gleich* szavaknál fel-le ugrál szólamuk, a *Dämon* szónál nagyot ugrik, s az utolsó mondatrész dallama is – „emberek helyett démonokat szülök” / „statt Menschen bring ich Dämonen zur Welt” – ugyanolyan irányú.

¹³⁵ Schön Müller-interjú.

¹³⁶ „wimmernder Tango”. *Német Parlando – Rubato*, 267.

¹³⁷ Magyarul nem szó szerint idéztem a kottában szereplő szöveget. Németül: Mit Plektrum spielen. Linke Hand greift immer alle Saiten frei in tieferer oder höherer Lage. Tonhöhen sind Zufallstöne, nur die Lage und die Richtung des Arpeggios ist wichtig. Die Banjos auf das Fell der kleinen Trommel stellen.

¹³⁸ kräftig

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

LUCY

(Langsam)

ich war die sei - ne ich war wie er aus lehm ge-formt, gleich und gleich an
rech-ten bis mir un-recht ward durch gott, sein ver - rat hat mich zum dä - mon ge-
macht statt men-schen bring ich dä - mo - nen zur welt bis sie fällt

III.11a kottapélda. Die Tragödie des Teufels, 11. kép, 134–151. ütem

LILITH

Ich war die Sei - ne, ich war wie er, ich war wie er aus Lehm ge-
formt, gleich und gleich an Rech-ten, bis mir Un - recht ward durch Gott. Sein Ver-
rat hat mich zum Dä - mon ge-macht! Statt Men-schen bring ich Dä-mo-nen zur Welt

III.11b kottapélda. Paradise reloaded (Lilith), 8. kép, 88–104. ütem

A második monológ már kifejezetten Ádámhoz szól. Lucy / Lilith felidézi, hogy egykor a felesége volt, míg Isten nem adott neki másik asszonyt, ezzel összetörve szívét. Ezért aztán szerelmi bosszút akar állni Ádámon („és nem akartam semmit sem jobban, mint összetörni a tiédet / und nichts wollt ich mehr, als Deines brechen”); végül emlékezteti Ádámot, hogy a homokban egymáséi lettek, s ő sejtette, ki is Lilith valójában. A *Paradise reloaded* (Lilith)-ben a monológ végén közli, hogy terhes, amely által szavai új értelmet nyernek. A *Die Tragödie* kéziratai között ez az egyedüli olyan jelenet, amelyet a zeneszerző először zongorakivonatos formában írt meg, ami sejteti, hogy ezt is körültekintően dolgozta ki. Egy szintén a kéziratok közt talált áthúzott oldalon a következő

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

magyar nyelvű mondatot olvashatjuk a jelenet egy részleténél, amely sokat elárul a szituációról: LUCY hadarjon tovább, EVA mondja el többször is, ADAM zavarodott.¹³⁹ A két nő tehát gyakorlatilag egyszerre beszél, Ádám pedig mindebből semmit sem ért. Ennek megfelelően Lucy és Éva szólama szinte egy beszélgetés érzetét kelti, bár egyikük sem a másik mondataira reagál, csak mondja a magáét. Bár Lucy kifejezetten Ádámot szólítja meg, ő még most sem hajlandó tudomást venni róla, s egy mantraként, szinte csak magának azt ismételteti: „nem születhet még egy ember” / „kein Mensch darf mehr entstehen”. Lucy szólama a beszéd és az ének között mozog, s továbbra is nagy ugrások, glissandók jellemzik. Bár előadási utasítást nem találunk, egyértelmű Lucy dühe.

Ugyanezt a szöveget Lilith a második operában a 10. képben mondja el, ám ezúttal csak az övé a színpad, más nem szól bele mondandójába. Az recitativ ária Ádám szavaira adott reakció, aki Lucifert kéri, ölje meg Lilithet, mivel – miután három kísézője is összeesett, mert ugyanabból a palackból ittak, mint Éva – rájött, hogy mérgezett vizet adott a másik nőnek. A különböző előadási utasítások ebben az áriában extrém módon besűrűsödnek. A legelején általános utasításként olvashatjuk: Teljesen szabadon előadva. A ritmikus lejegyzés csak az olvashatóság megkönnyítését szolgálja. *Parlando*.¹⁴⁰ Az ária során a következő, olykor meglehetősen szokatlan előadási utasításokat olvashatjuk: szemrehányás nélkül,¹⁴¹ berlini kabaré,¹⁴² még berlinibb,¹⁴³ mint egy szuka,¹⁴⁴ kissé szarkasztikusan,¹⁴⁵ nagyon szarkasztikusan,¹⁴⁶ kissé becsmérlőn,¹⁴⁷ gúnyosan,¹⁴⁸ még gúnyosabban,¹⁴⁹ növekedve,¹⁵⁰ fokozatosan szentimentálisan,¹⁵¹ nagyon vékony

¹³⁹ EPGY, PSS, Basel.

¹⁴⁰ Vollkommen frei vorgetragen. Die rhythmische Notation dient nur der leichteren Lesbarkeit. *Parlando*

¹⁴¹ ohne Vorwurf

¹⁴² Berliner Kabarett

¹⁴³ noch Berliner

¹⁴⁴ wie eine Hündin

¹⁴⁵ etwas sarkastisch

¹⁴⁶ sehr sarkastisch

¹⁴⁷ etwas herabsetzend

¹⁴⁸ spöttisch

¹⁴⁹ noch spöttischer

¹⁵⁰ steigern

¹⁵¹ allmählich sentimental

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

hangon,¹⁵² érzékenyen,¹⁵³ nagyon gyengéden.¹⁵⁴ Ezek alapján kirajzolódik, hogy az érzelmek teljes sorát éli végig Lilith a múltra emlékezve.

Két előadási utasítás nem érzelmre utal: a berlini kabaré a nyilvánvaló asszociációkon túl eszünkbe juttathatja, hogy fiatal korában Schönberg is egy berlini kabarében dolgozott, s ez az élménye inspirálta az Eötvös által is jól ismert *Pierrot lunaire*-ét, így talán az abban található Sprechgesang technikára is gondolhatott a komponista ezen ária megírásakor. A *Hündin* szó egyszer már megjelent az operában Lilith-re vonatkozóan: Lucifer nevezte így a 8. képben gyúnyolódva szerelmén („mint egy szajha, megbántva és betegen a szerelemtől” / „wie eine Hündin, gekränk, und krank von Liebe”). A német szónak – csakúgy, mint az angol megfelelőjének (*bitch*) két értelme is van: fordíthatjuk szukának, de szajhának is. Az ária kontextusában egyértelműen egy morgó kutyára gondolt Eötvös, amelyet a *brrrach* szó írásmódjával is jelzett, Lucifer korábban azonban valószínűleg inkább az utóbbi értelemben használta a kifejezést, amely Lilith mítoszával is összefügg.

Az írásos előadási utasításokon túl Eötvös néhány hangutánzó mássalhangzót is jelölt a kottában aláhúzással vagy betűk többszörözésével – ezek jól hallhatóságában nagy szerepet játszik a mikroport használata, amelyben a *II.2.2 Paradise reloaded (Lilith) – Neue Oper Wien, Bécs, Budapest* című fejezetben írtam bővebben. Ez a speciális énektechnikával kapcsolatban Annette Schönmüller elmesélte, hogy Eötvös pontos utasításokat adott számára nemcsak a partitúrában, de a próbák során is. Az énekesnő úgy gondolja, egy kortárs opera esetében meg kell szabadulnunk a hagyományos szépségideáltól; unalmas lenne csupán egy hangszínt használni, hiszen a klasszikus énektechnika csak egy opció a sok kifejezési mód közül.¹⁵⁵ Az ária kísérete az előzőhöz hasonlóan ismét nagyon száraz: a vonósok a G hangot játsszák változó dinamikával, amelyet más hangszerek hangszíntestő elemei egészítenek ki egyes szövegrészeknél. A G hang itt utalhat Istenre is, hiszen tulajdonképpen nemcsak Ádámot, de őt is hibáztatja Lilith sorsáért. A G hangról az „Akkor az én szívem összetört” / „Da lag mein Herz gebrochen” szövegrésznél mozdul el a vonóskar. A kíséret ezután is feszültséggel teli, a tremolók,

¹⁵² mit sehr dünner Stimme

¹⁵³ sensibel

¹⁵⁴ sehr zart

¹⁵⁵ Schönmüller-interjú.

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

vibráló, repetáló hangok jellemzik – ismét az éjszaka-zenéje típust használja Eötvös, amely tökéletesen illik Lilith szerepéhez is.

A *Paradise reloaded* legvégén Lilith egyedül marad a színpadon, s egy sanzonszerű dalt énekel. Ez a rész hasonló dramaturgiai funkciót lát el, mint Lucifer utolsó dala, s zenei megfogalmazásuk is közel áll egymáshoz, mivel mindkettő az opera egészéhez képest egy tonálisabb hangzásvilágot képvisel. A szöveg a korábban tárgyalt tükör metaforát bontja ki Ádám zárszavaiból kiindulva:

Paradise reloaded (Lilith) – 12. kép

„... wir zerschlagen die Spiegel.” –
Hinter den Spiegeln warten nur Spiegel.
Mein Herz, siehst du’s,
es ist aus Glas.
Es wird blind, wie die Liebe,
die es trug,
von der Welt bleibt nichts,
nur Betrug.
Hinter den Spiegeln warten nur Spiegel,
sie werden immer wieder brechen,
sieh nur den Himmel,
er ist aus Spiegeln gebrochen
und seine Sterne fallen
tief in den Herzen als Splitter,
wie die Liebe.

„...Összetörjük a tükröket” –
A tükrök mögött csak tükrök várnak.
A szívem, látod,
üvegből van.
Vakká válik, mint a szerelem,
amelyet viselt,
a világból nem marad semmi,
csak csalás.
A tükrök mögött csak tükrök várnak,
újra és újra összetörnek,
nézz csak az égre,
törött tükrökből áll
és a csillagjai lehullanak
mélyen a szívekbe szilánkként,
mint a szerelem.

A dal kíséretében hangsúlyos szerepet kap a piccolo, a cseleszta és a harangjáték, amelyek érzékletesen jelenítik meg a törött üvegszilánkokat. Az egész dalban mindössze egy előadási utasítás szerepel, rögtön az elején: nyugodtan.¹⁵⁶ Lilith szavai bár szomorúak, valóban úgy érezzük, hogy belenyugodott a dolgok végkifejletébe, amely tökéletlen, akár maga a való élet.

Lucy / Lilith talán a legkonfliktívabb figura mindkét operában: gyakorlatilag mindenkit ellenségének tekint, vagy csak kihasználja őket céljai elérésének érdekében. Isten – ahogy keserűen elmondja – elárulta, démonná tette, így miatta kellett megjárnia a

¹⁵⁶ ruhig

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

poklot. Lucifer bár eleinte úgy tűnik, cinkostársa, később kiderül, hogy csak kolonc Lilith nyakán, feleslegessége és tehetetlensége miatt lenézi. Éva a vetélytársa, Ádám második felesége, a „másik nő”, akit igyekszik félreállítani, hogy újra övé lehessen Ádám. Valójában azonban Ádámra sem vágyik igazán, kiábrándult belőle, csupán szüksége van rá, hogy elnyerje megváltását. Ezek alapján tekinthetnénk Lilith-re egy összeférhetetlen, kibírhatatlan, önző nőszemélyként is, mégsem ezt a benyomást kelti karaktere. Jogosnak érezzük felháborodását, amiért kiűzetett a Paradicsomból, hiszen nem akart többet, mint egyenlő esélyeket Ádammal. Eszközei olykor radikálisak, kétségbeesettek, végső soron azonban csak az igazságot keresi, s ő az egyedüli bátor figura, aki maga hozza döntéseit és az operák végén valóban el is éri célját.

2.4 Ádám

Ádám és Éva karakterét sokkal egyszerűbben formálta meg mind Ostermaier, mind Eötvös, mint Luciferét vagy Lilith-ét – személyiségük egységesebb, cselekedeteik kiszámíthatók, karakterük közel áll ahhoz, ahogy Madách is ábrázolta őket. Eötvös a *Héber mítoszok* példányában bejelölte az *Ádám születése* című fejezetet, tehát foglalkozott az első ember mítoszával is. A fejezet elejére ceruzával odaírta: adama = föld vagy vörös (adom). Természetesen ezt a szövegből jegyzetelte ki: az első ember a földből teremtett, ezért nevezte magát Ádámnak elismerve eredetét. Egy másik teória szerint a föld kapta Ádám tiszteletére az Adama nevet. Akadnak, akik a vörös adom szóból származtatják az első ember nevét, mivel Isten vörös földből formálta Ádámot.¹⁵⁷ Bár kétségtelenül izgalmas Ádám teremtésének mítoszai is, ennek elemeit Eötvös nem használta fel olyan módon az operákban, mint Lucifer vagy Lilith mítoszáét. Egyedül az említett földdel való rokonság jelenik meg a szövegből: mikor Ádám megpróbál az ürbe távozni, a második operában a kórus a Földszellem hangján szól hozzá egy Madách idézettel: „Ádám [...]: / Térj vissza, a földön naggyá lehetsz, / Míg, hogyha a mindenség gyűrűjéből / Léted kitéped,

¹⁵⁷ *Héber mítoszok*, 53.

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

el nem túri Isten, / Hogy megközelítsd őt – s elront kicsinyül.”¹⁵⁸ E szavak jelzik, hogy ő a Földhöz tartozik, csak itt tud érvényesülni.

Ádám – Lilith-hez és Évához hasonlóan – majdnem minden történelmi képben más szerepben tűnik fel. Az *ördög tragédiájának* 5. képében a „Piramishotel” tulajdonosa, neki dolgoznak az illegális munkások. A 6. athéni képben Ádám akárcsak Madáchnál, Miltiadészt alakítja, míg a *Paradise reloaded* ennek megfelelő 4. képben egy generális. A második operából hiányzó római és bagdadi képben Ádám kereszteslovag, illetve iraki háborús katona,¹⁵⁹ a *Paradise reloaded (Lilith)* 5. képében (Egy lebombázott város) Ádám azonban csupán kívülállóként figyeli meg az eseményeket. Szintén megfigyelőként tűnik fel a férfi mindkét opera jövőben játszódó képében, majd az úrjelenetben Ikarosz a szöveggönyv szerint. Ikarosz története nagyon hasonló Phaetónéhoz, amelyről Lucifer kapcsán már volt szó. Ikarosz miután apjával, Daidalossal együtt Minósz király labirintusba záratta, apja szárnyakat készített mindkettőjüknek, hogy így szabadulhassanak. A fiú túl közel repült a Naphoz, amely megolvasztotta a szárnyakat egybentartó viaszt, s a mélységben lelte halálát.¹⁶⁰ Ádám is a magasba vágyik, ám még mielőtt túl közel kerülne a Naphoz (vagy úgy is értelmezhetjük ebben az esetben, hogy Isten dicsőséges fényéhez), még időben figyelmeztetik, így a katasztrófa nem következik be. Ádám és Lucifer alakja a két görög mítoszon keresztül itt tulajdonképpen összemosódik, amely logikus a *Die Tragödie* szöveggönyve alapján is, hiszen ennek a képnek a végén mondja Lucy az egyik aforizmaszerű mondatát: „az ember a legjobb ördög” / „der mensch der beste teufel ist”. Ez a mondat hiányzik a második opera szöveggönyvéből, az Ikarosz hasonlat azonban megmaradt. A *Paradise reloaded (Lilith)*-ben ez után a kép után Ádám már önmaga, a *Die Tragödie des Teufels* 11., sivatagban játszódó képében viszont – amelynek alcíme *Ádám álma* – Lear királyként tűnik fel, igaz, itt már nem igazából az ő alakjában: ez már inkább egy intertextuális utalás, asszociáció, amelynek zeneileg nincs is jelentősége. Az itt lejátszódó jelenet nagyjából megfelel a Lilith

¹⁵⁸ Madách, i.m., 13. szín, 3667–3671. sor. A szöveggönyvben németül: „Adam: kehre um, auf Erden / Kannst groß du sein. / Hier ist die Schranke meiner Macht; / kehre um, so lebst du; / übersteig sie: und du stirbst.”

¹⁵⁹ A *Die Tragödie des Teufels* szöveggönyvében: Kreuzritter und Irakkrieger.

¹⁶⁰ Tótfalusi István, *Ki kicsoda az antik mítoszokban* (Budapest: Móra Kiadó, 1993), 116.

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

Hamlet-pantomimjának – mindkét esetben shakespeare-i az utalás, de míg az elsőben valószínűleg Ostermaiertől, addig a másodikban Eötvöstől származik a beírás.

Ádámot a két opera elemzői közül többen is ostoba, gyerekes, irányítható figuraként látták. Krasznahorkai azt mondta, Ádám egyszerűen csak ostoba, aki elköveti a gonosz bűnt,¹⁶¹ Molnár Szabolcs pedig megállapította, hogy „egy csehovi figura, egy cselekedni, dönteni képtelen férfi”.¹⁶² Eötvös ez utóbbi mondatra reagálva hozzáteszi, hogy olyan, mint Tamino, „egy nők által irányított figura, akivel csak történnek a dolgok”.¹⁶³ A *Parlando – Rubato*-ban és a partitúrába beírva is említi a zeneszerző a Tamino-hasonlatot melléve egy másik hőstenor szerepét, Siegfriedet is,¹⁶⁴ Jane Forner azonban megállapítja, hogy Ádám inkább ezen operai alakok paródiája.¹⁶⁵ A zenében is találunk néhány olyan részletet, ahol Ádám a klasszikus hőstenor hangján szólal meg. Az egyik legjellemzőbb ezek közül „Az erdő zöld, az ég kék, a Nap aranyát ragyogja bőrödre” / „Der Wald ist grün, der Himmel blau, die Sonne strahlt ihr Gold auf deine Haut” szövegrésznél található. Ádám csendre inti Évát, nehogy meghallja Isten, ahogy arról beszél, hogy beleharapott a tiltott gyümölcsbe. Minden úgy jó, ahogy van, mondja, majd környezetének gyerekes dicséretébe kezd. Mindkét operában kitarított hosszú hangokat énekel, de míg az elsőben néha beszédhangon is megszólal, a második operában szinte már a Broadway negédes stílusában szól a zenekar és az énekes is.

A *Paradise reloaded (Lilith)*-ben szintén ebben a képben szerepel egy képzőművészeti utalás Ádám karakterével kapcsolatban a partitúrában. Mikor Lilith megjelenik, s megkérdezi tőle, hogy nem emlékszik-e rá, a válasz alól kitérve azt mondja Ádám: „Ez ... félelem, amit a mellkasomban érzek?” / „Ist das ... Angst, was ich hier in der Brust spüre?”. Ahogy keresi a félelem szót, amit eddigi paradicsomi életében még sosem tapasztalt, szájával egy A-t kell formáznia, akárcsak Edvard Munch *A sikoly* című festményén (*III.12 kottapélda*). Ugyanennél a mondatnál pár ütemmel később megtaláljuk a Tamino beírást is, amely egy konkrét zenei idézetre is utal: Tamino képáriájának kezdetére.

¹⁶¹ Krasznahorkai, i.m., 8.

¹⁶² *Müpa Magazin-interjú*, 11.

¹⁶³ I.h.

¹⁶⁴ *Német Parlando – Rubato*, 268.

¹⁶⁵ *Forner-disszertáció*, 320.

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

ADAM

(Adam läuft zur Rampe)
wie E. Munch: Der Schrei

(zum Publikum)
(Er erfindet das Wort)

"Tamino"

Ist das (A)----
Mundstellung

Ang - s - t, was ich hier in der Brust spü...—

$\frac{2}{4} + \frac{1}{8}$

III.12 kottapélda. Paradise reloaded (Lilith), 2. kép, 167–171. ütem

A *Paradise reloaded (Lilith)* jegyzetei szerint Ádám egy központi figura, hiszen mindenkinek szüksége van rá céljai eléréséhez: Istennek azért, mert ő teremtette, Lucifer számára a bosszú eszköze, Lilith démoni létét szeretné megtörni segítségével, Éva pedig nélküle nem is létezne, s a mű végén is az ő döntésén áll, hogyan alakul a jövő.¹⁶⁶ Mindenki próbálja kihasználni naivitását (Évát kivéve, aki ha lehet, még naivabb, mint Ádám), ám a végén mégis a maga útján indul tovább. Ádám visszatérő mondata mindkét operában, hogy „Végtelen ürességet érzek” / „Ich fühle eine grenzenlose Leere” – ezt mindig síri hangon, deklamálva mondja el. Eötvös úgy magyarázza e mondatát, hogy becsapottnak érzi magát, mivel Lilith azt ígérte, ha elhagyja a Paradicsomot, maga is Istenné válhat, ám ez mégsem következik be.¹⁶⁷ Ádám tehát egyszerre gyerekes, naiv figura, aki bár nincs ennek tudatában, döntései által a többi szereplő sorsát is befolyásolja.

Ádám tulajdonképpen senkivel sem vállalja fel nyíltan a konfliktust: az Édent sem ő akarta elhagyni, csupán meggyőzték róla. Végig Évára vágyik, s szeretné visszakapni korábbi életének tökéletes kényelmét. Hagyja, hogy Isten, Lucifer és Lilith is irányítsa. Ez utóbbi két szereplőt azonban magára haragítja, mert részben ostobasága miatt is folyton keresztülhúzza számításait. Az első opera végén Lucy Ádám fölé kerekedik, a második operában azonban magára hagyja a nőt. Gyakorlatilag végig átnéz Lucy-n / Lilith-en, hozzá intézett szavaira nem reagál, csupán az opera végén fordul nyíltan ellene, mikor rájön, hogy végig el akarta tenni Évát láb alól. Bár ő maga nem konfrontálódik, két konfliktusszál gyújtópontjában is ő áll: Lucifer és Isten, illetve Éva és Lilith is őerte küzd más-más okokból. Egy passzív szereplő, aki mégis a történesek középpontját jelenti.

¹⁶⁶ Eötvös jegyzete.

¹⁶⁷ *Müpa Magazin-interjú*, 11.

2.5 Éva

Éva személyiségének megformálása, akárcsak Ádámé szintén közel áll Madách jellemábrázolásához. Eötvös Krasznahorkainak azt mondta, Éva Madách drámájában teljesen érdektelen volt, később pedig saját operájával kapcsolatban úgy jellemezte, hogy mint egy növény csupán elszenvedi a gonoszt, de nincs tudatában, mi is történik vele tulajdonképpen.¹⁶⁸ A *Paradise reloaded (Lilith)* kapcsán a zeneszerző csupán annyit jegyzett meg Éva karakteréről, hogy egy „kissé monokrómabb Pamina”,¹⁶⁹ nyilvánvalóan az Ádám-Tamino párhuzamból kiindulva. A két opera Évája ebből a szempontból nem sokban különbözik egymástól, hiszen mindketten a történesek elszenvedői, passzív figurák. Akad azonban néhány fontos változás a dramaturgiában és zenei megformálásában, amelyek miatt mégis egészen máshogyan látjuk karakterét a *Die Tragödie des Teufels*-ben és a *Paradise reloaded (Lilith)*-ben.

A történet szempontjából a legfontosabb különbség, hogy míg Éva az első opera végén meghal, a második végén új életet kezd Ádámmal az oldalán. A történelmi képek közül a *Die Tragödie*-ben az athéni jelenetben tűnik fel először Éva Miltiadész feleségként, Lucy anyjaként; ahogy arról már volt szó, a második operában szerepük pont fordítva alakul ebben a képben Lilith-el, s Éva végül feláldozza magát a generálisért. A római képben Ádám szerelmeként jelenik meg, a bagdadi jelenetben viszont Ostermaier egészen eltávolodva Madách művétől egy foglyait kínzó, szexuálisan is inzultáló börtönörként ábrázolja Évát. Ezt a részt Farkas Zoltán is kiemelte felhívva arra a figyelmet, hogy ebben az esetben az aktuálpolitikán van a nagyobb hangsúly.¹⁷⁰ Bár Eötvös sem zárkózik el az ilyesfajta kitekintéstől, ezt a részt nyilvánvalóan túl logikátlanak, érthetetlennek ítélte, ezért ilyen formában ki is hagyta a második operából. A *Paradise reloaded (Lilith)* 5. képében Éva Lilith lánya, a partitúra szerint Greenpeace aktivista, ugyanakkor öngyilkos merénylő is, akit saját anyja küld a halálba gránátövet erősítve derekára, így másodszorra is meghal a színpadon.

¹⁶⁸ Krasznahorkai, i.m., 8.

¹⁶⁹ *Német Parlando – Rubato*, 268.

¹⁷⁰ Szitha–Farkas–Tihanyi, i.m., 29.

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

Az első opera Shop képében Éva a szövegekönyv alapján visszautasítja a fogyasztást és a halálba vágyik,¹⁷¹ gépszerűen éneklí paradicsomi szavait: „Milyen szép élni” / „wie schön es ist zu leben”. A *Paradise reloaded (Lilith)* jövő jelenetében Éva ugyanezt a szöveget mondja, de sorai fölött immár egy intertextuális utalás is található a partitúrában: mint egy Ophelia, monoton, non vibrato.¹⁷² Zenei utalás ezúttal csak operán belül van, hiszen hasonló, de kromatikusabb dallamot énekel, mint amit az Édenben is hallhattunk tőle. A Shakespeare *Hamletjére* való asszociáció, amely ahogy láthattuk, az opera egy későbbi jelenetében is visszatér, már itt megjelenik. Ophelia az örült, halálba vágyó nő archetípusát jelképezi, amely rengeteg irodalmi műben és operában megjelenik; többek közt Goethe *Faustjában* is megőrül Margit, aki végül – hasonlóan Évához – lelkét Istennek ajánlva végez magával. A későbbi képekben Éva már önmaga mindkét operában, s még egyszer meghal, immár nyilvánvalóan Lilith mérge által. Eötvös jegyzeteiben olvashatjuk Éva karakterével kapcsolatban, hogy Éva Ádám védelmében áldozza fel magát többször is, mivel nélküle nem tudja értelmezni saját magát; Istenhez sem azért akar visszatérni, mert istenhívő, hanem mert mindenkiben a biztonságot keresi. Csak akkor van önálló akarata, mikor a halálba vágyik, ugyanakkor ezek azok a pillanatok, amelyek Lucifer tervét romba döntik („Das war nicht mein Plan”).

Éva zenei megformálása sokat finomodott, változott a második operában. Az *ördög tragédiájában* mind énekszólama, mind színpadi megjelenése leginkább egy próbababára hasonlít: sokszor érzelemmentes, már-már gépies stílus jellemzi. A *Paradise reloaded (Lilith)* Évája bár továbbra is naiv, sokszor gyerekes, de személyisége mégis sokkal finomabb, érzelmesebb. E változás jól tetten érhető legelső operabeli megszólalásában. A *Die Tragödie*-ben nevének kezdőbetűjén, az E hangon ugrál oktáv távolságban fel le a vonósok kitarított E-A (EvA) hangzata felett a „wie schön es ist zu leben” szövegrésznel (*III.13a kottapélda*). Ugyanezen a helyen a *Paradise reloaded (Lilith)*-ben J. S. Bach *Lobe den Herren* korálparafrázisa fölött kezd el énekelni Éva,¹⁷³ amelyet ismét a vonósok kitarított E-dúr akkordja kísér, kiegészülve a triangulum csilingelésével és a harmonika szintén kitarított, sugárzó akkordjával; az énekszólam előadási utasítás halkán, lelkesen¹⁷⁴

¹⁷¹ Eva als Konsumverweigerer und Todessehnsüchtige

¹⁷² wie eine Ophelia, monoton, non vibr.

¹⁷³ A következő alfejezetben erről részletesen lesz szó a Bach-korálról.

¹⁷⁴ leise, begeistert

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

(III.13b kottapélda). A hangszerezés az angyalok zenéjének tipikus hangszereit használja, sokkal gazdagabb, mint az első operában. Éva szólamában az E megmaradt központi hangnak, de magasabb regiszterben, sokkal melizmatikusabb, összetettebb dallamot énekel, szabad előadásmóddal (a tempótól függetlenül – áll a partitúrában).¹⁷⁵ Éneke közben folyton Ádámot szólítja. Mások által mozgatott, érzelemmentes baba helyett egy hús-vér, szerethető nő jelenik meg előttünk.

♩ = 42
EVA *p* *(non cresc.)* *p*
Wie schön... wie schön... ...le - ben, wie schön es ist zu le - ben, wie schön es ist zu le - ben, (sie beisst in den Apfel) schön es ist zu le - ben, schön es ist zu le - ben,

III.13a kottapélda. Die Tragödie des Teufels, 2. kép, 1-4. ütem

(leise, begeistert) *pp*
EVA *mf* *f*
Wie schön... A - - - - - dam...
EVA unabhängig vom Tempo *(pp)* *(p)* *(f)*
Wie schön... es ist zu le - ben, A - - - - - dam!...

III.13b kottapélda. Paradise reloaded (Lilith), 2. kép, 5-15. ütem

Éva az Ewig-Weibliche, Lilith ellentéte, de úgy is tekinthetünk kettőjünkre, mint a nő személyiségének két oldalára. Ő képviseli a gyengédséget, az önfeláldozást, az ártatlanságot, a szerető feleséget és anyát. Az opera összes szereplőjéhez közeledni próbál, mindenkiben a biztonságot keresi. Még Lilith-ben is megbízik, vakon követi utasításait, s kész meghalni Ádámért. Eötvösnek sikerült e pozitív tulajdonságait jobban kihangsúlyozni a második operában, így karaktere izgalmasabbá, kevésbé egysíkúvá vált.

¹⁷⁵ unabhängig vom Tempo

2.6 Mellékszereplők

A mellékszereplők száma a második operában kétharmadára csökkent, ami főként Lucifer segítőinek számát érintette: Skelton, Strugatzi, L, Arkanar és Boris helyébe egy háromtagú, férfi angyalkar lépett, Jeriko szerepe teljesen eltűnt, sorait olykor más szereplők kapták meg, a három női énekes által képviselt Rumatát pedig felváltotta a három nő kórusa, akik különböző szerepekben jelennek meg. A létszámcsökkenés és a bonyolult nevek letisztázása által érthetőbbé vált a történet, s lehetővé tette a zeneszerző számára a többretű kombinációt. Hiába kaptak a *Die Tragödie*-ben önálló nevet Lucifer segítői, mivel mindig más szerepet játszottak, külön-külön személyiségük nem körvonalazódott – ezért is volt célszerűbb A, B és C angyalnak nevezni őket a második operában, mivel a három férfi énekes gyakorlatilag ugyanazt a dramaturgiai funkciót szolgálja. Ők gyakran a humor forrásai az operában, bukott angyalok, akik magukat sem veszik komolyan, stílusuk alpári és mindenkiből viccet csinálnak. A rejtélyes kommentátor szerepét betöltő Rumatát helyettesítő női tercett néha Orákulumként kommentál, néha aktívan részt vesz az eseményekben, néha pedig az angyalkar részét képezi, de Földszellemként is megszólal a férfiakkal kiegészülve.

A *Die Trgödie des Teufels*-ben Lucifer kísérői esetlen, részeges, bűnözőként feltűnő, kétes alakok. Megszólalásaikat gyakran groteszk zene kíséri az ütős és rezes hangszerek dominanciájával, valamint hamiskás glissangókkal. Hasonló a zenei megformálása a három angyalnak a *Paradise reloaded (Lilith)*-ben. Többször csúfolódnak, s kinevetik a szereplőket. Az 1. képben Istent csúfolják: „...Dícsérjétek Istenünket a magasban” / „... lobet unseren Gott in der Höhe...” – éneklük gúnyosan. Szavaikhoz hamarosan csatlakozik Lilith is, aki utánozva őket az angyalokat is gúnyolja némi keserűséggel hangjában. Első, korábban már idézett mondatára („Die größte List Gottes...”) kacagásban tör ki Lucifer sleppje, amelyhez láthatatlan női angyalhangok is csatlakoznak a mennyből. Nevetésüket a zenekar zajos, mennybeli hangokkal – vonósokkal, hárfaglissandókkal, triangulummal, harangokkal, trombitákkal, és magasan szóló fafúvósokkal – kíséri, amelybe beleszólnak a pokol hangszerei, a harsona és a tuba is groteszk glissandóikkal.

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

Eötvös a *Parlando – Rubató*ban azt írta, a 2. kép kezdetén a férfi angyalkórus a *Varázsfuvola* három fiújának stílusában énekli a Bach-korált. Itt valószínűleg inkább az ezt megelőző kép végén elhangzó *a capella* kórusokra utalt (III.14 kottapélda), amelyben Lucifernek fogadnak hűséget az angyalok közvetlenül az után, hogy Lilith orrhangon megjegyezte, túl sokat fecsegnek, akár egy angyalkórus. Az előadási utasítás e szakasz elején félénken, vidáman, majd később halkán és puhán.¹⁷⁶ Erre az énekre Farkas Zoltán úgy hivatkozott, mint „kedélyes angol társasének, a férfibarátság pecsétje”.¹⁷⁷

3 ENGEL
schüchtern, spaßig
(leise) *3* *weich*

ENGEL A
Lu-ci-fer, als dei - ne En - gel fie - len wir, was du be - fiehst, be -

ENGEL B
Lu-ci-fer, als dei - ne En - gel fie - len wir, was du be - fiehst, be -

ENGEL C
Lu-ci-fer, als dei - ne En - gel fie - len wir, was du be - fiehst, be -

fol - gen wir. Wir wer - den A - dam und dich be - glei - ten.
gesporchen

fol - gen wir. Wir wer - den A - dam und dich be - glei - ten.
gesporchen

fol - gen wir. Wir wer - den A - dam und dich be - glei - ten.
gesporchen

III.14 kottapélda. Paradise reloaded (Lilith), 1. kép, 232. ütem

Lucifer kísérőinek groteszk megformálására az egyik legjobb példa mindkét operának a jövőben játszódó képe, amelyben főszerepet kapnak. A *Die Tragödie* 9.

¹⁷⁶ *schüchtern, spaßig, leise, weich*

¹⁷⁷ Farkas, i.m., 21.

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

képében egy boltba csöppenünk, a fogyasztói társadalom szatírájába, ahol minden eladó: az igazság, a szépség és különböző személyiségek. A bukott angyalok ugyanúgy néznek ki, tekintetük üveges, és különböző identitásokat vettek fel: Boris egy óriásbébi, Skelton Nero, aki minden éjjel gyilkol, L egy hivatalnok, aki harap, Arkanar pedig vámpír a partitúra szerint, igaz, ő ebben a jelenetben nem kapott szöveget. A kép elején Lucifer tényszerűen megállapítja: „Minden ember egyenlő” / „Alle menschen sind gleich”. A Rumata és a hozzájuk csatlakozó Jeriko gépszerűen énekelnek, majd miközben Lucifer segítői bemutatkoznak, különböző magánhangzókat skandálnak. Skelton sorainál a hárfán pengetővel kell játszani, s az énekes ezt a színpadon utánozza, mintha ő játszana. A kórus közben „mint egy kutya” ismételgeti az u hangot; Skelton „töte, töte, töte...” sorainál pedig egy sziréna hangját imitálják. Miután a furcsa alakok bemutatkoztak, a kórus először a „szeretem magam” / „ich liebe mich” sort ismételgeti egy akkordon, majd már csak a *Liebe* szót egy lefelé csúszó glissandóval; Lucy ezen a ponton megállapítja, hogy lemerült az elemük.

A *Paradise reloaded (Lilith)* 6. képében a jövőben járunk egy nagy teremben, ahol lassan vibrál a haldokló fény. A három nő és a három angyal egy sorban ülnek, ugyanolyan ruhában. A három nőnél hegedű van, a három férfi pedig gitárt tart a kezében; „Elviselhetetlen monotonitás, sugárzó semmi”¹⁷⁸ uralkodik a színen. A kórus a jelenet elején hasonló glissandókat énekel a *Liebe* szón, mint a *Die Tragödie*-ben, de ezúttal az E-A (EvA) hangokon, ezzel egy extra jelentésréteget adva a szónak. A zenekar közben egy kitartott hangot játszik a harmonikával együtt, s a partitúra szerint a fények erősödnek, majd fokozatosan halványodnak a „sugárzó semmi” érzetét keltve. Ádám kérdésére – „Ez a jövő?” / „Ist das die Zukunft?” – felkelnek helyükről a kórustagok és kötelességtudóan¹⁷⁹ egy induló formájában elkezdik az *Örömodát* (a partitúrában Európa-himnusz) énekelni: „Testvér léssen minden ember” / „Alle Menschen sind Brüder geworden”. Ez az egyik legjobban hallható, a librettóban és a partitúrában is jelzett zenei idézet a műben, amely az első operából teljesen hiányzott. Kicsivel később megszólal Lilith is, aki elmondja, ezek a furcsa alakok vámpírok és más állatok. Hasonlóan az első operához, hárman be is

¹⁷⁸ Unerträgliche Monotonie, strahlendes Nichts.

¹⁷⁹ A partitúrában: A három nő és a három angyal ahogy szoktak, felkelnek kötelességtudóan, hogy elénekeljék az Európa-himnuszt. / Die 3 Frauen und die 3 Engel stehen gewohnheitsmäßig undpflichtbewusst auf um die Europa-Hymne zu singen.

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

mutatkoznak közülük: a C angyal egy pók, a B angyal egy skorpió, az A angyal pedig egy denevér, aki – Neróhoz hasonlóan – éjszaka gyilkol. Az első két angyal énekét a hegedűkön pengetővel játszott arpeggiók kísérik, amelynek gitárszerű hangzását elősegíti az énekesek kezében tartott hangszerek látványa is. A denevér énekének előadási utasítása rejtélyesen,¹⁸⁰ szavait a vonósok glissandói és tremolói kísérik. A szólók után a kórus ismét belekezd a *Liebe* szó kántálásába, amely hasonlóan az első operához, itt is elhangolódik, mivel lemerült az elemük. Szó szerinti zenei részek tehát nem kerültek át az első operából, több zenei ötlet viszont igen: a gitárjátékot imitáló pengetett kíséret, a *Liebe* szó lefelé hajló glissandói és az ének „elromlása”.

Ahogy arról korábban már volt szó, a *Die Tragödie des Teufels* Rumatája az antik görög kórusok szerepét tölti be; a női tercettet többen hasonlították Wagner három Nornájához, a *Varázsfuvola* Három Hölgyéhez,¹⁸¹ de érdekes módon Tihanyi Lászlót a *Varázsfuvola* három égi gyermekére is emlékeztetik.¹⁸² Zenei megformálásuk igen speciális: hangjuk lebegő, túlvilági, énekük homofon, motettaszerű. Ebből a szerepből csak ritkán lép ki a három női énekes, például az imént tárgyalt 9. képben.

A motettaszerű hangzás megmarad a *Paradise reloaded (Lilith)*-ben is azokban az esetekben, mikor az Orákulum vagy a Földszellem szerepét tölti be a három nő. Bár első ránézésre úgy tűnik, a Rumata eltűnt a második szövegekönyvből, alaposabban összehasonlítva a két librettót kiderül, hogy a legtöbb esetben megtartották szövegeit, sőt, a zenei megfogalmazás is sok esetben hasonló maradt. A *Paradise reloaded* 3. képének elején például az Orákulum szólal meg: a szöveg nagyjából megegyezik a *Die Tragödie* 3. képének végén megjelenő Rumata szövegének második felével.

¹⁸⁰ geheimnisvoll

¹⁸¹ Referenciákat lásd a *II. fejezet*ben.

¹⁸² Szitha–Farkas–Tihanyi, i.m., 30.

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

Die Tragödie des Teufels – 3. kép
geheimnisvoll am lichten tag
lässt sich natur des schleiers
nicht berauben und was sie
deinem geist nicht offenbaren mag
das zwingst du ihr nicht ab
mit hebeln und mit schrauben
**dort ist die künstliche stadt
gestopft mit landvolk und
migranten** wie eine gans mit mais
**die sonnenmetropole schwitzt
und die augen treten ihr hervor
wie einer jungen boa beim versuch
eine ziege zu verschlingen heult
nur** ihr coyoten es ist zu spät

Paradise reloaded (Lilith) – 3. kép
Heult nur, heult!
Dort ist die künstliche Stadt,
gestopft mit Landvolk und Migranten!
Die Sonnenmetropole schwitzt,
und die Augen treten ihr hervor,
wie einer jungen Boa beim Versuch,
eine Ziege zu verschlingen.
Heult nur, heult!

A szöveg első fele, ahogy arról korábban már volt szó idézet Goethe *Faustjából*, amely a második operából teljesen kimaradt. A két megzenésítést összehasonlítva láthatjuk, hogy bár a hangok nem egyeznek meg egymással, zenei megfogalmazásuk – a zenekar kísérete, a homofón, motettaszerű hangzás, a ritmika, stb. – nagyon hasonlít egymásra.

Bár a partitúrában a későbbi alkalmakkor már nem írta be Eötvös, hogy Orákulumként szól a női trió, a Rumata-stílus alapján egyértelmű, mikor bújnak ebbe a szerepbe. A következő megszólalásuk a *Paradise reloaded*-ben a 3. kép végén található, amelynek szövege kis változtatásokkal megfeleltethető a második opera 5/B képével. Más a metrum és a hangok is mások, illetve míg az első operában van zenekari kíséret, a másodikban csak a női tercett énekel a színpalak mögött, viszont mindkét részlet statikus, deklamáló stílusban íródott. Legközelebb a *Die Tragödie des Teufels* 7. képének végén jelenik meg a Rumata, s ezt a szöveget is megtaláljuk a *Lilith*-ben, az 5. kép elején. Az utóbbi operában ezúttal a színpadon áll a három nő fekete özvegyként. E rész a két operában kissé távolabb áll egymástól: míg az elsőben ismét végig homofón énekelnek, a másodikban egymás után szólal meg az alt, a mezzo és a szoprán énekesnő, s csak a szöveg legvégén egyesül szólamuk.

A *Paradise reloaded* 7. képének végén a női kórus a három férfivel egészül ki, s Földszellemként jelennek meg *Az ember tragédiájából* idézve. Ez a részlet az első operából teljesen hiányzik, valószínűleg Eötvös kérésére került a szövegekönyvbe, aki talán

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

megpróbálta kicsit közelíteni a librettót Madách művéhez. A láthatatlan kórus előadási utasítása „nem túl hangosan, nagyon homogénen, mintha egy hang lenne, a Föld hangja”.¹⁸³ Egyáltalán nem magától értetődő Eötvös azon döntése, hogy ezúttal a férfiak is csatlakoznak a női hangokhoz, hiszen az előző operában a Föld szellemét helyettesítő Rumata nőnemű volt. Talán a teltebb hangzás miatt, talán a Föld nemtelensége miatt döntött végül a hatszólamú kórus mellett a zeneszerző.

A *Paradise reloaded* 10. képének végén ismét Orákulumként szólal meg a női tercett: „Az áramló hullám nem tér vissza, az elszállt óra többé vissza sose tér” / Die fließende Welle kehrt nicht wieder, die entfliehende Stunde kommt nicht wieder.” Ez a szöveg ismét szerepel a Rumata soraiként a *Die Tragödie* 12. képének elején. A két részlet zeneileg gyakorlatilag ugyanaz (*III.15a és III.15b kottapélda*): a különbség a második szövegi mondat előbbre csúsztatásából adódik, illetve az első operában a zenekar kíséri a Rumata énekét, míg a másodikban *a capella* szólal meg a kórus. A kisszekund motívumból kiinduló kánonra Farkas Zoltán is felhívta a figyelmet kritikájában, mint „objektívitasában is szívet tépő” zenei pillanatra.¹⁸⁴

¹⁸³ nicht zu laut, sehr homogen, als wäre es eine Stimme, die Stimme der Erde

¹⁸⁴ Farkas, i.m., 21.

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

RUMATA 1
die flie - ßen - de

RUMATA 2
die flie - ßen - de wel - le kehrt

RUMATA 3
die flie - ßen - de wel - le kehrt nicht wie -

wel - le kehrt nicht wie - - - der

nicht wie - - - - - der

der

III.15a kottapélda. Die Tragödie des Teufels, 12. kép, 18–23. ütem

SOPRAN
Die flie - ßen - de

MEZZO
Die flie - ßen - de Wel - le kehrt

ALT
Die flie - ßen - de Wel - le kehrt nicht wie -

Wel - le kehrt nicht wie - - - der

nicht wie - - - - - der

der, die ent-

III.15b kottapélda. Paradise reloaded (Lilith), 10. kép, 88–93. ütem

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

Eötvös tehát valójában megtartotta a kritikusok által is dicsért Rumata szerepét, s ahogy láthatjuk, néha zenéjét is, akár hangról hangra. Csupán annyi a különbség, hogy a *Paradise reloaded (Lilith)*-ben nem egy misztikus, sokak számára semmitmondó név alatt jelenik meg a női tercett, hanem valóban kommentáló szerepet töltenek be. Így bár kevésbé nyilvánvaló módon, de sikerült a zeneszerzőnek átmentenie a már első alkalommal is jól működő szövegi és zenei részleteket.

3. Istenkép

A két Madách-opera egyik legfontosabb szereplője láthatatlan és szövege sincs, mégis ő a konfliktusok forrása és a cselekmény mozgatórugója. Nevét folyton emlegetik, s a zenében is egy hang (G mint Gott) illetve egy akkord (D-dúr mint Dieu) szimbolizálja személyét. Eötvös is szinte minden vele készült interjúban felhívja a figyelmet jelentőségére, így természetesen a Krasznahorkaival folytatott, filozofikus mélységű beszélgetésben is felmerül a téma: „Eötvös ekkor azt javasolja, hogy gondolkozzanak el azért egy kicsit ezen az isteni fölöslegességen, szerinte ugyanis Ádám is és Lucy is azért lesz gonosszá, vagy amiatt követnek el gonosz tetteket, mert Isten erről így rendelkezik, tehát Isten szerepét nemhogy csökkenteni kell, hanem ellenkezőleg, belátni mérhetetlen jelentőségét.” – állapította meg a zeneszerző.¹⁸⁵ Kicsivel később elárulta azt is, hogy szerepének megítélése rendkívüli feladatot jelentett nemcsak az ő, de Ostermaier számára is.¹⁸⁶ Ebből arra is következtethetünk, hogy a szövegkönyvíróval közös döntés lehetett, hogy míg Madáchnál Isten egy alkalommal megjelenik az utolsó színben, s az egész mű végszava is az övé, addig az operákban csak beszélnek róla a szereplők. Számtalan kontextusban említik Istent: gyáva Isten / Feigling Gott – mondják a bukott angyalok a *Die Tragödie*ben, illetve Lucifer a *Lilith* elején; Lucifer azt mondja Ádámnak, el fogja árulni Isten, Lilith pedig azt ajánlja, legyen inkább maga Isten; Ádám egyenlő szeretne lenni Istennel; Isten nevében vívják a háborút a *Die Tragödie* 7. és a *Paradise reloaded* 5. képében; Éva folyton Istenhez vágyik, ezért választja a halált; Lucy / Lilith azt kérdi Ádámtól, még mindig hisz-e Istenben, miután elvette tőle Évát. Még folytathatnánk e felsorolást, de már ezek alapján is nyilvánvaló, hogy Isten valójában mindenhol jelen van.

Eötvös jegyzeteiben a következőképpen határozta meg Isten fogalmát: „az Úr (az *Ószövetség* Jehovája) nem azonos az Atyával, az androgün (androsz = férfi, güné asszony) (Id. Platon) teljességet és tökéletességet »megtestesítő« eredendő Istenséggel”,¹⁸⁷ majd hozzáteszi a már korábban is idézett megállapítást, hogy Isten és Lucifer együtt teremtették a világot. E szavakat semmiképpen sem szabad Eötvös univerzális istenképének

¹⁸⁵ Krasznahorkai, i.m., 8.

¹⁸⁶ I.h.

¹⁸⁷ *Eötvös jegyzete*.

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

meghatározásaként értelmeznünk, csupán a Madách-operák kapcsán fogalmazta meg e gondolatokat.

Bár önálló szövege nincs Istennek, egyes zenei részletekben mégis érezhető jelenléte. A Paradicsom Isten tökéletes kertje, így ennek zenéje is az ő világához tartozik. A *Die Tragödie des Teufels* bevezetőjében a megkomponált hangolás után megszólal „az Édenkert udvari zenéje”,¹⁸⁸ amelyet a hátsó zenekar játszik. A vonósok E-D (EDen) hullámvázsa fölött fuvolák, klarinétok és kürtök szólnak, a zene teljesen tonális, harmonikus, igaz, kissé unalmas is. E statikus, hullámvázós, dúr hangzású zene erősen emlékeztet *A Rajna kincsének* Esz-dúr bevezetőjére, amely a Rajna hullámvázását, de a mitikus történet kezdetét is jelenti. A *Paradise reloaded (Lilith)* kevésbé harmonikusan indul: ez a zene kaotikus, groteszk, Lucifer és a bukott angyalok alakjához kapcsolódik pokoli hangszerezésével. Molnár Szabolcs úgy fogalmazott, hogy ez az őstermészet hangja, amely az Édent dzsungelként jeleníti meg, s az isteni törvény a természet törvényeként mutatkozik meg.¹⁸⁹

A *Die Tragödie* 1. képe a Mennyben játszódik (Prolog im Himmel), így itt is felfedezhető a zenében az Istenre való utalás. Rögtön a partitúrasorok legelején egy beírással jelzi Eötvös, hogy megszólal az Istent dicsőítő *Lobe den Herren* korál, ám mivel a szöveg nélküli dallam halkán, a vonósokon jelenik meg, hallás alapján csak kevesek számára válik egyértelművé az utalás.¹⁹⁰ Lucifer Istenhez szóló monológjába újra és újra beleszólnak dicsőséges, dúr hangzatokat játszó fanfárok, mintha Isten reagálna szavaira. A *Paradise reloaded* 1. képében Lucifer és három angyala már elhagyták a Mennyt, és a Földön kötöttek ki. Miután Lucifer befejezte búcsúlevelét Istenhez, a három angyal gúnyosan elkezdti éltetni Istent egy háromszólamú homofón kórusban, a Bach-korál szövegét idézve: „Lobet unseren Gott in der Höhe”. Míg a legfelső szólam egészhangokban halad felfelé, az alsó kromatikusan – az összhatás meglehetősen disszonáns (*III.16 kottapéllda*). Ahogy az az előző fejezetben szerepelt, gúnyolódásukhoz Lilith csatlakozik és Istenre vonatkozó megjegyzésére („Isten legnagyobb trükkje az, hogy elhitei az emberekkel, hogy nem léteznek”) választ kap a Mennyből: kacagnak az angyalok, s közben

¹⁸⁸ Hofmusik im Garten Eden

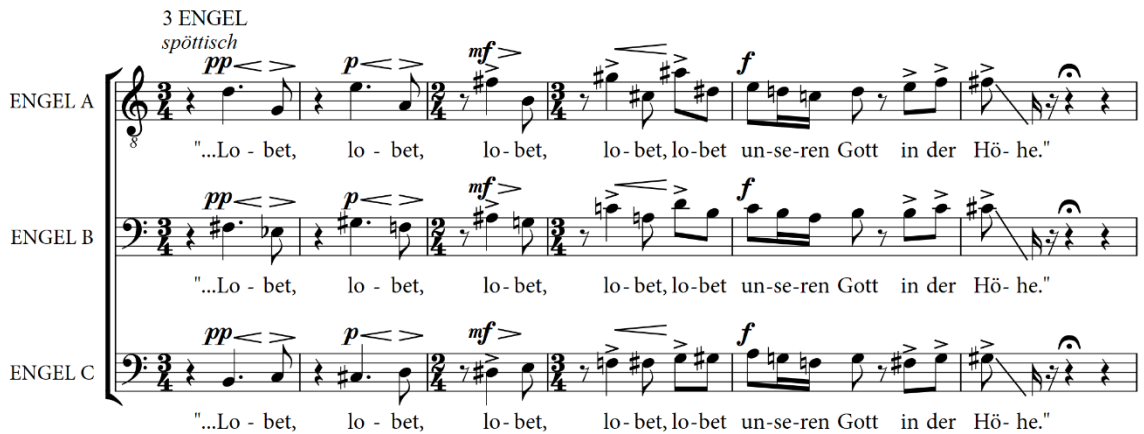
¹⁸⁹ *Müpa Magazin-interjú*, 10.

¹⁹⁰ Szitha–Farkas–Tihanyi, i.m., 33.

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

égi hangszerek szólnak. A jelenet végén szerepel a három angyal korábban idézett hűségesküje, amelynek utolsó mondata a Bach-korál utolsó sorát idézi mind a szövegben, mind a dallamban (*III.17a és III.17b kottapélda*).

3 ENGEL
spöttisch



ENGEL A
"...Lo - bet, lo - bet, lo - bet, lo - bet, lo - bet un - se - ren Gott in der Hö - he."

ENGEL B
"...Lo - bet, lo - bet, lo - bet, lo - bet, lo - bet un - se - ren Gott in der Hö - he."

ENGEL C
"...Lo - bet, lo - bet, lo - bet, lo - bet, lo - bet un - se - ren Gott in der Hö - he."

III.16 kottapélda. Paradise reloaded (Lilith), 1. kép, 114–119. ütem

3 ENGEL
etwas spöttisch



ENGEL A
"Lo - ben - de, schlie - ße mit A - - - - - men!"

ENGEL B
"Lo - ben - de, schlie - ße mit a a a ha ha ha ha ha a - ha - men!"

ENGEL C
"Lo - ben - de, schlie - ße mit A - - - - - A men!"

III.17a kottapélda. Paradise reloaded (Lilith), 1. kép, 234–239. ütem



Lo - ben - de, schlie - ße mit A - - - - - men!"

III.17b kottapélda. J. S. Bach: Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren-korál,

11–13. ütem

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

Mindkét opera 2. képe a bűnbeesés, amelyet különböző szempontok alapján már korábban is elemeztem: az Édenkertben vagyunk, amelyet mindkét operában halk, kitartott vonóshangzás, csillogó, fényes hangszerelés jellemez. A *Paradise reloaded (Lilith)*-ben az előző kép folytatásaként ismét megszólal a *Lobe den Herren*, ezúttal majdnem teljesen tonális felrakásban, hat szólamban, A-dúrban. Ismét nem szó szerinti a zenei idézet, bár az összes eredeti szólam megtalálható Eötvös letétében elosztva a hat szólam között (*III.18a és III.18b kottapélda*).¹⁹¹ A szöveg – folytatva az előző képben elkezdett idézetet – a korál második versszakát hozza. Láthatjuk, hogy míg az első operában ugyanez az intertextuális utalás még az avatott zeneértő számára is rejtve maradt, másodjára Eötvös jobban kihasználta a Bach-idézetben rejlő lehetőségeket.

¹⁹¹ Most csak a koráldallam első sorát idéztem.

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

S
Lo - be den Her - ren, der dei - nen Stand sicht - bar ge - e - seg - net;

M
Lo - be den Her - ren, der dei - nen Stand sicht - bar ge - seg - net;

A
Lo - be den Her - ren, der dei - nen Stand sicht - bar ge - e - seg - net;

T
Lo - be den Her - ren, der dei - nen Stand sicht - bar ge - e - seg - net;

Bar
Lo - be den Her - ren, der dei - nen Stand sicht - bar ge - seg - net;

B
Lo - be den Her - ren, der dei - nen Stand sicht - bar ge - seg...—

Szoprán, Alt, Tenor, Basszus

III.18a kottapélda. *Paradise reloaded (Lilith)*, 2. kép, 1–5. ütem

Lo - be den Her - ren, der dei - nen Stand sicht - bar ge - seg - net,

III.18b kottapélda. *J. S. Bach: Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren-korál*,

1–5. ütem

Akad még néhány példa a *Paradise reloaded (Lilith)*-ben, mikor Isten valamilyen módon reagál a szereplők viselkedésére. A 2. képben Ádám környezetének dicséretével („Der Wald ist grün...”) próbálja meg elvonni a figyelmet arról, hogy Éva a tiltott gyümölcsbe harapott, ám az angyalkórus félbeszakítja az éneklést a Bach-korál harmadik soránál: „Ó a te fényed, lélek, ezt ne felejtsd” / „Er ist dein Licht, Seele, vergiss es ja nicht”.

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

Megszólal a timpani tremolója, s a partitúrába be van írva: „Mennydörgés”.¹⁹² Isten így szól le a Mennyből figyelmeztetve Ádámot, hogy megszegték a törvényt. A korált Éva fejezi be az előadási utasítás szerint „mint egy gyerek a templomban, megpróbál nagyon halk lenni”.¹⁹³ A 3. képben is hasonló jelenet játszódik le: Ádám a sivatagból vissza akar térni Istenhez: „Isten majd egyenlő félként nyújtja felém a kezét” / „Gott wird mir die Hand reichen von Gleich zu Gleich.” – mondja, mire a mennybeli kórus „intőn”¹⁹⁴ leszól: Ádám!!! Nevét hat szólamban, unisono éneklük az A-D hangon, majd ezt követően ismét „mennydörög” a timpani és a nagybőgő. A 7. képben Ádám szólítja meg Istent végső elkeseredésében, miközben megpróbálja elhagyni a Földet: „Segíts!” / „Hilf mir!”. A válasz a hárfa C-dúr glissandóján érkezik, amely a fényt és Isten mindenhatóságát jelképezi.

Ezek alapján egy szigorú, olykor fenyegető Isten képe rajzolódik ki, aki mindig jelen van, fentről irányítja a történéseket. Ugyanakkor mégis vitába száll vele majdnem az összes szereplő: Lucifer belefáradt a vele való küzdelembe, s nem hajlandó meghunyászkodni előtte, Lilith elvesztette hitét benne, s haragszik rá, mert démonná tette, Ádám és Éva pedig megszegik a parancsát, esznek a tiltott gyümölcsből, s végül egyedül indulnak el útjukon.

¹⁹² „Donner”

¹⁹³ wie ein Kind in der Kirche, versucht sehr leise zu sein

¹⁹⁴ mahrend

4. Formák és műfajok a két operában

4.1 Az operák nagyformája

Korábban már volt szó arról, hogy a nagyforma eltervezése a komponálási folyamat egy fontos lépése, amely a végleges librettó létrejötte s a hangszerpark összeállítása után következik. Eötvös zeneszerzői attitűdjéből adódóan műveinek formája mindig jól átgondolt, logikus és követhető. A hallgató tájékozódását világosan elkülönülő jelenetek és visszatérő zenei (és szövegi) gondolatok, mottószerű motívumok segítik. Eötvös elemzői és maga a zeneszerző is használják a wagneri *Leitmotiv* kifejezést, többek közt a két Madách-operával kapcsolatban is, ahogy az a korábbi idézetekből is kiderült. Ennek ellenére tudatosan kerültem mind a német *Leitmotiv* szót, mind magyar megfelelőjét (vezérmotívum), mivel nem érzem pontosnak a *Die Tragödie des Teufels* és a *Paradise reloaded (Lilith)* operák kapcsán. A Madách-operákban leginkább az egyes szereplők nevét jelentő hangok vagy hangközök (ADam = A-D, EvA = E-A, Gott = G) kapcsán merült fel a *Leitmotiv* kifejezés, ám ezek a hangközök néhány kivételtől eltekintve (pl. Liebe = E-A, Betrug = E-A-D) a kimondott nevekkel egyidejűleg hangzanak el az operákban, nem pedig a zenekar szólamaiban, emlékeztető motívumként.

Mindemellett, bár kicsit pontatlannak, de elfogadhatónak tartom a *Leitmotiv* kifejezés használatát, hiszen Eötvös operatermése, így a disszertációmban vizsgált két opera is számos ponton kapcsolódik a Wagner zenedrámáihoz.¹⁹⁵ Ez megnyilvánul egyrészt a Wagner műveire, valamint annak szereplőire vonatkozó asszociációkban: *A rajna kincse* és a *Die Tragödie* bevezetőjének hasonlóságában, a Rumata és a Nornák vagy rajnai sellők összekapcsolásában, s olyan konkrét zenei utalásokban, mint Kundry vagy Izolda. Másrészt, valamelyest az operák szerkezetében is felfedezhetjük a zenedráma jellemzőit: bár maga Eötvös nem használja ezt a terminológiát operáival kapcsolatban, időről-időre olvashatjuk a zeneszerző műveit tárgyaló ajánlókban, kritikákban, de tudományos munkákban is ezt a szót. Eötvös operái nem követik hagyományos értelemben

¹⁹⁵ Az *I.2.1 Nagyhatású operák, operaszerzők Eötvös életútján* című alfejezetben szerepelt egy idézet Wagner hatásával kapcsolatban Eötvöستől, amelyben azt mondta, használ olyan motívumokat, szignálokat, amelyek segítenek felidézni olyan dolgokat, amelyek képileg nem jelennek meg. Ebben az interjúban maga is került a *Leitmotiv* kifejezést.

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

a zárt számos formaelvet, így a zenét folyamatként érzékeljük, a zenei gondolatok egymásból következnek, akárcsak Wagnernél, ugyanakkor mégis felfedezhetőek olyan klasszikus műfajok is modern köntösben, mint az ária, a recitativo, együttesek vagy a kórusok, s vannak prózai részek is, amely a Singspiel hagyományához kapcsolódnak.

A *Die Tragödie des Teufels* és a *Paradise reloaded (Lilith)* formáját alapvetően meghatározza a szövegkönyv. Mindkét opera tizenkét képből áll, zenekari bevezetővel kezdődik és a főszereplő dalával ér véget, de akadnak azért szerkezeti különbségek (*III.1 táblázat*). Az első opera képei több részre vannak tagolva, s az egyes képek címe szerepel a kottában, a partitúrában pedig jelzi Eötvös, mikor kezdődik az opera második része. A *Paradise reloaded (Lilith)*-ben a képek címe csak néha szerepel a partitúrában, s a librettóban sem mindig a szituációt írja le a cím, van, hogy csak a jelenet szereplőit jelzi a zeneszerző. A képek felosztása is különböző: míg a *Die Tragödie*-ben több a történelmi jelenet, a *Paradise reloaded (Lilith)*-ben az opera végére lelassul a cselekmény, több kép játszódik a sivatagban és az Édenen túl. Mindkét műben két intermezzo található ugyanazon a helyen: az első a 2. kép után, a második pedig közvetlenül az opera vége, Lucifer, illetve Lilith dala előtt. Ezeket azonban különbözően jelölte Eötvös: a *Die Tragödie*-ben csak az első intermezzót írta ki, a második nem szerepel szövegesen a kottában, a *Paradise reloaded (Lilith)*-ben pedig kisbetűs beírásaként jelezte az egyes képeken belül a közjáték kezdetét a partitúrában.

Az egyes jelenetek ütemszámait összevetve kirajzolódik, hol tolódtak el az arányok (*III.1 táblázat*). A *Tragödie* hosszas bevezetője – amelyet részben a közönség bevonulása alatt kellett volna játszania a zenekarnak – lényegesen lerövidült. Az 1. és 2. kép nagyjából ugyanolyan hosszú maradt. A *Die Tragödie des Teufels* 3–5. képe szövegében nagyjából megfelel a második mű 3. képének, leszámítva a Posphor City jelenetet – ilyen módon összevetve e részeket, az ütemszámok szintén hasonlóak. Az athéni kép, amely a *Paradise reloaded (Lilith)*-ben a demonstrációnak felel meg, a felére csökkent, a Shop / Jövő kép nagyjából ugyanannyi maradt, az úrjelenet pedig valamivel bővült a második operában a Földszellem megjelenése miatt. A *Die Tragödie* 12. képe nagyjából a *Paradise reloaded* 10. és 11. képének felel meg, amelyek sokkal hosszabbak lettek, de az utóbbi opera ezen részén szerepel Lilith például recitativ áriája, amely jóval kidolgozottabb, mint az első

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

műben volt. A *Paradise reloaded* 12. képe Lucifer utolsó dalának feleltethető meg, az előzőnél valamivel rövidebb.

<i>Die Tragödie des Teufels</i>	<i>Paradise reloaded (Lilith)</i>
[Bevezető] ¹⁹⁶ (79 ütem)	Vorspiel im Dunkel, 11 ütem
Bild 1: Prolog im Himmel, 220 ütem	Bild 1: [Lucifer, 3 Engel, Lilith], ¹⁹⁷ 239 ütem
Bild 2: Im Paradies / Sündenfall, 200 ütem	Bild 2: Im Paradies / Sündenfall, 261 ütem
Bild 2/B: Intermezzo, 42 ütem	Erstes Intermezzo
Bild 3: In der Wüste, 162 ütem	Bild 3: [Eva und Adam als Migranten], 260 ütem
Bild 3/B: Die drei Rumata, 55 ütem	
Bild 4: Der Pakt (Recitativo), 86 ütem	
Bild 5: Phosphor City, Pyramidenhotel, 123 ütem	
Bild 5/B Die drei Rumata, 77 ütem	
Bild 6: [In Athen], 246 ütem	Bild 4: [Adam als General, Demonstration], 144 ütem
Bild 7: Rom, 80 ütem	Bild 5: Ballade, [Eine zerbombte Stadt], 185 ütem
2. Teil. Bild 8: Bagdad, 167 ütem	
Bild 9: Shop, 145 ütem	Bild 6: [Zukunft], 136 ütem
Bild 9/B: Lucifer's Lied (1), ~18 ütem ¹⁹⁸	
Bild 10: Dach der Welt, 70 ütem	Bild 7: [Adam will die Erde Verlassen], 114 ütem
Bild 10/B: Lucifer's Lied (2), 119 ütem	
Bild 11: Wüste (Adam's Traum), 208 ütem	Bild 8: [Lilith, Lucifer], 106 ütem
	Bild 9: [Wüste], 152 ütem
Bild 12: Jenseits von Eden, 146 ütem [Intermezzo] ¹⁹⁹	Bild 10: [Durst, Lilith's Rezitativ Arie], 98 ütem
	Bild 11: [Quartett], 244 ütem Zweites Intermezzo
Bild 12/B: Lucifer's Lied (3), 99 ütem	Bild 12: [Lilith's Monolog], 59 ütem

III.1 táblázat. A Die Tragödie des Teufels és a Paradise reloaded (Lilith) képeinek és ütemszámainak összehasonlítása

¹⁹⁶ A partitúrában nem szerepel cím.

¹⁹⁷ A keretes zárójellel ez esetben azt jelzem, hogy a cím csak a librettóban szerepel.

¹⁹⁸ Mivel nincsenek rendes ütemvonalak, csak Lucifer és a zongora szólama válik ketté, így ennek ütemszámát tudtam megadni.

¹⁹⁹ Nincs kiírva a kottában, de feltűnően hosszú zenekari rész.

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

Mindkét Madách-opera egyfelvonásos, bár az első két részre lett osztva nagyjából a képek felénél. Már a *Tragödie*-ben is felfedezhető a keretes szerkezet, amely a második operában már valódi bartóki hídformává alakul. Mindkét operában egy, a jövőben játszódó utópisztikus jelenet a fordulópont, ez után nagyjából tükörben térnek vissza a jelenetek, főként a szélső képek. A *Paradise reloaded*-ban találhatóak olyan tájékozódási pontok, ismétlődő szövegek, amelyek általában a zenét is visszaidézik és segítik a nagyforma értelmezését. Az egyik ilyen Éva „Wie schön es ist zu leben” éneke, amely először a Paradicsomban a bűnbeesés előtt és alatt hangzik el, majd a jövőben egy emlékként, lázálomként, az előző dal árnyékaként tér vissza. Ugyanez a gesztus megtalálható a *Die Tragödie*-ben is, a *Paradise reloaded* többi visszatérő mondata azonban az első operában csak egyszer hangzik el, tehát az átdolgozás során kerültek a librettóba ezek az emlékeztető motívumok. Ez szintén azt bizonyítja, hogy a formaépítkezés során is sokkal tudatosabb volt másodjára Eötvös.

„Ádám az utolsó esélyed!” / „Adam ist deine letzte Chance!” – Lilith szájából hangzik el ez a mondat a *Paradise reloaded (Lilith)*-ben Lucifernek címezve először az 1. képben, majd másodjára a 8.-ban Lilith dühös kirohanásának részeként. Ez utóbbi alkalommal háromszor is elismétli egymás után a mondatot, minden alkalommal másik szót kihangsúlyozva – ADAM, DEINE, LETZTE –, mintha egy hülyével próbálná megértetni mondandóját. Lucifer néhány mondata is visszatér az operában. A legtöbbször, szám szerint háromszor mondja el: „Nem ez volt a tervem!” / „Das war nicht mein Plan!”. Az első operában még csak egyszer szerepel ez a mondat, ráadásul egy kicsit más formában is, hiszen ott még csak azt mondja Lucifer, „nem ez volt a *terv*” / „das war nicht *der plan*”. A második operában viszont már dramaturgiai, fokozó szerepe van e mondatnak. A *Die Tragödie*-ben az athéni képben, Lilith öngyilkossága után kapott helyet e sor, a *Paradise reloaded*-ben pedig hasonló szituációban, a 4. képben, Éva öngyilkossága után; Lucifer előadási utasítása itt gyerekesen.²⁰⁰ A *Lilith*-ben másodjára a 8. képben mondja Lucifer ezt a mondatot, miután Ádámot sikerült visszatartania a Földszellemnek attól, hogy az ürbe távozzon. A dallam már kevésbé statikus, mint első alkalommal (vagy mint a *Die Tragödie*-ben volt), ezúttal magasabb regiszterben, fel-le ugrál, az előadási utasítás pedig nem túl

²⁰⁰ kindisch

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

hangosan.²⁰¹ Utoljára Éva 10. képbeli halála után ismétli el Lucifer, hogy nem ez volt a terve – a dallam itt lefelé ereszkedik, s lassabb az előzőeknél, mintha már ő maga is lemondana győzelméről. Hasonló tartalmú Lucifer „Az én szabályaim szerint kell játszani” / „Wir müssen nach meinen Regeln spielen” mondata, amely a *Tragödie*-ben egyszer, a *Paradise reloaded*-ben viszont kétszer hangzik el. A keretes szerkezet részeként a Lilith-ben az 1. képben elmondja Lucifer, hogy belefáradt, hogy saját árnyéka ellen kell harcolnia, majd e néhány sorát elismétli tömörebb formában a 11. képben. Ezúttal zenei egyezés is felfedezhető. Az 1. képben először beszédhangon hangzik el e néhány mondat, majd énekelve: a dallam egy örvényszerűen, mindkét irányba fél hangonként bővülő motívumra épül, s a fel-le ugrálás olykor glissandókkal egészül ki (*III.19a kottapélda*). A második alkalommal Cisz helyett Fiszről, augmentálva indul a téma, s végül hangról hangra megegyezik az utolsó pár szó zenei letétje (*III.19b kottapélda*). E tekergőző téma ezúttal Lucifert ábrázolja kígyóként, amely persze következik mítoszából is.

²⁰¹ nicht zu laut

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

LUCIFER

f marcato
Ich bin des Käm-pfens mü-de, mü-de dass wir uns im-mer wie-der den Kampf er - klä - ren,
ha-ha-ha in - ei - nan-der ver-kral-len, bis ich nur noch ge - gen
mei - nen ei - ge-nen Schat-ten an der Wand käm - pfe!

III.19a kottapélda. Paradise reloaded (Lilith), 1. kép, 98–111. ütem

LUCIFER

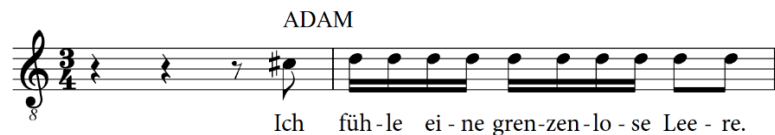
f
Ich bin des Käm-pfens mü-de, mü-de, daß ich nur noch
ge - gen mei - nen ei - ge-nen Schat-ten an der Wand käm - pfe!

III.19b kottapélda. Paradise reloaded (Lilith), 11. kép, 204–221. ütem

Kétszer tér vissza Ádám „Határtalan ürt érzek” / „Ich fühle eine grenzenlose Leere” mondata is a második operában, míg az elsőben csak egyszer hangzott el. Ezúttal azonban nagyon hasonló maradt a zenei megfogalmazás, mint az első műben volt: a *Die Tragödie*-ben Ciszről indul, majd D hangon recitálja ezt a mondatot Ádám (III.20a kottapélda), utalva ezzel saját nevének egy betűjére, de Isten francia megfelelőjének (Dieu) kezdőbetűjére is. A *Paradise reloaded (Lilith)*-ben ugyanígy hangzik el első alkalommal, csak végig Esz-en recitál, másodjára pedig Fisz és Asz között mozog a szólam (III.20b és III.20c kottapélda).

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

ADAM



Ich füh-le ei-ne gren-zen-lo-se Lee-re.

III.20a kottapélda. Die Tragödie des Teufels, 5. kép, 145–146. ütem

(REZITATIV)

ADAM *p*



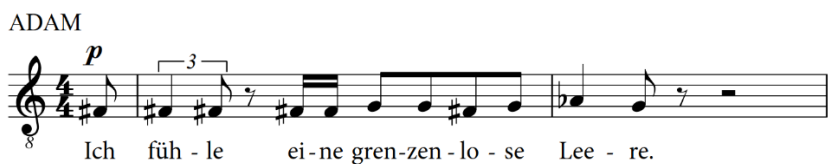
Ich füh-le ei-ne gren-zen-lo-se Lee-re.

III.20b kottapélda. Paradise reloaded (Lilith), 3. kép, 165. ütem

III.20c kottapélda. Paradise reloaded (Lilith),

ADAM

p



Ich füh-le ei-ne gren-zen-lo-se Lee-re.

10. kép, 86–88. ütem

Akad a *Paradise reloaded (Lilith)*-ben tisztán zenei visszatérés is: a két intermezzo zenéje megegyezik, s funkciójuk is hasonló. Első alkalommal akkor halljuk ezt a kavargó zenét, mikor Ádám és Éva elhagyják a Paradicsomot, hogy elinduljanak útjukra, másodjára pedig amikor a valós életbe lépnek ki. Ádám intermezzo előtti mondata is megegyezik a 2. és a 11. kép végén: „Összetörjük a tükröket. Lássuk, mi van mögötte!” / „Wir zerschlagen die Spiegel. Lass uns sehen was dahinter liegt!”

Összegezve: az első operában sokkal kevesebb mind a zenei, mind a szövegi visszatérés, viszont a második operában Eötvös kiválasztott mottókat, s zeneileg is jobban kidolgozta a hídformát. A szerkezet egyes elemei megmaradtak – például az opera befejezése egy dallal, a csúcspont vagy a közjátékok helyei –, de másodjára átláthatóbb, átgondoltabb lett a forma.

4.2 Hagyományos műfajok

Mindkét operában megjelennek olyan hagyományos műfajok, amelyek többletjelentést hordoznak magukban. Ezek néha jól felismerhetők, egyértelműek az átlagos befogadó számára is, olykor azonban inkább a partitúra beírásai segítik a tájékozódást. Mindkét műben három ilyen műfaji kitekintés található: megjelenik az induló, a tánczene valamilyen formában és az altató. Érdekes, hogy ezek mindegyike megtalálható Berg *Wozzeck*-jében is, amely tudjuk, hogy nagy hatással volt Eötvösre. Még egy zenei pillanatot találunk egyébként az első operában, amely kapcsolódik Berg operájához: ahogy arra Tihanyi László felhívta a figyelmet,²⁰² amikor Ádám megöli Évát a 12. képben, egy kitartott B hang szól (a *Wozzeck* H-ja helyett). Persze ezen műfajok használata az operákban teljesen hagyományos zeneszerzői eszköz, így nemcsak Berghez, de a teljes nyugat-európai operai tradícióhoz is kapcsolódik ezzel Eötvös, így érdemes e részletek alapján is összevetni a két operát.

A *Die Tragödie* 5. képében (Phosphor City) az egyik rabszolgát alakító Arkanar – aki a partitúra szerint anarchistát játszik – szövegénél olvashatjuk a „mint egy induló”²⁰³ beírást: „Ti csak nárcisztikus tükröződések vagytok” / „Ihr seid nur eine narzistische Spiegelung” – szól Ádámhoz és Luciferhez. Az induló itt zeneileg is jól felismerhető: megjelenik a 4/8 metrum, a pontozott ritmus, az ütős- és rezes dominancia, valamint a feszes, giusto tempó. A *Paradise reloaded (Lilith)*-ben ez a jelenet hiányzik, mégis két alkalommal is hallhatunk indulózenét. Először a 1. képben, miután Lucifer elhatározza, hogy kihívja Istent: Miközben ő azt énekli, hogy Ádám lesz a te ádámcsutkád („Adam wird sein Adamsapfel sein!”), arra utalva, hogy az alma, amely megakad a torkán, vagyis a gyenge pontja, addig a három angyal egy induló ritmusára énekli: „És mi meg fogjuk hámozni az almát, míg az egész világ nem látja, hogy férges a világod!” / Und wir werden den Apfel schälen, bis alle Welt sieht, dass seine Welt den Wurm hat!”. A metrum itt 4/4, a hangszerelés és a ritmika, illetve a feszes tempó hasonló, mint a *Tragödie* imént idézett helyén. A második induló ennél sokkal világosabban van szignálva a partitúrában: a 6. képben (Jövő) az *Örömóda* hangzik el induló formában, melyet *Alla Marcia* beírással jelölt

²⁰² Szitha–Farkas–Tihanyi, i.m., 35.

²⁰³ wie eine Marschmusik

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

Eötvös. A szövegekönyv erre az idézetre Európa-himnuszaként hivatkozik, így tudjuk, hogy a zeneszerző nem közvetlenül Beethoven 9. szimfóniájára célzott, hanem annak később rátevődött jelentésrétegére. A kötelességtudó indulót iróniaként és az Európai Unió kritikájaként is értelmezhetjük, ahogy arra Forner is rámutatott disszertációjában.²⁰⁴

Egy másik zenei műfaj, amely mindkét operában megjelenik az altató. Az *ördög tragédiájában* a 6. képben (Athén) hangzik el: ebben a jelenetben szövegileg még egy hely indikálná ennek a műfajnak a használatát, hiszen Éva Lucy anyjaként azt énekli fiának, fogja be a fülét, csukja be a szemét és dúdolja azt a dalt, amit apja énekelt neki. Ugyanez a szöveg megtalálható a *Lilith* 4. képében is, de zeneileg egyik operában sem altatóként hangzanak el ezek a sorok. A második operában e szövegnél egy megjegyzés is szerepel, amely még pontosabban írja le a szituációt: „Lilith fiát saját belső nyugtalanságával próbálja megnyugtatni”²⁰⁵ *Die Tragödie* 6. képében kicsit később Jeriko sorai fölött azonban szerepel egy beírás: „altató” (vékony hangon).²⁰⁶ Az altató közvetlenül L és Jeriko „mészárolja le!” / „schlachtet ihn!” szavai után következik, a halálraítélt bölcsődalaként, mielőtt örök álmra hajtja fejét. A metrum ugyan 4/4 marad, de a kisebb együttes vonósain szóló kíséretből kihallható az altatóra jellemző hármas lüktetés és szinkópás, ringató ritmus. Egyáltalán nincs nyugtató hatása azonban e dalnak, a magasan szóló, glissandózó vonósok inkább baljós hangulatot keltenek. Az altató végén gúnyosan nevetnek a férfiak, amely még inkább kiemeli annak ironikus felhangját. A második operából Jeriko e szövege teljesen hiányzik, viszont van még egy pillanat a 4. képben, amely ismét altatóra emlékeztet. A *Paradise reloaded* 9. képbeli altatójáról (lullaby) korábban már volt szó, s arról is, hogy a librettóból nem egyértelműen kivehető történések az első operából még hiányoztak.

A *Die Tragödie des Teufels* két jelenetében is tánczene szól a partitúra szerint. A 6. képben Strugatzi „az istenek nem édes emberhúsrá éheznek...” / „die götter hungert nicht nach süßem menschenfleisch...” kezdetű sorait tánclépésekkel kíséri. E groteszk jelenetet többek közt csengettyűk, triangulum és a nagybögő vonóval ütött húrjai kísérik. A *Paradise reloaded (Lilith)*-ben is van egy hasonló színpadi helyzet, mikor a C angyal táncol

²⁰⁴ Forner-disszertáció, 347.

²⁰⁵ NB.: Aus ihrer inneren Unruhe versucht sie seinen Sohn zu beruhigen

²⁰⁶ „Wiegenlied” (mit dünner Stimme)

III. Átdolgozás, újraalkotás, folytatás – a két opera összehasonlítása

éneklés közben a 3. képben, miközben arról énekel, hogyan kínozzák azokat, akik engedély nélkül lépnek be a városba. Ez azonban egy másfajta tánc, ahogy az előadási utasítás írja: kis, lassú táncmozdulatokkal, nagyon finoman, inkább veszélyesen kell lejteni.²⁰⁷ Az angyal táncát mély regiszterben játszó hangszerek groteszk hangjai kísérik. A *Die Tragödie des Teufels* második tánca ezeknél sokkal egzaktabb. A 8. képben Lucy éneke hangzik el keringő kísérettel, mikor arról beszél, ki Éva ebben a jelenetben: egy „patriota”, kegyetlen börtönőr. A keringőritmus már korábban elkezdődik, még hozzá tisztán ütős formában. Lucifer segítői a kárpád mellett állnak, két kezükben baseball ütőt tartva, amelyeket keringőritmusban ütnek össze (*III.21 kottapélda*). Játékuk szándékosan nem összehangolt, s bár háromnegyedben szól, a két ütés az első két harmadon hangzik el, nem a második kettőn, ahogy kellene. Meglehetősen abszurd e keringő mind a helyzetet, mind a hangzást tekintve.

DIE 4
MÄNNER

NB. die Schläge sollen nicht
exakt zusammenfallen

à 4

III.21 kottapélda. Die Tragödie des Teufels, 8. kép, 110–111. ütem

A fenti példákon végigtekintve megállapíthatjuk, hogy Eötvös gyakran a humor, a nonszensz és a groteszk eszközeként használta e klasszikus formákat mindkét operában. Bár konkrét zenei részleteket nem vett át, illetve sokszor a szöveghehelyek is különbözőek, gesztusszinten tovább vitte ezt az ötletet is az új operába.

²⁰⁷ mit kleinen, langsamen Tanzbewegungen, sehr dezent, eher gefährlich

Következtetések

Disszertációm három nagy fejezetében különböző szempontok alapján vizsgáltam a *Die Tragödie des Teufels* és a *Paradise reloaded (Lilith)* műfaji és kulturális kontextusát, geneziséét és interpretációtörténetét, valamint az átdolgozás folyamatát a két opera összehasonlító elemzésén keresztül. Betekintést nyertem többek közt a nemzetközi operai szcena jelenébe, Eötvös zenei világába, a zsidó és keresztény mitológia szerepébe az operák szüzséjében, az operák keletkezéstörténetébe a megrendeléstől a színpadra állításig, a művek előadás- és recepciótörténetébe, a politikum szerepébe, Eötvös műhelyébe s az újraalkotás folyamatába. Eötvös munkamódszerének talán leglényegibb aspektusát, a javítás jelenségét is vizsgáltam a két Madách-opera példáján keresztül, ami izgalmas eredményekhez vezetett.

Az első fejezetben először a 20–21. század operatörténetét tekintettem át madártávlatból, s megpróbáltam elhelyezni Eötvöst e színes palettán. Megállapítottam, hogy operai életművével – az egyoperás Bartók, Ligeti és Kurtág mellett – szinte egyedüli magyar szerzőként sikerült betörnie a nemzetközi operaszcena körforgásába. Operai nyelvét először életútján keresztül vizsgáltam, majd a *Die Tragödie* előtt született műveket vettem górcső alá, így nemcsak operai életművét, de magán- és szakmai életének legfontosabb állomásait is áttekintettem. Röviden foglalkoztam Eötvös személyes hitvallásával és transzcendens témájú műveivel is, s egy fejezetben összefoglaltam, amit jelenleg tudni lehet a komponista zenei nyelvezetéről és stílusáról. A harmadik alfejezetben Lucifer és Lilith mítoszával foglalkoztam: munkám során új kontextusba helyeztem a bibliai gonosz alakját, s az apokrif forrásokon keresztül megismerkedhettem Lilith rendkívül összetett személyiségével és történetével. Ezen részletek tárgyalását azért is éreztem kulcsfontosságúnak, mert később így válhatott érthetőbbé számomra a két figura operai ábrázolása.

A második fejezetben részletesen foglalkoztam a művek keletkezéstörténetével, majd a szövegek könyvek vizsgálatával folytattam értekezésemet. Feltártam az Ostermaier által használt forrásokat, foglalkoztam műfaji kérdésekkel, Eötvös és Mezei Mari librettószerkesztési módszerével, a szövegek könyv formájával, s végül összehasonlítottam

Az ember tragédiája, a *Die Tragödie* és a *Paradise reloaded* cselekményét, amely által tisztább képet kaphattam arról, milyen változásokon ment keresztül az eredeti szöveg a második librettó létrejöttéig. A következő alfejezetben szóba került a politikum kérdése is: bár Eötvös e témáról többnyire körültekintő óvatossággal nyilatkozott interjúiban, elejtett mondatai és a szövegekönyv egyértelművé tették Ostermaierrel közös szándékát, hogy aktuálpolitikai kérdéseket is bevonjanak a történetbe. Végül a művek recepciótörténetét vizsgáltam: minden eddigi bemutató sajtóanyagát igyekeztem összesíteni, végigolvasni és ezek alapján képet alkotni az operák fogadtatásáról. Az elemzés során felmerült a kérdés, hogy közrejátszhatott-e az első opera ambivalens, inkább negatív fogadtatása a zeneszerző döntésében, hogy újraírja művét. Bár erre valószínűleg maga Eötvös sem tudna kategorikus választ adni, a tanulságok levonásában mindenesetre fontos szerepe volt a szakmai véleményalkotásnak.

A harmadik fejezet középpontjában az operák zenéje állt. Az Eötvös komponálási módszereit tárgyaló fejezet tulajdonképpen egy esettanulmány: a két Madách-opera kompozíciós folyamatán keresztül próbáltam képet alkotni arról, milyen bevált módszerei vannak a komponistának, milyen lépésekből áll egy opera létrehozása. A fejezet gerincét alkotó második alfejezetben az operák szereplőinek archetípusait és egymáshoz fűződő viszonyrendszerüket vizsgáltam. Kitértem a hangközök speciális használatára, majd sor került a két opera zenéjének összehasonlítására, így rávilágítottam az azonos szövegrészek megzenésítésének különbözőségeire és az egyező pontokra is. Külön alfejezetben vizsgáltam Eötvös istenképét a két operában. Az egyik legizgalmasabb változáson a *Lobe den Herren* koráldallam esett át, amelynek jelenléte az első operában csupán a partitúrát látva vált világossá a befogadó számára, a *Lilith*-ben viszont három alkalommal is megjelent szövege vagy dallama különböző parafrázisok formájában. Végül az opera formáját és a két műben megjelenő műfajokat vizsgáltam. Foglalkoztam a *Leitmotiv* kérdéskörével, a nagyformával, a mottószerűen visszatérő, tájékozódási pontként is funkcionáló mondatok zenei megfogalmazásával és végül a két operában használt hagyományos műfajok jelenlétével. Ez utóbbi esetben megállapítottam, hogy bár konkrét zenei átvételeket nem figyelhetünk meg, maga az ötlet gesztusszinten megmaradt, s a klasszikus műfajok sokszor groteszk formában, a humor eszközeként jelentek meg a két operában.

Egy kérdés maradt már csak: a *Paradise reloaded (Lilith)* a *Die Tragödie des Teufels* átdolgozása, újraalkotása vagy folytatása? Kutatásom summázása után arra a következtetésre jutottam, hogy mindhárom meghatározásnak van létjogosultsága. Az átdolgozás leginkább a szövegkönyvre értendő, amelyet az Eötvös-házaspár kis darabokra szedett majd újból összerakott Ostermaier közreműködésével. Magát az operát, illetve annak zenéjét azonban gyakorlatilag újraalkotta a zeneszerző. Fellelhetőek ugyanakkor olyan elemek is, amelyeket újrahasznosított: néha csupán egy-egy ötlet maradt meg, olykor mottószerű hangközök, jellemző motívumok kaptak új életet a második műben, de akadt olyan példa is – a Rumata háromszólamú kisszekund kánonja, vagy egyes visszatérő mondatok zenei megjelenése – amikor hangról hangra megfeleltethetőek részletek a két operában. Ezek egy része valószínűleg nem tudatos átvétel volt, de akaratlanul is megmaradtak egyes zenei megoldások, dallamok a komponista fejében, ami nem csoda, hiszen nem sok idő választotta el a két mű létrejöttét egymástól. Valójában nem arról van szó, hogy Eötvös befejezett egy operát, majd később elővette és újakezdte a komponálást, hanem inkább folytatta azt a munkát, amit a bemutató szűkös határideje és más külső tényezők miatt nem tudott úgy befejezni, ahogyan azt tervezte. A második operában azonban alkalma nyílt arra, hogy a szövegkönyv és a dramaturgia problematikus részein javítson, a librettóhoz megfelelő apparátussal és énekesgárdával dolgozhasson, jobban kidolgozhassa az izgalmas lehetőségeket rejtő Lilith karakterét, nagyobb hangsúlyt fektethessen a szereplők közti konfliktusok megjelenítésére és finomíthassa az általa megálmodott zenei, irodalmi, képzőművészeti és politikai utalások rendszerét. S talán éppen ezért is nevezte legkedvesebb operájának később a *Paradise reloaded (Lilith)*-et – annak ellenére, hogy több operája is van, amely nagyobb népszerűségnek örvend –, mert megadatott számára az a lehetőség, hogy egy operakoncepciót, amelyben látta a potenciált, de amelyet első alkalommal nem tudott ideális formába önteni, végül kidolgozhatott saját intuíciói szerint, s így egy hosszú munkafolyamat végére tehette ki a pontot.

Bibliográfia

1. Primer források

A *Die Tragödie des Teufels* vázlatanyaga. Eötvös Péter Gyűjtemény, Paul Sacher Stiftung, Basel.

A *Paradise reloaded (Lilith)* vázlatanyaga. Eötvös Péter magángyűjteménye, Budapest.
Eötvös Péter levelei édesanyjához Kölnből 1966–68. Eötvös Péter magángyűjteménye, Budapest. <https://eotvospeter.com/biography/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. március 15.).

Miskolci dokumentumok 1949–1958. Eötvös Péter magángyűjteménye, Budapest. https://eotvospeter.com/wp-content/uploads/2020/08/DOKU_MISKOLC_fot%C3%B3kkal.docx.pdf (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. március 15.).

Esterházy Péter. „Oratorium balbulum. Töredék E.P.-nek”. *Alföld* 62/12 (2011. december): 8–34.

2. Interjúk

Albert Mária. „»Az időbeosztás a legnehezebb«. Beszélgetés a hetvenéves Eötvös Péterrel”. *Gramofon* 18/4 (2013. tél): 14–18.

_____. „Belcanto opera a XXI. századból. Eötvös Péter idei bemutatóiról és terveiről”. *Gramofon* 13/4 (2008 tél): 74–76.

_____. „Eötvös Péter: Éjszaka komponálok”. *Zene-kar* 21/2 (2014. február): 5–7.

Balogh Máté. „Eötvös Péter. Alkotás és újraalkotás”. *Jelenkor* 62/2 (2019. február): 194–197.

Baróti Éva. „»A világ egy magyar szerzőt lát bennem« – interjú Eötvös Péterrel”. *HVG* https://hvg.hu/kultura/20140204_A_vilag_egy_magyar_szerzot_lat_bennem_ (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. február 2.).

Bibliográfia

- Bóka Gábor. „A társadalmat iskola nélkül kellene felépíteni”. *Opera-Világ*
<https://operavilag.net/interjuk/a-tarsadalmat-iskola-nelkul-kellene-felepiteni/>
(Utolsó megtekintés dátuma: 2023. március 15.).
- Brinkmann, Sigrid. „»Luzifer ist eine tragische Figur«. Komponist Peter Eötvös über seine Oper »Die Tragödie des Teufels«”. Nyomtatott internetes cikk a Bayerische Staatsoper sajtógyűjteményéből. *dradio.de* (2010. február 22.). Internetes formátum: https://www.deutschlandfunkkultur.de/luzifer-ist-eine-tragische-figur.1013.de.html?dram:article_id=170162 (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. január 19.).
- Csepelyi Adrienn. „»Eötvös Péter: tartozom ennyivel a nyelvnek«”. *Népszava* 145/25 (2018. január): 5.
- _____. „Félre a piszkos hangokkal”. *Vasárnapi Hírek* 31/3 (2014. január 19.): 14.
- Ender, Daniel. „Die Zeiten sind demokratischer geworden”. *Der Standard*. Újságkivágat a Neue Oper Wien sajtógyűjteményéből. Internetes formátum: <https://www.derstandard.at/story/1381369438067/peter-eoetvoes-die-zeiten-sind-demokratischer-geworden> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. február 2.).
- Fáy Miklós. „Most jött el az ideje, hogy hazajöjjenek”. *Élet és Irodalom* 48/18 (2004. április 30.): 7–8.
- _____. „Senki nem öl meg senkit”. *Népszabadság* 69/290 (2011. december 12.): 14.
- Gier, Albert. „Eötvös, Peter – Ostermaier, Albert: „Die Tragödie des Teufels – Ein Werkstattgespräch”. In: Albert Gier (szerk.). *Göttliche, menschliche und teuflische Komödien. Europäische Welttheater-Entwürfe im 19. und 20. Jahrhundert*. Bamberg: University of Bamberg Press, 2011. 295–314.
- Hekler Melinda. „»Legjobban az üres teret szeretem«. Beszélgetés Eötvös Péter zeneszerzővel”. *Kortárs*, 60/12 (2016. december): 59–63.
- Hollós Máté. „Eötvös Péter: *Paradise reloaded (Lilith)*”. In: Várnai Péter (szerk.). 26. *Mini-fesztivál. Eötvös Péter: Paradise reloaded (Lilith)*. Műsorfüzet. Budapest: Művészetek Palotája, 2014. január 23. 5–11.
- _____. „Művek bontakozóban. Eötvös Péter: *Az ördög tragédiája*”. *Muzsika* 53/3 (2010. március): 27.

Bibliográfia

- Irrgeher, Christoph, „»Nicht alles klappt auf Anhieb«”, Újságkivágat a Neue Oper Wien sajtógyűjteményéből. *Wiener Zeitung* (2013. október 24.). Internetes formátum: https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/klassik/582711_Nicht-alles-klappt-auf-Anhieb.html?em_cnt_page=1 (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. február 2.).
- J. Győri László. „A zenei hang fizikai jelenség. Beszélgetés Eötvös Péter zeneszerző-karmesterrel”. *Kritika* 21/3 (1992. március): 31–33.
- _____. „Elhagyni a zene elől a »kortárs« jelzőt. Eötvös Péter zenéről, önmagáról, ismeretterjesztésről”. *Muzsika* 55/6 (2012. június 1.): 20–23.
- _____. „Nekem az a vakáció, ha itthon komponálhatok.” *Muzsika* 58/10 (2015. október 1.): 2–4.
- Jostwerner, Uta. „»Mein liebstes Kind«. Der Komponist Peter Eötvös reiste zur Premiere seiner Oper »Paradise Reloaded« an”. Újságkivágat a Theater Bielefeld sajtógyűjteményéből. *Westfalen-Blatt* (2020. január 23.).
- Kahn, Oliver. „Die Häutung der Schlange”. *Magazin der Bayerischen Staatsoper* 5. szám (2010. február): 20–23.
- Kolozsi László. „Lábmosó és mélyvíz. Interjú Eötvös Péter zeneszerzővel”. *Mozinet Magazin* 7/7–8 (2010. július 1.): 124–127.
- Kondor Kata. „»Mindig is furcsának találtam, miért nincs magyar szín Az ember tragédiájában« – beszélgetés Gyöngyösi Leventével”. *Fidelio* <https://fidelio.hu/klasszikus/mindig-is-furcsanak-talaltam-miert-nincs-magyar-szin-az-ember-tragediajaban-beszeltetes-gyongyosi-leventevel-178300.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. június 15.).
- Kralicek, Wolfgang. „Gulasch-kapitalismus. Politik — Gute Zeiten, schlechte Zeiten: Regisseur Balázs Kovalik über Ungarn vor und nach der Wende, Ordnung und Unordnung, Geld und Dummheit”. *Magazin der Bayerischen Staatsoper* 4. szám (2010. január): 36–40.
- Krasznahorkai László. „A megbízás a Gonoszra szól (Beszélgetés Eötvös Péterrel)”. *Élet és Irodalom* 54/15 (2010. április 16.): 8. A cikk először német fordításban jelent meg: Flemming, Heike (ford.). „Der Auftrag lautet: das Böse. Zwei Ungarn oder die Kunst, lange Sätze zu bilden: ein Gespräch zwischen dem Schriftsteller László

Bibliográfia

- Krasznahorkai und Peter Eötvös, Komponist der »Tragödie des Teufels«:”. *Magazin der Bayerischen Staatsoper* 5. szám (2010. február): 24–29.
- Kunkel, Michael. „Zwischen Himmel und Erde”. *Neue Zeitschrift Für Musik* 178/4 (2017. tél): 12–15.
- Linden, Jón Philipp von. „»Immer mit einer portion Humor«. Frank Beermann in Gespräch über Peter Eötvös und *Paradise reloaded (Lilith)*”. In: Linden, Jón Philipp von (szerk.). *Paradise reloaded (Lilith). Oper in 12 Bildern von Peter Eötvös*. Műsorfüzet. Chemnitz: Mugler Druck und Verlag, 2015. március 21. 22–25.
- Mertl, Monika. „Wie man Musik erzieht”. Nyomtatott internetes cikk a Neue Oper Wien sajtógyűjteményéből. *Die Presse* (2013. október 12.). Internetes formátum: <https://amp.diepresse.com/1463740> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. március 24.).
- Meyer, Thomas. „»Ich komponiere aus dem Bauch«. Zum Opernschaffen von Peter Eötvös”. *Neue Zeitschrift für Musik* 178/4 (2017. tél): 24–27.
- Molnár Fanni. „Az új zenében a siker olyan, mint egy üstökös. Interjú Eötvös Péterrel hatásról, a siker jelentéséről, zeneszerző és karmester viszonyáról”. *Prae* <https://www.prae.hu/article/12622-az-uj-zeneben-a-siker-olyan-mint-egy-ustokos/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. március 15.).
- Molnár Szabolcs. „Ádám asszonyai. Eötvös Péter: *Paradise reloaded (Lilith)*”. *Műpa Magazin* 9/1 (2014. január–február): 8–11.
- Mosch, Ulrich–Obert, Simon. „»Komponieren heute«. Themen und Fragen zum Roundtable am 29. November 2005”. In: Kunkel, Michael (szerk.). *Kosmoi. Peter Eötvös an der Hochschule für Musik der Musik–Akademie der Stadt Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente*. Saarbrücken: Pfau, 2007. 287–308.
- N.N. „»Sprengt die Opernhäuser in die Luft!« – Gespräch mit dem französischen Komponisten und Dirigenten Pierre Boulez”. *Der Spiegel* 21/40 (1967. szeptember 24.): 166–171.
- _____. „Sangbare Musik von unheimlicher Kraft. Rebecca Nelsen im Gespräch”. *terz* https://www.terz.cc/magazin_z_399_id_408.html (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. február 2.).

Bibliográfia

- Németh Marcell. „Dzsessz és székely zene, ez vagyok én – interjú Eötvös Péter zeneszerző, karmesterrel”. *Dal + Szerző* 3/4 (2013. december): 28–31. Bővebb, internetes verzió: *Lángoló* *Gitárok*
https://langologitarok.blog.hu/2014/01/20/dzsessz_es_szekely_zene_ez_vagyok_e_n_interju_eotvos_peter_zeneszerzo_karmesterrel (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. március 15.).
- Pallós Tamás. „Hallással láttatni. Eötvös Péter zeneszerző a képteremtésről”. *Mértékadó* (2016. június 20.): 2–4.
- Poschardt, Ulf. „»Alles anschauen, alle Hemmschwellen überwinden«. Interview mit Albert Ostermaier”. *Die Welt*
https://www.welt.de/welt_print/kultur/literatur/article6594056/Alles-anschauen-alle-Hemmschwellen-ueberwinden.html (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. január 19.).
- Rácz Judit. „Settled in the Present. Judit Rácz in Conversation with Péter Eötvös”. *The Hungarian Quarterly* 49/4 (2008. tél): 56–70.
- Rivals, Aurore. „Entretien avec Guy Fletchter. Ténor, rôle du Juge dans l’opéra *Le Balcon*”. In: Rivals, Aurore. *Entretiens autour des cinq premiers opéras de Peter Eötvös*. Nantes: Éditions Aedam Musicae, 2012. 97–114.
- _____. „Sur l’opéra *Lady Sarashina*. L’identité de l’œuvre et le processus d’écriture”. In: Rivals, Aurore. *Entretiens autour des cinq premiers opéras de Peter Eötvös*. Nantes: Éditions Aedam Musicae, 2012. 33–44.
- _____. „Synthèse et présentation de l’opéra *Die Tragödie des Teufels*”. In: Rivals, Aurore. *Entretiens autour des cinq premiers opéras de Peter Eötvös*. Nantes: Éditions Aedam Musicae, 2012. 65–78.
- Rögl, Heinz–Thurnher, Armin. „»Der Freundliche Mann in meinem Rücken...« Peter Eotvos konnte mit vier Jahren schreiben, wurde mit 24 Jahren Assistent Karl-Heinz Stockhausen und dirigierte bald Pierre Boulez vor”. Újságkivágat a Neue Oper Wien sajtógyűjteményéből. *Falter* 41/13 (2013. október 9.): 6–9.
- Sandner, Wolfgang. „Klangbildaufnahmen wie von einem Fotografen. Wolfgang Sandner im Gespräch mit Peter Eötvös.”. In: Jungheinrich, Hans-Klaus (szerk.). *Identitäten*.

Bibliográfia

- Der Komponist und Dirigent Peter Eötvös*. Mainz: Schott Musik International, 2005. 59–67.
- Stryi, Wolfgang. „Balance von Konstruktion und Improvisation: Péter Eötvös im Gespräch”. *MusikTexte: Zeitschrift für Neue Musik* 17/86–87 (2000. november): 77–78.
- Szász Emese. „»Gyermekkoromtól fogva a szituációteremtés érdekelt« – interjú Eötvös Péterrel”. *BMC* <https://bmc.hu/hirek/eotvos-peter-interju> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. március 15.).
- Szemere Katalin. „A ma zenéje elsuhant mellettünk”. *Népszabadság* 71/259 (2013. november 7.): 13.
- Szitha Tünde. „»Utálom a hősöket«. Beszélgetés Eötvös Péterrel *Három nővér* című operájának bemutatója előtt”. *Muzsika* 41/5 (1998. május): 22–26.
- Thiel, Markus. „Uraufführung im Nationaltheater: Die Schöpfung, noch ein Versuch”. Nyomtatott internetes cikk a Bayerische Staatsoper sajtógyűjteményéből. *Merkur.de* (2010.február 21.). Internetes formátum: <https://www.merkur.de/kultur/urauffuehrung-nationaltheater-schoepfung-noch-versuch-640630.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. január 19.).
- Tual, François-Gildas. „Lady Sarashina »À la recherche d’un monde perdu«”. In: Grabócz Márta (szerk.). *Les opéras de Peter Eötvös. Entre orient et occident*. Párizs: Éditions des archives contemporaines, 2012. 97–126.
- Ulm, Renate. „Peter Eötvös: Ich sehe mich als »Testpiloten« für Neue Musik”. In: *Eine Sprache der Gegenwart. Musica viva 1945–95*. München: Piper, 1995. 332–339.
- V. Nagy Viktória. „Magyar művészként jegyezve. Eötvös Péter a kortárs zene és az opera esélyeiről”. *Heti Válasz* 14/4 (2014. január 23.): 58–59.
- Varga Péter. „»Minden zenévé válik«. Eötvös Péter 75 éves”. *Goethe Institut* <https://www.goethe.de/ins/hu/hu/kul/mag/21457886.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. június 25.).
- Váczi Tamás. „Beszélgetés Eötvös Péterrel – Az elektronikus zenéről”. *Muzsika* 29/12 (1986. december 1.): 29–33.
- _____. „Beszélgetés Eötvös Péterrel (2.)”. *Muzsika* 30/2 (1987. február 1.): 10–15.

Wendel-Poray, Denise. „Der Bogen des Lebens. Ein Besuch bei Ilya und Emilia Kabakov, den Schöpfern des Bühnenbildes für »Die Tragödie des Teufels«”. *Magazin der Bayerischen Staatsoper* 5. szám (2010. február): 30–33.

3. Kritikák

Apthorp, Shirley. „*Die Tragödie des Teufels*, Bavarian State Opera, National Theatre, Munich”. Nyomtatott internetes cikk a Bayerische Staatsoper sajtógyűjteményéből. *Financial Times* (2010. február 23.). Internetes formátum: <https://www.ft.com/content/d17de60e-209c-11df-9775-00144feab49a> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. március 18.).

A.N. „Wien Modern: Eötvös’ »paradise reloaded«. Eine bunte Erzählung”. Újságvágat a Neue Oper Wien sajtógyűjteményéből. *Kronen Zeitung* (2013. október 29.).

Beer, Monika. „Sympathie für die Teufelin”. Újságvágat a Bayerische Staatsoper sajtógyűjteményéből. *Fränkischer Tag* (2010. február 24.).

Benda, Susanne. „Saftiger Satansbraten an Hirnschmalz-Mousse. Intellektuelles Dekorationstheater: Peter Eötvös’ und Albert Ostermaiers Oper »Die Tragödie des Teufels« in München uraufgeführt”. Újságvágat a Bayerische Staatsoper sajtógyűjteményéből. *Stuttgarter Nachrichten* (2010. február 24.).

Bethlenfalvy Bálint. „Lilith, Lucy, Lucifer – az Eötvös-opera vonzásában”. *Fidelio* <https://fidelio.hu/zenes-szinhaz/lilith-lucy-lucifer-az-eotvos-opera-vonzasaban-44635.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. március 9.).

Braunmüller, Robert. „Viel Schwefel, kein Feuer. Thesen statt Theater: Die Uraufführung der »Tragödie des Teufels« von Peter Eötvös und Albert Ostermaier in der Staatsoper”. Újságvágat a Bayerische Staatsoper sajtógyűjteményéből. *Abendzeitung* (2010. február 23.). Internetes formátum: <https://www.abendzeitung-muenchen.de/kultur/eindrucksvoll-die-tragoedie-des-teufels-art-113496> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. március 18.).

Brug, Manuel. „Was uns die Bibel gnädig verschweigt. Eine Oper von Peter Eötvös und Albert Ostermaier in München”. Újságvágat a Bayerische Staatsoper sajtógyűjteményéből. *Die Welt* (2010. február 24.). Internetes formátum:

Bibliográfia

- https://www.welt.de/welt_print/kultur/article6532627/Was-uns-die-Bibel-gnaedig-verschweigt.html (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. március 18.).
- Claus, Jürgen. „Krempel mit Motorrad”. Újságkivágat a Bayerische Staatsoper sajtógyűjteményéből. *Kunstzeitung* (2010. április 1.).
- Csengery Kristóf. „Lelkek fehérben. Eötvös Péter: *Három nővér*. A Lyoni Nemzeti Opera előadásának felvétele, vezényel Kent Nagano és Eötvös Péter”. *Pannonhalmi Szemle* 8/1 (2000. tavasz): 129–133.
- Dominik, Nikolaus. „Faust-Oper als futuristisches Musiktheater”. Nyomtatott internetes cikk a Bayerische Staatsoper sajtógyűjteményéből. *dpa* (2010. február 23.).
- Ernst, Michael. „»Kein Mensch darf mehr entstehen« – Welttheater in Chemnitz: Deutsche Erstaufführung von Péter Eötvös’ Oper »Paradise Reloaded (Lilith)«”. *Neue Musikzeitung* <https://www.nmz.de/online/kein-mensch-darf-mehr-entstehen-welttheater-in-chemnitz-deutsche-erstauffuehrung-von-peter-eo> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. április 15.).
- Farkas Zoltán. „Szerelemről és ugyanazon démonokról”. *Muzsika* 57/3 (2014. március): 18–21.
- Fáy Miklós. „Újratöltött Paradicsom”. *Népszabadság* http://nol.hu/kultura/ujratoltott_paradicsom-1440095_ (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. március 24.).
- Fuchs, Jörn Florian. „Unterwegs mit dem Teufel. Die Uraufführung von Peter Eötvös’ Oper »Paradise reloaded« beim Festival Wien Modern”. Nyomtatott internetes cikk a Neue Oper Wien sajtógyűjteményéből. *Deutschlandfunk* (2013. október 26.). Internetes formátum: https://www.deutschlandfunk.de/unterwegs-mit-dem-teufel.691.de.html?dram:article_id=266675 (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. március 24.).
- Hagedorn, Volker. „Klingeltöne über der Ruine. Bei der Jungfernfahrt versenkt: Peter Eötvös’ neue Oper »Die Tragödie des Teufels«”. Újságkivágat a Bayerische Staatsoper sajtógyűjteményéből. *Die Zeit* (2010. február 25.).
- Hermes, Rudolf. „Peter Eötvös. Paradise Reloaded (Lilith)”. Nyomtatott internetes cikk a Theater Bielefeld sajtógyűjteményéből. *Opernfreund*. Internetes formátum:

Bibliográfia

- <https://www.deropernfreund.de/bielefeld-12.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. április 20.).
- Hofmann, Tim. „Mensch am Boden”. *Freie Presse* <https://www.freiepresse.de/kultur-wissen/kultur/mensch-am-boden-artikel9148586> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. április 15.).
- I. M. S. „Neue Oper Wien. 1.11. Muqua-Halle E: »PARADISE RELOADED« (Lilith)”. Újságkivágat a Neue Oper Wien sajtógyűjteményéből. *Der neue Merker Nr. 12* (2013. december).
- Irrgeher, Christoph. „Im Garten Eden ist auch der Wurm drin”. Újságkivágat a Neue Oper Wien sajtógyűjteményéből. *Wiener Zeitung* (2013. október 28.). Internetes formátum: https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/583596_Im-Garten-Eden-ist-auch-der-Wurm-drin.html (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. március 24.).
- Jostwerner, Uta. „Im Paradies ist die Hölle los. Umjubelte Premiere von Peter Eötvös’ Oper »Paradise reloaded« am Stadttheater”. Újságkivágat a Theater Bielefeld sajtógyűjteményéből. *Westfalen-Blatt* (2020. január 20.).
- Kayser, Beate. „Teuflich verworren. Saatsoper: Peter Eötvös’s »Die Tragödie des Teufels«”. Újságkivágat a Bayerische Staatsoper sajtógyűjteményéből. *TZ* (2010. február 24.).
- Koltai Tamás. „Apokrif bibliai négyszög”. *Színház.net* <http://szinhaz.net/2014/01/26/koltai-tamas-apokrif-bibliai-negyszog/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. március 13.).
- König, Hervé. „Paradise reloaded (Lilith) opéra de Péter Eötvös”. Nyomtatott internetes cikk a Theater Bielefeld sajtógyűjteményéből. *Anaclase* 2020. január. Internetes formátum: <http://www.anaclase.com/chroniques/paradise-reloaded-lilith> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. április 20.).
- Lacina, Harald. „WIEN/ Neue Oper Wien im Museumquartier: PARADISE RELOADED (Lilith). Uraufführung”. Nyomtatott internetes cikk a Neue Oper Wien sajtógyűjteményéből. *Online Merker* (2013. október 26.). Internetes formátum: <https://onlinemerker.com/wien-neue-oper-wien-im-museumsquartier-paradise-reloaded-lilith-urauffuehrung/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. március 24.).

Bibliográfia

- Malina János. „Távol Istentől”. *Revizor* <https://revizoronline.com/hu/cikk/4888/eotvos-peter-paradise-reloaded-lilith-mupa> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. március 9.).
- Mayer, Helmut Christian. „Ein paradiesisches Gedankenexperiment”. Újságkivágat a Neue Oper Wien sajtógyűjteményéből. *Kurier* (2013. október 28.). Internetes formátum: <https://kurier.at/kultur/paradise-reloaded-lilith-ein-paradiesisches-gedankenexperiment/32.895.772> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. március 24.).
- Mesterházi Máté. „Az ördög tragédiája. Eötvös Péter új operájának ősbemutatója”. Újságkivágat a Bayerische Staatsoper sajtógyűjteményéből. *Operamagazin* 3/1 (2010. május-június): 72–73.
- Molnár Szabolcs. „Genezis: work in progress – Eötvös Péter: Paradise reloaded (Lilith)”. *Magyar Narancs* 26/5 (2014. január 30.): 40.
- Mösch, Stephan. „Paradise Lost”. Újságkivágat a Bayerische Staatsoper sajtógyűjteményéből. *Opernwelt* (2010. április).
- Müller, Wolfgang Johannes. „Treppauf, treppab. »Tragödie des Teufels«: Kein großer Wurf”. Újságkivágat a Bayerische Staatsoper sajtógyűjteményéből. *Bayernkurier* (2010. február 27.).
- N.N. „Eötvös Péter: Paradise Reloaded /Lilith?”. <http://www.toptipp.hu/zene/kortars.htm> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. március 9.).
- Pacolt, Udo. „Uraufführung im Museumsquartier: »Paradise reloaded (Lilith)« von Peter Eötvös”. Nyomtatott internetes cikk a Neue Oper Wien sajtógyűjteményéből. *Online Merkel* (2013. október 26.). Internetes formátum: <https://onlinemerker.com/wien-museumsquartier-paradise-reloaded-lilith-von-peter-eotvoes-urauffuehrung/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. március 24.).
- Persché, Gerhard. „Herz aus Glas, blind wie die Liebe?”. Újságkivágat a Neue Oper Wien sajtógyűjteményéből. *Opernwelt* (2014. január).
- Péteri Lóránt. „Lucy kontra Luci Ferkó. Eötvös Péter Az ördög tragédiája című operájának ősbemutatója Münchenben”. *Élet és Irodalom* 54/9 (2010. március 5.): 17.
- Preiner, Michaela. „Paradise reloaded (Lilith). Eingestellt unter: Oper, Wien Modern”. Nyomtatott internetes cikk a Neue Oper Wien sajtógyűjteményéből. *European Cultural News* (2013. október 27.). Internetes formátum: <https://www.european->

Bibliográfia

- cultural-news.com/paradise-reloaded-lilith/7941/ (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. március 24.).
- Rudiger, Georg. „Lucifer telefoniert. Uraufführung von Peter Eötvös’ neuer Oper »Die Tragödie des Teufels« in München”. Újságkivágat a Bayerische Staatsoper sajtógyűjteményéből. *Badische Zeitung* (2010. február 24.). Internetes formátum: <https://www.badische-zeitung.de/lucifer-telefoniert--27401880.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. március 18.).
- Sonnabend, Lisa. „»Tragödie des Teufels«. Applaus für den menschlichen Makel”. Nyomtatott internetes cikk a Bayerische Staatsoper sajtógyűjteményéből. *Süddeutsche Zeitung* (2010. február 24.). Internetes formátum: <https://www.sueddeutsche.de/muenchen/tragoedie-des-teufels-applaus-fuer-den-menschlichen-makel-1.65454> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. március 18.).
- Stallknecht, Michael. „»Mensch kämpfe und vertraue«. Auswege aus der Verzweiflung: »Die Tragödie des Teufels« an der Bayerischen Staatsoper”. Újságkivágat a Bayerische Staatsoper sajtógyűjteményéből. *Die Tagespost* (2010. február 25.).
- Szitha Tünde–Farkas Zoltán–Tihanyi László. „Virtuális világ - igazi opera. Hárman Az ördög tragédiájáról”. *Muzsika* 53/5 (2010. május): 29–35.
- Tholl, Egbert. „Rätsel-Party. Nach der Uraufführung von Eötvös’ »Tragödie des Teufels« im Nationaltheater”. Újságkivágat a Bayerische Staatsoper sajtógyűjteményéből. *Sueddeutsche* (2010. február 24.).
- Troger, Dominik. „»Paradise reloaded – 2. Vorstellung«”. Nyomtatott internetes cikk a Neue Oper Wien sajtógyűjteményéből. *operinwien.at* (2013. október 29.). Internetes formátum: <http://www.operinwien.at/werkverz/eoetvoes/aparadise.htm> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. március 24.).
- Vetter, Johannes. „Ärger im Paradies”. Újságkivágat a Theater Bielefeld sajtógyűjteményéből. *Neue Westfälische* 2020. január 20. Internetes formátum: https://www.nw.de/nachrichten/kultur/kultur/22670880_Eoetvoes-Oper-in-Bielefeld-Aerger-im-Paradies.html (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. április 20.).
- Wagner, Rainer. „Halbgarer Satansbraten. Peter Eötvös’ »Die Tragödie des Teufels« in der Bayerischen Staatsoper uraufgeführt”. Újságkivágat a Bayerische Staatsoper sajtógyűjteményéből. *Dewezet* (2010. február 26.).

Bibliográfia

- Wagner, Renate. „WIEN / Neue Oper Wien: PARADISE RELOADED (LILITH)”. Nyomtatott internetes cikk Eötvös Péter magángyűjteményéből. *Online Merkel* (2013. február 11.). Internetes formátum: <https://onlinemerker.com/wien-neue-oper-wien-paradise-reloaded-lilith/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. március 24.).
- Weber, Mirko. „Ich hab’ mich an der Welt erkältet. Des Teufels Schwestern: Peter Eötvös und Albert Ostermaier spielt neue Oper in München”. Nyomtatott internetes cikk a Bayerische Staatsoper sajtógyűjteményéből. *Tagesspiegel* (2010. február 25.). Internetes formátum: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/ich-hab-mich-an-der-welt-erkaeltet/1690352.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. március 16.)
- Weidringer, Walter. „Wien Modern: Lilith, Adams erste Frau, bleibt am ende allein”. Újságkivágat a Neue Oper Wien sajtógyűjteményéből. *Die Presse* (2013. október 28.). Internetes formátum: <https://www.diepresse.com/1469411/wien-modern-lilith-adams-erste-frau-bleibt-am-ende-alone> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. március 24.).
- Weise, Joachim. „Chemnitz: Paradise reloaded von Peter Eötvös”. *Online Merkel* <https://onlinemerker.com/chemnitz-paradise-reloaded-von-peter-eoetvoes/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. április 15.).

4. Tanulmányok

- A. Schmitt, Olaf. „Eine Spurensuche”. In: Schmitt, Olaf A–Gebauer, Yvonne (szerk.). *Die Tragödie des Teufels*. Műsorfüzet. München: J. Gotteswinter GmbH, 2010. 105–112.
- Bécsy Tamás. „Az ember tragédiája műfajáról”. *Irodalomtörténet* 55/2 (1973. tavasz): 312–337.
- Boukobza, Jean-François. „Love and Other Demons, un théâtre pour l’intelligence”. In: Grabócz Márta (szerk.). *Les opéras de Peter Eötvös. Entre orient et occident*. Párizs: Éditions des archives contemporaines, 2012. 127–166.

Bibliográfia

- Bozó Péter. „Zenei évfordulók 1956-ban”. In: Gyarmati György–Péteri Lóránt (szerk.). *1956 és a zenei élet. Előzmények, történések, következmények*. Budapest–Pécs: Kronosz Kiadó, 2019. 149–168.
- Carlton, Richard A. „The »Satanic« in Opera and in Popular Belief”. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 35/2 (2004. december): 139–149.
- Dalos Anna. „Searching for the composer’s role in Peter Eötvös’ first creative period (1963–1989)”. *Perspectives of New Music* 54/2 (2016. nyár): 93–106.
- Emslie, Barry. „Woman as Image and Narrative in Wagner’s »Parsifal«: A Case Study”. *Cambridge Opera Journal* 3/2 (1991. július): 109–124.
- Erdélyi János. „Madách Imre”. In: *Pályák és pálmák*. Budapest: Kisfaludy Társaság, 1886. 440–489.
- Fosler-Lussier, Danielle. „»Nemzeti tapintatlanság«: Bartók-recepció és új magyar zene az 1950-es évek elején”. In: *Zenetudományi Dolgozatok*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1997. 103–112.
- Gier, Albert. „Der Teufel in der Oper. Zum motivgeschichtlichen Umfeld von *Čertova stěna*”. *Musicologica olomucensia* 27 (2018. június): 118–130.
- Griffith, Paul. „The Twentieth Century: 1945 to the Present Day”. In: Parker, Roger (szerk.). *The Oxford Illustrated History of Opera*. New York: Oxford University Press, 1994: 317–349.
- Grimes, James A. „A *Cantus vitae* (op. 38) szimfonikus kantáta keletkezéstörténete, zenei felépítése és bemutatója”. In: Sz. Farkas Márta és Gombos László (szerk.). *Dohnányi Évkönyv 2004*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2005. 3–20.
- Hohmaier, Simone. „»Muttersprache Bartók« – Intervallisches Denken bei Peter Eötvös”. In: Hohmaier, Simone. „*Ein zweiter Pfad der Tradition*”. *Kompositorische Bartók-Rezeption*. Saarbrücken: PFAU-Verlag, 2003. 99–114.
- _____. „»Sternenhimmel« und »Kellerloch« – Zwei semantische Aktualisierungen von Bartóks »Nachtmusik«”. In: Hohmaier, Simone. „*Ein zweiter Pfad der Tradition*”. *Kompositorische Bartók-Rezeption*. Saarbrücken: PFAU-Verlag, 2003. 177–193.

- _____. „Mutual Roots of Musical Thinking: György Kurtág, Péter Eötvös and their Relation to Ernő Lendvai's Theories”. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 43/3–4 (2002. június 1): 223–234.
- Hutcheon, Linda–Hutcheon, Michael. „Syphilis, Sin and the Social Order: Richard Wagner's »Parsifal«”. *Cambridge Opera Journal* 7/3 (1995. november): 261–275.
- Jungheinrich, Hans-Klaus. „Eötvös und Stockhausen”. In: Jungheinrich, Hans-Klaus (szerk.). *Identitäten. Der Komponist und Dirigent Peter Eötvös*. Mainz: Schott Musik International, 2005: 49–58.
- Kárpáti János. „A Bartók-értés zsákutcái”. *Holmi* 19/8 (2007. augusztus): 1027–1039.
- Könyves-Tóth Zsuzsanna. „Zajok, békák és egy pásztor. Hagyomány és újítás Bartók éjszaka- zenéiben”. *Magyar Zene* 58/3 (2020. ősz): 336–353.
- Laki Péter. „Jenseits des Wortes. Die Sprachmagie von Sándor Weöres in der ungarischen Musik von Zoltán Kodály bis Peter Eötvös”. In: Kunkel, Michael (szerk.). *Kosmoi. Peter Eötvös an der Hochschule für Musik der Musik–Akademie der Stadt Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente*. Saarbrücken: Pfau, 2007. 115–146.
- Mesterházi Máté. „Die Tragödie Der Tragödie – eine Kulturgeschichtliche Komödie?”. In: Schmitt, Olaf A–Gebauer, Yvonne (szerk.). *Die Tragödie des Teufels*. Műsorfüzet. München: J. Gotteswinter GmbH, 2010. 157–165.
- Mosch, Ulrich. „Konstruktives versus »improvisierendes« Komponieren. Zu Peter Eötvös' Schaffen der achtziger und neunziger Jahre am Beispiel von Chinese Opera (1986) und Shadows (1995–96/1997)”. In: Kunkel, Michael (szerk.). *Kosmoi. Peter Eötvös an der Hochschule für Musik der Musik–Akademie der Stadt Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente*. Saarbrücken: Pfau, 2007. 245–267.
- Nagy Dániel. „Megszüntetve megőrizni? Az ember tragédiája operaszínpadon”. *Irodalmi Magazin* 8/4 (2020. ősz): 52–56.
- Németh G. István. „Az ember tragédiájától a *Cantus vitae*-ig. Madách drámájának és Dohnányi szöveggönyvének konkordanciája”. In: Sz. Farkas Márta és Gombos László (szerk.). *Dohnányi Évkönyv 2004*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2005. 21–30.
- Petri-Preis, Axel. „reboot system”. In: Petri-Preis, Axel (szerk.). *Peter Eötvös. Paradise reloaded (Lilith)*. Műsorfüzet. Bécs: Walla Druck, 2013. október 25. 8–15.

Bibliográfia

- Safranski, Rüdiger. „Wie böse ist Mephisto? Gedanken zum Genie der Einbildungskraft”. In: Krellmann, Hanspeter–Schläder, Jürgen (szerk.). »*Die Wirklichkeit erfinden ist besser*«. *Opern des 19. Jahrhunderts von Beethoven bis Verdi*. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 2002. 307–314.
- Schechner, Richard. „9/11 as Avant-Garde Art?”. *PMLA* 124/5 (2009. október): 1820–1829.
- Sőtér István. „A szembesített Madách”. In: *Irodalmi Közlemények* 78/2 (1974. tavasz): 179–185.
- Ulrich, Thomas. „Lucifer and Morality in Stockhausen’s Opera Cycle *Licht*”. *Perspectives of New Music* 50/1–2, Golden Anniversary Issue (2012. tél–nyár): 313–341.
- Varga Bálint András. „Composing and/or conducting – Péter Eötvös or his dilemma”. *The New Hungarian Quarterly* 28/105 (1987. tavasz): 218–225.
- Varga Pál. „Az ember tragédiája kompozíciójáról”. *Irodalomtörténeti Közlemények* 90/1 (1986. tél): 132–146.

5. Könyvek

- Beckles Willson, Rachel. *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Black Koltuv, Barbara. *The Book of Lilith*. Florida: Nicolas-Hays, 1986.
- Csehy Zoltán. *Experimentum mundi. (Poszt)modern operakalauz (1945–2014)*. Budapest: Kalligram Kiadó, 2015.
- Eötvös Péter–Amaral, Pedro. Magyar fordítás: Jancsó Júlia. *Parlando–rubato. Beszélgetések, monológok és egyéb kitérők*. Budapest: Rózsavölgyi, 2015.
- _____. Német fordítás: Rétháti Sandra. *Parlando – Rubato. Gespräche, Mologole und andere Umwege*. Mainz: Schott, 2018.
- Felsenstein, Walter–Herz. *Musiktheater. Beiträge zur Methodik und zu Inszenierungskonzeptionen*. Lipcse: Verlag Philipp Reclam, 1976.
- Albert Gier (szerk.). *Göttliche, menschliche und teuflische Komödien. Europäische Welttheater-Entwürfe im 19. und 20. Jahrhundert*. Bamberg: University of Bamberg Press, 2011.

Bibliográfia

- Goehr, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. New York: Oxford University Press, 2007.
- Goethe, Johann Wolfgang. Magyar fordítás: Márton László. *Faust*. Budapest: Kalligram, 2015.
- Grabócz Márta (szerk.). *Les opéras de Peter Eötvös. Entre orient et occident*. Párizs: Éditions des archives contemporaines, 2012.
- Graves, Robert–Patai, Raphael. Magyar fordítás: Terényi István. *Héber mítoszok: a Genézis könyve*. Szeged: Szukits Könyvkiadó, 1996.
- Jungheinrich, Hans-Klaus (szerk.). *Identitäten. Der Komponist und Dirigent Peter Eötvös*. Mainz: Schott Musik International, 2005.
- Kinderman, William. *Wagner's Parsifal. Studies in musical genesis, structure, and interpretation*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Kunkel, Michael (szerk.). *Kosmoi. Peter Eötvös an der Hochschule für Musik der Musik–Akademie der Stadt Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente*. Saarbrücken: Pfau, 2007.
- Kurtz, Michael. *Stockhausen. Eine Biografie*. Basel: Bärenreiter Kassel, 1988.
- Madách Imre. *Az ember tragédiája*. Pest: Kisfaludy-Társaság, 1861.
- Madách Imre. *Az ember tragédiája*. Budapest: Osiris, 2018.
- Metzer, David. *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Nyffeler, Max–Zwenzner, Michael (szerk.). *Peter Eötvös*. München: Ricordi & Co., 2003.
- Olsvay Endre. *Bozay Attila*. Budapest: Mágus, 2002.
- Ostermaier, Albert. *Death Valley Junction*. Frankfurt am Main: Suhrkamp TheaterVerlag, 2000.
- Patai, Raphael. *The Hebrew Goddess*. Detroit: Wayne State University Press, 1990.
- Pethő Csilla. *Ránki György*. Budapest: Mágus Kiadó, 2002.
- Plaskow, Judith. *The Coming of Lilith: Essays on Feminism, Judaism, and Sexual Ethics, 1972–2003*. Boston: Beacon Press, 2005.
- Rivals, Aurore. *Entretiens autour des cinq premiers opéras de Peter Eötvös*. Nantes: Éditions Aedam Musicae, 2012.

Bibliográfia

- Scholem, Gershom. *On the Mystical Shape of the Godhead. Basic Concepts in the Kabbalah*. New York: Schocken Books, 1991.
- Taruskin, Richard–Gibbs, Christopher H. (szerk.). *The Oxford History of Western Music. College Edition*. New York: Oxford University Press, 2013.
- Tótfalusi István. *Ki kicsoda az antik mítoszokban*. Budapest: Móra Kiadó, 1993.
- Várnai Péter. *Beszélgetések Ligeti Györggyel*. Budapest: Zeneműkiadó, 1979.
- von Stuckrad, Kocku. *Lilith: Im Licht des schwarzen Mondes zur Kraft der Göttin*. Bielefeld: Kamphausen Media GmbH, 2004.
- Zemanová, Mirka (szerk.). *Janáček's Uncollected Essays on Music*. London: M. Boyars, 1989.

6. Hírek

- Lőrinci Éva. „Az ördög tragédiája. Eötvös Péter új operája Münchenben”. *Gramofon* 15/1 (2010. tavasz): 70–71.
- N.N. „Eötvös Péter legújabb operáját mutatja be a Müpa”. *MTI Archívum* (2014. január 16.).
- ____. „Eötvös Péter munkássága a Wien Modern programjának központjában”. *MTI Archívum* (2013. október 23.).
- ____. „Őszi bemutatókra készül a Gyermekszínház”. *Esti Hírlap* 7/173 (1962. július 25.): 2.
- Seeßlen, Georg. „Der übliche Verdächtige. Die Faszination des Satans gehört zum Standardrepertoire des Films. Von Gott sollen wir uns kein Bild machen, von ihm schon. Und deswegen ist im Kino der Teufel los”. *Magazin der Bayerischen Staatsoper* 5. szám (2010. február): 15–19.

7. Műsorfüzetek

- Linden, Jón Philipp von (szerk.). *Paradise reloaded (Lilith). Oper in 12 Bildern von Peter Eötvös*. Műsorfüzet. Chemnitz: Mugler Druck und Verlag, 2015. március 21.

Bibliográfia

- Oppermann, Anne Christine (szerk.). *Paradise reloaded (Lilith)*. Peter Eötvös. Műsorfüzet. Detmold: Bösmann Medien und Druck, 2020. január 18.
- Petri-Preis, Axel (szerk.). *Peter Eötvös. Paradise reloaded (Lilith)*. Műsorfüzet. Bécs: Walla Druck, 2013. október 25.
- Schmitt, Olaf A–Gebauer, Yvonne (szerk.). *Die Tragödie des Teufels*. Műsorfüzet. München: J. Gotteswinter GmbH, 2010.
- Várnai Péter (szerk.). *26. Mini-fesztivál. Eötvös Péter: Paradise reloaded (Lilith)*. Műsorfüzet. Budapest: Művészetek Palotája, 2014. január 23.

8. Disszertációk, diplomamunkák

- Forner, Jane. *Distant Pasts Reimagined: Encountering the Political Present in 21st-Century Opera*. PhD disszertáció. New York: Columbia University, 2020. (Kézirat).
- Megyeri Krisztina. *Eötvös Péter Love and Other Demons című operájának dramaturgiája és kifejezőeszközei*. Doktori disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2013. (Kézirat).
- Vajda Gergely. *A zeneszerző mint előadóművész. Eötvös Péter karmesteri életművéről*. Doktori disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2019. (Kézirat).

9. Lexikonszócikkek

- Clements, Andrew. „Music theatre”. *Grove Music Online*. (Utolsó megtekintés dátuma: 2022. november 29.).
- Dömötör Tekla. „Theatrum Mundi”. In: Szerdahelyi István (szerk.). *Világirodalmi Lexikon*. [15. kötet: Taa–tz]. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1993). 399.
- Drabkin, William. „Tritone (Lat. tritonus)”. *Grove Music Online* (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. július 1.).

Bibliográfia

- Griffiths, Paul. „Dusapin, Pascale”. *Grove Music Online*. (Utolsó megtekintés dátuma: 2022. november 30.).
- Langham Smith, Richard. „Landowski, Marcel (opera)”. *Grove Music Online*. (Utolsó megtekintés dátuma: 2022. november 30.).
- Mikyska, Ian. „Chaloupka, Františekunlocked”. *Grove Music Online*. (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. április 24.).
- Palisca, Claude V. „Baroque”. *Grove Music Online*. (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. április 17.).
- Pasler, Jann. „Postmodernism”. In: *Grove Music Online*. (Utolsó megtekintés dátuma: 2022. október 9.).
- Petazzi, Paolo. „Vacchi, Fabio”. *Grove Music Online*. (Utolsó megtekintés dátuma: 2022. november 30.).
- Serrou, Bruno. „Landowski, Marcel”. *Grove Music Online*. (Utolsó megtekintés dátuma: 2022. november 30.).
- Sternfeld, F.W. „Faust”. *Grove Music Online*. (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. április 17.).
- Thomas, Adrian. „Penderecki, Krzysztof”. *Grove Music Online*. (Utolsó megtekintés dátuma: 2022. november 30.).
- Toop, Richard. „Licht”. *Grove Music Online* (Utolsó megtekintés dátuma: 2023. március 15.).
- _____. „Stockhausen, Karlheinz”. *Grove Music Online*. (Utolsó megtekintés dátuma: 2022. november 30.).
- Visscher, Eric de. „Boesmans, Philippe”. *Grove Music Online*. (Utolsó megtekintés dátuma: 2022. november 30.).
- Whittall, Arnold. „Opera. VI. The 20th century”. *Grove Music Online*. (Utolsó megtekintés dátuma: 2022. november 29.).

10. Filmek

Kele Judit. *A hetedik ajtó – Eötvös Péter-portréfilm*. 1998.