

Máté Zsuzsanna

ÖSSZEFOGLALÓAN MADÁCH IMRE *AZ EMBER TRAGÉDIÁJA* DRÁMAI KÖLTEMÉNYÉNEK OPERA-FELDOLGOZÁSÁIRÓL

A kétszáz évvel ezelőtt született Madách Imre *Az ember tragédiája* című drámai költeményének százhatvan éve tartó jelenvalóságát, hatását és továbbgondolását a képző-, zene-, film- és színházművészeti alkotásokban valamint a szépirodalomban való továbbélése egyaránt bizonyítja. Nincs még egy olyan szépirodalmi mű hazánkban, melynek ekkora mennyiségű és ennyiféle átváltozása, művészeti transzformációja lenne a legkülönbözőbb műalkotások révén. Nemcsak a legtöbbször előadott színpadi mű hazánkban, a több mint tízezer színházi estet 1151 regisztrált színrevitelt foglalva magába (Enyedi, S. 2010). Nemcsak a leggyakrabban illusztrált könyv (Blaskó, G. 2010). A több mint félszáz különböző illusztráció-sorozattal bíró alkotás egyúttal a legváltozatosabb zenei műfajokban megzenésített szépirodalmi mű is, a kísérőzenéktől, az oratóriumon és az operákon keresztül a könnyűzenei műfajokig.

Az ember tragédiája művészeti transzformációinak alkotói, így közel félszáz illusztrátora, tucatnyi zeneszerzője, a film-, és színrevitelek rendezői, színészei és a jó néhány szépíró az eredeti madáchi alkotásnak értelmezője és egyben újraalkotója is, miáltal az alaplíra értelem-összefüggésének (szubjektív) értője és egyben autonóm átfomálója egy már újabb, más közlési móddal bíró alkotássá (Máté, Zs. 2023a). A művészeti transzformációknak az alaplíra értelmezésével, mint eredeztetéssel egyenrangú meghatározó sajátossága az ezt követő egyedi átfomálás, újra-alakítás, újra-alkotás. Az újonnan létrejött műalkotásnak – miként a *Tragédia* művészi transzformációjának – ontológiai státusa ez által igen összetett. Egyrésztől magának *Az ember tragédiájának*, mint pretextusnak illetve premédiumnak a létben tartója, létének

gyarapítója, éppen a kettőjük közötti hermeneutikai genealogikus kölcsönviszony által. Így egy-egy aktuálisan létrejött művészeti transzformáció magának a kölcsönviszonynak és az alapmű éltetésének a folytonos fenntartója is. Ugyanakkor az aktuálisan létrejött művészeti transzformációt is élteti e kölcsönviszony, hiszen rögtön beemelődik egy, a *Tragédia* köré szövődő művészeti kapcsolati hálóba. A kölcsönviszony médiumközi, intermediális vagy multimédiális terében mindkét műalkotás, mind a *Tragédia*, mint alapmű (pretextus vagy premédium), mind az adott művészeti transzformáció, ha veszít is önmaga szuverenitásából, ez mégis a kölcsönviszony, a kölcsönös létben-tartás és egymás gyarapítása javára történik. Az elmúlt százhatvan év művészeti transzformációi – az alkotók *Tragédia*-értelmezésének egyre növekvő szubjektivitása és az újra-alkotások szintén növekvő művészi szabadsága révén, valamint az egyre komplexebbé váló mediális közegekből is fakadóan – fokozatosan távolabb kerültek a pretextustól illetve a premédiumtól. A történetiség horizontján az eltávolodásnak lassú növekedését láthatjuk a képzőművészetben mintegy száz éves intervallumot átívelően, míg a szépirodalomban a kölcsönzések és az inspirációk nyomán az eltávolodás lényegesen dinamikusabb volt, csupán néhány évtized alatt lezajló, hasonlóan a zene-, színház- és filmművészeti transzformációkhoz (Máté, Zs. 2023a, p. 20-27).

2023-ban megjelent könyvemben az összehasonlító művészettudomány szempontrendszer felől vizsgálom *Az ember tragédiája* terjedelmes művészetközi kapcsolati hálóját, többek között a drámai költemény zenei átváltozásait is (Máté, Zs. 2023a, p. 68-93). Véleményem szerint a madáchi főmű zenei transzformációit illetően szintén a premédiumtól történő eltávolodás és egyre inkább az autonómbbá válás tendenciája érvényesült, mégpedig a jelentéstelítődéssel párhuzamosan. *Az ember tragédiája* zenei átváltozásait vizsgálva a premédiumhoz legközelebb esőként, annak függvényében létrejött színházi

bemutatók funkcionális kísérőzenéit kell először megemlítenünk, melyekből az 1883-as Paulay Ede által rendezett ősbemutató, Erkel Gyula által komponált és vezényelt kísérőzene emelkedik ki. Az adaptáció, mely főképp a multimediális, a zene-, színház- és a filmművészet jelhordozójára történő átültetés típusa, a premédium szellemiségéhez szintén hű marad, ahhoz közelállóként, azonban már nem egy alávetett, hierarchizált státusban, mint a kísérőzene, hanem egyenrangú és szuverén zeneművészeti transzformációként (Máté, Zs. 2023b). Az adaptáció önmagán belül is tovább tipologizálható a pretextustól való távolság és az át-változtatás, az át-alakítás egyre növekvő szabadságfoka függvényében, mint szabad adaptáció. Ebben a kategorizálásban Ránki György opera-adaptációt alkotott, míg Bozay Attila „Az öt utolsó szín” (*Madách Imre Az ember tragédiája* című műve nyomán) operája egy szabad adaptációnak tekinthető. A harmadik alaptípus a szabad újraalkotás, mely gyűjtőkategóriaként a *Tragédia* több vagy valamely mozzanatára való rájátszást tartalmaz, miként Dohnányi oratóriuma, (melyet a Parlando zenepedagógiai folyóiratban elemzek részletesen) és a drámai költemény dalfeldolgozásai (Máté, Zs. 2021.). Továbbá transzformációs alaptípusként a művészeti kapcsolati háló részét képezik azok a műalkotások is, melyek az alkotói folyamatot tekintve a *Tragédia* valamely inspiratív hatására jöttek létre. Az inspiráció nyomán objektivizálódott, az alapműtől már a legtávolabb eső műalkotás sajátossága az, hogy a premédiummal való összeköttetését csupán néhány motívum vagy hasonló sajátosság jelzi, mint Eötvös Péter *Lilith* című operáját. Az alapműtől való eltávolodás e folytonos növekedése együtt jár az alkotó művészek értelmezési, művészi szabadságpotenciáljának a növekedésével, a *Tragédiának* folytonossá váló, ugyanakkor attól valamilyen módon már egyre távolabbra kerülő művészi transzformációinak bővülésével párhuzamosan.

Összefoglaló jellegű tanulmányom *Az ember tragédiája* zenei átváltozásaiából annak opera-feldolgozásait veszi sorra, egyúttal

szintetizálva e témájú, a „Madách – 200” emlékévkben megjelent írásaim az opera-feldolgozásokról, összehasonlító művészet-tudományi könyvem (Máté, Zs. 2023a, p. 68-93) és a Parlando zenepedagógiai folyóiratban megjelent két tanulmányom alapján (Máté, Zs. 2023b). A fókuszpontba Ránki György opera-adaptációját helyezem, majd Bozay Attila szabad adaptációját és Eötvös Péter inspiráción alapuló *Lilith* című operáját jobbára hermeneutikai szempontot alkalmazva közelítem meg (Máté, Zs. 2023c). Jelen írásomban nem érintem a zeneművészeti transzformációk sorában a könnyűzenei műfajban született szabad újraalkotást, a soproni Petőfi Színházban 1997-ben bemutatott *Az első sírásó* című rockoperát (szövegírója Marno János, zeneszerzője Papp Gyula), mely lazán összefűzött dalok sorozatára épülő, könnyűzenei színjátéktípus, szövegkönyvében igencsak eltávolodva a madáchi műtől (Máté, Zs. 2023b, p. 13-14).

Ránki György (1907-1992) operáját 1970. december 4-én mutatta be a budapesti Operaház. *Az ember tragédiájából* készült operát élete fő művének tartotta. Saját zenei stílusát neo-normálisként jellemezte, érzékeltetve azt az éles ellentétet, amely a korabeli magyar zenei életben egyre nagyobb tért hódító avantgárd irányzatok és a saját zenei nyelve között fennállt (Pethő, Cs. 2002, p. 18). Ránki így nyilatkozott *Tragédia*-értelmezéséről: „Sokszor arra gondoltam, hogy égi-földi színterei, sok szereplője ellenére *Az ember tragédiája* talán mint monodráma is felfogható, mint egyetlen gondolkodó elme gondolatainak drámai hullámműködése a gondolkodás építő, romboló és kiegyenlítő pólusai közt, a női vonzás erőterében, a természeti és társadalmi környezet közegében. A három pólust Ádám, Lucifer és az Úr szava testesíti meg. Vitájuk afféle belső dialógus, amely eljut az egyetlen emberhez méltó életprogramhoz: »küzdj és bízva bízzál«. Hogy végső kérdéseire – lét, mulandóság – nem talál végleges választ, talán ez az ember tragédiája.” (Ránki, Gy. 1971, p. 3) A librettót tekintve a *Tragédiához* képest (annak hat órányi szövegéhez hasonlítva) Ránki semmit nem írt át, vagy

változtatott meg, csupán szükségszerűen rövidített és összevont, majd ennek következtében néhány szereplőt indokoltan ki is hagyott. Az opera két szinten mozog, a tárgyyszerű zenei ábrázolás síkján, zenei kor- és helyszínrajzok sorozatában és egy történelem fölötti, eszmei, filozófiai síkon. A zeneszerző szövegghúzásai, rövidítései jobbra a madáchi történelemfilozófiai elmékedéseket érintették. Egyetlen eltérő és egyben aktualizáló mozzanatot ékelt be az opera librettójába, mégpedig az ürrepülés és a jégsivatag közé ékelt nukleáris katasztrófa látomását.

Ránki eredetileg opera-trilógiának szánta zeneművét, ám később ezt a tervét megváltoztatta, és végül két felvonásos misztérium-operát komponált, összművészeti törekvésekkel. Úgy vélte, folytatva interjúját, hogy a zenének a színpaddal, a vizuális és verbális hatásokkal együttesen kell szolgálnia Madách drámái költeményét, a különböző médiumok komplexitásában: „Fel kellett építenem egy olyan összművészeti elrendezésű elképzelést, melyben minden látni- és hallanivaló színpadi elem egységes összjátékban és közös ritmusban szolgálhatja az adott fő értékeket: Madách gondolatait és látomásait. (...) Operaszínpadi misztériumjáték (...) jött létre, melyben oratóriumszerű madáchi képek és látványszínpad-szerű modern közjátékok, szólóénekek, kórus, mozgáskórus és zenekar váltakoznak ritmikusan, élénk, szinte filmszerű tempóban, megszakíthatatlan folyamatossággal. (...) Ezt a szinte filmszerűen élénk képváltási tempót a darab álmjellege is indokolja.” (Ránki, Gy. 1971, p. 3-4) A színpadi cselekmény élénkebbé tétele érdekében balettikarra és recitáló görög kórusra építő közjátékokat iktatott be a 15 kép, illetve színek közé, átvezető funkcióban az egyes képek között. A darab nagy létszámú statisztériája (az angyalok, a nép, az eretnekek, a barátok, stb.) és a szintén nagy létszámú láthatatlan görög kórus is jelentősen hozzájárult a cselekmény zenei illusztrálásához és narrativitásához. A színpadi díszlet állandó eleme egy kráteres rajzolatú domború földgolyó-szelet volt, melyen a szereplők mozogtak, és ehhez az egyes képeknek, illetve színeknek

megfelelően képeket vetítettek a hátérben elhelyezett vászonra. A kozmosz születését festő zene például sejtosztódást jelző vetített, vizuálislátvánnyal párosult, de említhetnénk még a falanszter kép fogaskerekeit és forgó csigáját is vagy a jégvidék vörös napkorongját, sőt, még a közjátékok balett-táncos és kórusos jeleneteit is egy-egy vetített képi motívum kísérte. Az Operaház új fényorgonájának hatáselemeit is szinte a vizuális látványszínházra emlékeztetően alkalmazta. Madách a *Tragédia* szerzői jellegű instrukcióiban gyakran utal különböző hangokra, zörejekre (a szélvihar gallyakat ráz, a nép helyesel, a nép kacag, jajszavak, kívülről áhítatos himnusz hallatszik, vad tömeg hangja, zibongó sokaság, templomi zene, lélekarhang, csengetés, bömbölő tenger, foka zaja, stb.). Ránki ezeket a zörejeket a hangszerek segítségével valósította meg, mellőzve az elektronikus eszközök vagy felvételek használatát (Till, G. 1973, p. 466-470). Ezen összművészeti törekvések a *Tragédia* és a befogadó közötti kapcsolatot, az esztétikai élmény komplexitását erősítették fel az opera műfajának szó-kép-zene multimedialitásában (Feuer, M. 1971, p. 21).

A nagyzenekarra írt Ránki opera zenéje sokszínűsége mellett is egységes tudott maradni, elsősorban a recitativók és a líraiságot hordozó ariosók, valamint a visszatérő motívumok, az azonos dallammodellek révén. Például a luciferi gúnyos reflexiókat, vagy Ádám szerelmi vallomásait illetve a fenyegetettséget, harcot, háborút, az emberek kiszolgáltatottságát is zenei vezérmotívumok kötötték össze. A zenei változatosság pedig a filmzenében is jártas zeneszerzőnek a *Tragédia* történelmi korrajzaihoz és helyszíneihez illeszkedő stílustörekvéséből fakadt, így a római színt az Andante erotico (Tempo di Habanera) jelzésű, délies ritmus- és dallamvilág, a bacchanáliát egy aszimmetrikus lüktetésű Allegro feroce ritmus uralta, majd az aszimmetrikus dallamvilágú Hippia-dal tette jellegzetessé. Ahogy jellegzetes a bizánci jelenet boszorkányszombatja is, Prága madrigál-hangja, Párizs forradalmi indulója, a londoni vásár dzsesszesre hangoltsága és verkli dallama, a tarantella szerű haláltánc, valamint a falanszter mechanikus zenéje:

valamennyi kiváló karakterkép az adott korról illetve helyszínről ((Lohr, F. 1971, p. 22).

Ránki György misztérium-operája kiváló modern multimediális adaptációnak bizonyult, szuverenitása összművészeti jellegében mutatkozott meg. Raics István (író, költő, zongoraművész és zenekritikus) meglátása szerint, Ránki szerénységére vall az, hogy ragaszkodott Madách nevének és szellemiségének hangsúlyos mivoltához, „nem csak a betű szerinti, hanem a szellem szerinti Madáchhoz ragaszkodott”, a madáchi alakok, a szituációk, és a mozgalmasság a misztérium-operai keret oratórikus jellege ellenére is mind megmaradtak (Raics, I. 1971, p. 3-5). Az opera összművészeti műfaji sajátosságait még inkább felnagyítva és azzal összhangban, Ránki csak kissé alakította át a pretextust. A színpadi előadás egységet képezett, a zene, az eszmeiség és a drámaiság, a látvány és a mozgás, a ritmus és a recitált szöveg egyenrangú párbeszédét, zene-szó-kép összművészeti egységét. A német zenetörténész és kritikus, Hans Heintz Stuckenschmidt is elismerőleg nyilatkozott az operáról, mind a rendezésről, mind a zenei megvalósításról és magát az előadást is európai színvonalúnak tartotta: „Ránkinak van egyéni mondanivalója és az ő egyéni hangja mindig is fellelhető, még ha a tradíciók nyelvén is szólal meg egyes esetekben. Önálló, zárt egyéniségnek tartom, amely irreguláris a maga korában.” (Boros, A. 1971, p. 1-2) Az operát egy évadon keresztül játszották. Ránki misztérium-operája adaptációjának eredetisége és autonómítása az alpművel organikus összefüggésben lévő összművészeti jellegében nyilvánult meg, miáltal ötvöződött a szöveg és annak eszmeisége a zenével, a látványvilággal, a különböző táncművészeti mozgásformákkal és egy filmszerűen élénk, „történelmi revü” modern képváltási tempójával; a verbalitás, a vizualitás és az auditivitás multimediális transzpozíciójában (Máté, 2018, p. 321-330).

Bozay Attila (1939-1999) zeneszerző utolsó zeneműve, „Az öt utolsó szín” c. operája (*Madách Imre Az ember tragédiája* c. műve nyomán) 2000-ben (posztumusz) elnyerte a milleneumi operapályázat I. díját. Bozay 1998-ban látott neki a Magyar

Milleniumi Operapályázatra készülve az öt közel 30 éve foglalkoztató nagyszabású mű megkomponálásának. Az elkészült, de még nem meghangszerelt opera három felvonását három volt tanítványa fejezte be a szerző utasításai alapján: Kovács Zoltán, Tallér Zsófia és Fekete Gyula. Bő egy évvel halála után mutatták be az életmű koronájának is tekinthető operáját 2000. október 21-én. A zeneszerző egy próbálkozása – Weöres Sándor *Szkiták* című drámatöredékére írt opera-ötlete – után először *Az ember tragédiájának* opera-változatának ötlete vetődött föl benne, ám mégis Vörösmarty Mihály *Csongor és Tünde* színjátékának háromfelvonásos opera-változata készült el 1979 és 1984 között (Fodor, G. 1985, p. 2-4). Első operája komponálása során egy új, tízhangos hangrendszert dolgozott ki, melynek konzekvens használata a második és egyben utolsó zeneművét, „*Az öt utolsó szín*” (*Madách Imre Az ember tragédiája* című műve nyomán) is jellemezte. Csaknem három évtizedig érlelődött benne a madáchi főmű opera-változatának gondolata, azonban alkotási folyamatát mégis az Operaház millenniumi pályázatának határideje (1999. márc. 1.) gyorsította fel. A történelmi színek ádami csalódásainak ismétlődő jellege miatt Bozay Attila nem látta célravezetőnek a teljes madáchi művet az opera műfajában tolmácsolni, hiszen Ránki György már megzenésítette az egészet, így választása az utolsó öt színre esett. Bozay Attila – szabad adaptáción alapuló, a madáchi pretextust és premédiumot tisztelő, ám a tömörítések és kiemelések révén korunk jelenségeire mégis rávetítő – „*Az öt utolsó szín*” című három felvonásos operájának librettója, felépítése és koncepciója 1998 közepére már készen állt. Korai halála után életművét növendéke, **Olsvay Endre** (Erkel-díjas zeneszerző, tanár, az MMA Zeneművészeti Tagozatának akadémikusa) gondozta, kismonográfiájában összefoglalva Bozay operájának zenei sajátosságait (Olsvay, E. 2002).

Kevés olyan zenemű van, amelyről hitelesen megtudhatjuk a zeneszerző elmondásának köszönhetően, hogy hermeneutikai szempontból miképpen értelmezte és gondolta tovább az

alpművet, létrehozva annak zeneművészeti transzformációját, melyben a madáchi gondolatiság alkalmazhatóságát, korunkra való rávetítését vélte meghatározónak. Bozay Attila azonban kivételes módon bepillantást engedett alkotási folyamatának hermeneutikai jellegű értelmezési folyamatába és saját korunkra való alkalmazhatóságának a dilemmájába. Mivel tudatos alkotó révén képes volt önmagára bizonyos fokú distanciával tekinteni, éppen ezért önreflexiójának több részletét is idézem a továbbiakban „Az öt utolsó szín” című operájáról. Az idézett részletek forrása az „Akadémiai beszélgetések - Bozay Attila: Az öt utolsó szín” című, 1998-ban készült beszélgetés, mely a kibontakozó beszélgetés során az idézett gondolatokon túl még további adalékokkal is szolgál utolsó operájának zenei anyagáról és a komponálása folyamatáról (Bozay, A. 1998). Bozay alkotói szándéka szerint az első felvonás madáchi londoni színe a 19. századi London kapitalizmusa, ahol nem akart semmiféle aktualizálást. A második felvonás a Falanszter szín, melyet a „globalizáció kései szakaszának” nevez, és egyúttal itt kapott helyet a madáchi Ūrszín és átvezetőként a „jégvidék”. „A Falansztert inkább a várható globalizációval hoznám egy időre, amit a 21. század második felére lehet sejteni, prognosztizálni akár, (...) részben a globalizáció előrehaladott volta, az emberi élet uniformizáltsága miatt is, akár csak egy mamutüzemnél, vagy akár hivatali gépezetben, és az energia- és környezetproblémák miatt is, mert az energia nem véges, hanem takarékoskodnunk kell vele, mert már most is fogyóban van.” A madáchi Ūr színt a 23. századba teszi, bár kétségbe vonja, hogy az emberiség valóban képes lenne úgy elszakadni a Földtől, miként Madách Ádámja: „Nekem meg az a meggyőződés, hogy valódi űrutazás nincs, csak ilyen föld körüli szaladgálás, keringés van, olyan, mint kiscsibe a kotlós körül. És visszük magunkkal a földi környezetet abban az ócska kis kabinban. (...) Ez még a 23. században sem valósul meg, mert szerintem az ember mindig magával viszi a komfortját, mert anélkül nem tud élni. Madáchnál filozófiailag és cselekményileg is úgy vetődik föl,

hogy ő most valóban elszakad a Földtől. A Falanszter és az Úr volna a második felvonás. A jégkorszakot a 25. századra datálnám, de ezek éppúgy utópisztikusak, mint Madáchnál, aki nem is jelöli meg. (...) a jégvidéknél azt szeretném majd elérni, hogy ott már tulajdonképpen az emberi beszéd is leépülőben van, ami már manapság is tapasztalható, hangsúlyilag is, szókinccsileg is, és egyebekben is. Tehát még ez a veszély is reális. Az eszkimó olyan módon fog magyarul énekelni, hogy alig lehet majd érteni. Zenei okai vannak, hogy miért, de minden esetre ezt akarom, és benne is van a darabban az emberiség elkorcsosulása.” A harmadik felvonás a madáchi drámai költemény „Paradicsomon kívül”-i zárószíne, Ádám felébredése és az Úr hangja: „Na, most akkor jön az ébredés, aminek nem tudom az idejét, hogy hova kerül, mert nem is nagyon lehet, ugye? Mindenesetre Ádámot és Lucifert én nagy emberként, legalábbis 20. századi emberként szeretném ábrázolni, megint csak 1900-tól 2000-ig. Egyfajta, általam elképzelt nyelvezettel, amiben nagyon sok a konzervatív elem, később a mai elem is, szóval, ahogy a 20. század felfesthető.” (Bozay, A. 1998)

Bozay *Az öt utolsó szín* című operájának bemutatója 2000. október 21-én volt Kerényi Miklós Gábor rendezésében, Medveczky Ádám vezényletével, a három főszerepet pedig Kiss B. Attila, González Mónika és Réti Attila énekelte. Medveczky Ádám karmester szerint „A mindig nagy kritikus zenekar Bozay operáját egyre fokozódó kedvvel és odaadással játszotta. Ez értékmérő. Ami a hangszerelést, a három fiatal zeneszerző munkáját illeti (fiatalok, de érett zeneszerzők), azt csak dicsérhetem. Miközben – legalábbis a muzsikások számára – érzékelhető volt, hogy három különböző karakterról, művészegyéniségről van szó, csudás alkalmazkodást tapasztalhattunk egymáshoz és az operához.” Kerényi Miklós Gábor rendező pedig így vélekedett: „Ami Madáchot illeti – akár a drámai műről van szó, akár az arra komponált operáról, élő szerzőként kell kezelni, élő művész alkotásaként kell eljátszani. Élő szerző annyiban, hogy a gondolatai élnek, aktuálisak és fontosak most, ezért kell, játsszuk a darabot. Nagyszerű volt a

zeneszerző ötlete, hogy az öt utolsó színt zenésítette meg, hiszen a mából megy a jövőbe. Olyan alapkérdéseket tesz a középpontba, mint a környezetszennyezés, a globalizáció, a Föld kihűlése ... Az Űr-jelenetben az emberiség, a lét alapvető kérdései kerülnek felszínre. Nagy örömet okozott nekem a befejező rész kórusa, Bozay zenéje és a madáchi gondolat. Együtt. „Szabadon bűn és erény közt / Választhatni, mily nagy eszme, / S tudni mégis, hogy felettünk / Pajzsúl áll Isten kegyelme.” (Bieliczkyne Buzás, É. 2017)

Amíg Ránki György *Az ember tragédiájából* készült operaváltozata elsősorban adaptáció volt és a madáchi látomásokat összművészeti és látványelőadásként „szolgált”, addig Bozay „*Az öt utolsó szín*” című három felvonásos operája kissé távolabbra kerülve a madáchi premédiumtól, de megtartva az ahhoz való kötöttségét, szabad adaptációként már továbbgondolása volt jelenünk és sejthető jövőnk felé, a zene nyelvén, mégis a *Tragédia* gondolatiságához hűen.

Az ember tragédiája legtávolabbi, inspiráción alapuló, zeneművészeti transzformációjaként Eötvös Péter magyar zeneszerző *Paradise reloaded (Lilith)* című operáját jelölhetjük meg, melyet 2014. január 23-án, a budapesti Művészetek Palotájában mutattak be. Madách fő műve ihlet- és ötletforrás volt Eötvös Péter számára. Bár teljes mértékben autonóm operája, annak témája, koncepciója és zenei nyelve vonatkozásában, mégis több vonatkozásban is láthatóak a *Tragédiától* kapott inspirációk és hasonlóságok: az opera ószövetségi (Eötvösnél már apokrif) alapötlete, szerkezetének időutazásra építő mivolta, az ellentétes női archetípusok, egyenrangúság és alávetettség problematikája és a műalkotás nyitottan maradó jellege. E párhuzamok nem tekinthetőek véletlennek, hiszen jól ismerte a madáchi főművet, mivel 1965-ben a fiatal, modern hangvételre törekvő zeneszerző, Eötvös Péter kísérőzenéjével adták elő *Az ember tragédiáját* Szabadkán. Eötvös Péter *Paradise reloaded (Lilith)* című operájának történetét ugyan egy ószövetségi történetre építi, de

nem a kanonizált ószövetségi teremtéstörténetre, miként Madách, hanem az apokrif héber forrásokra, Lilith, az első nő történetére, mely szerint Ádám első felesége Lilith volt, akit száműztek a Paradicsomból, mert rávette Istent, hogy árulja el neki szent nevét.

Az ember tragédiája és Eötvös operája közötti hasonlóságok részben néhány kompozíciós elemre, másrészt hasonló narratíva-elemekre illetve eszme-mozaikokra épülnek. Szerkezeti hasonlóság például, hogy a Paradicsomból kiűzetett emberpár Lucifer vezetésével (aki itt egyenrangú Istennel) végigjárja a múltat, a jelent és a jövőt. Az időutazás tulajdonképpen Lucifer manipulációja, aki (szövetségesre, Lilith ösztönzésére) megérti, hogy az egyetlen esélye, hogy bosszút álljon Istenen a mennyből való kiűzetéséért, ha manipulálja Ádámot, ha eszközként használja fel az embert az Isten elleni vetélkedésében, hasonlóan a *Tragédiához*. Mivel az időutazáson keresztül Lucifer megmutatja az emberiség őseinek, milyen jövő vár leszármazottaikra, így egyben válaszút elé is állítja őket, hasonlóan az utolsó szín ádami öngyilkossági szándékának kiváltásához: nem lenne jobb, ha az emberiség egyáltalán nem jönne létre? Eszmei párhuzam Ádám divinatorikus törekvése, az operában a mennyei kórus figyelmezteti, ne bánjon Istennel úgy, mintha egyenrangú lenne vele, ugyanakkor Lucifer erre biztatja őt, miként a *Tragédiában* is, divinatorikus törekvések sora kötődik Ádámhoz. Az opera azt - az alaplútól teljesen eltérő - kérdést állítja a középpontba, hogy mi lett volna, ha a mi Biblián alapuló kultúránk nem Évát tekinti ősanyának, hanem Ádám első feleségét, Lilithet. Madách Évája, annak ellentétes alakváltozatainak sorozata az opera két nőalakjának együttesével állítható párhuzamba, a démoni, buja Lilithtel és az odaadó társsal, Évával. Az opera elején Lilithet kiűzik a Paradicsomból. Büntetésből démonasszonyként kell élnie a sivatagban. Visszatér, hogy Ádamtól gyermeke szülessen, aki majd megszabadítja őt a démoni léttől. Célja elérésében azonban útjában áll Éva, Ádám második felesége. Lilithet Isten Ádammal azonos módon, egyenrangúnak és

függetlennek teremtette, Évát viszont Ádám bordájából alkotta meg, annak alárendelten. Lilith az önálló akaratot, az erőt, a konspirációt és az emancipációt képviseli; Éva pedig a nőiességet, a tisztaságot és az önfeláldozást. A történések Lilith akarata szerint formálódnak, a jövő fikciója azt mutatja be, milyen lett volna, ha az ősanya Lilith. Az opera *nem a férfi-női egyenjogúságról szól, hanem annak fikciója, hogy miként alakultak volna az európai civilizáció társadalmi struktúrái, ha az ősanya szerepében Éva helyett Lilithre esett volna a választás*. Lilith végül is eléri célját, miszerint gyermeke fog születni Ádámtól, azonban az apa mégsem őt választja társának. Ádám itt a két különböző életfelfogású nő között választ; választása a következő nemzedékeket határozza meg. Az opera nyitottan maradó alapkérdése Eötvös Péter zeneszerző szerint: „ha mindkét asszony terhes, akkor ki a mi ősanyánk? A démoni Lilith leszármazottai vagyunk, vagy az önálló, állandó társkereső Éváié?” (Eötvös, P. 2014) Vagy netán mindkét anya gyermeke, leszármazottai közöttünk élnek? – teheti fel az operában megválaszolatlanul maradt kérdést maga a néző.

Felhasznált irodalom

Bieliczkyne Buzás, É. (2017). Emlékezzünk Bozay Attila zeneszerzőre. *Szókimondó*, június 21.

Blaskó, G. (2010). *Madách Imre Az ember tragédiájának magyar nyelvű kiadásai*. Madách Irodalmi Társaság.

Boros, A. (1971). Avantgarde és hagyomány; H. H. Stuckenschmidt nyilatkozata. *Muzsika* (2),1-2.

Bozay, A. (1998). „Akadémiai beszélgetések - Bozay Attila: Az öt utolsó szín”

<https://web.archive.org/web/20050504110534/http://www.mmakademia.hu/ab/4/402.php> (2023. 01. 30.)

Enyedi, S. (2010). *A Tragédia a színpadon 125 év: Bibliográfia*. Madách Irodalmi Társaság.

Eötvös, P. (2014). Nyilatkozatának idézése. In *Paradise reloaded (Lilith) - Apokrif témájú Eötvös Péter-opera a Müpában*. *Magyar Színházi Portál*, január 18. https://szinhaz.hu/2014/01/18/paradise_reloaded_lilith_apokrif_temaju_eotvos_peter-opera_a_mupaban (2022. 08. 29.)

Feuer, M. (1971). Demokratikus opera és összművészet. *Színház*, (1). 21-22.

Fodor, G. (1985). Csongor és Tünde. *Muzsika*, 4. 2-4.

Kroó, Gy. (1971). *A magyar zeneszerzés 25 éve*. Zeneműkiadó.

Lohr, F. (1971). Hang és látvány Az ember tragédiája operai változatában. *Színház*, (4). 21-23.

Máté, Zs. (2018). *Filozofikum és esztétikum kölcsönviszonyáról – kiemelten a madáchi életműben*. Madách Irodalmi Társaság.

Máté, Zs. (2021). Dohnányi Ernő: Cantus vitae (Az élet dala) librettójának összehasonlító vizsgálata. *Parlando – Zenepedagógiai Folyóirat*, (4), 1-27.

Máté, Zs. (2023a). *Az ember tragédiája a művészetekben - az összehasonlító művészettudomány felől*. Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó.

Máté, Zs. (2023b). Madách Az ember tragédiája drámai költeményének zenei transzformációiról (I.) – A funkcionalitástól a szabad újraalkotásig. *Parlando – Zenepedagógiai Folyóirat*, (5), 1-18.

Máté, Zs. (2023c). Madách Az ember tragédiája drámai költeményének zenei transzformációiról (II.) – Az adaptációtól az inspirációig. *Parlando – Zenepedagógiai Folyóirat*, (6), 1-17.

Olsvay, E. (2002). *Bozay Attila. (Magyar zeneszerzők 23.)* Mágus Kiadó.

Pethő, Cs. (2002). *Ránki György*. Mágus Kiadó.

Raics, I. (1971). Az ember tragédiája. *Muzsika*, (2), 3-5.

Ránki, Gy. (1971). Vallomás a Tragédiáról. *Muzsika*, (1), 3-4.

Till, G. (1973). *Opera*. Zeneműkiadó.