

Gyárfás Orsolya

*KIRÁLYTÜKÖRTŐL A ZSARNOKIG: A TITUS KEGYELME KORTÁRS
ÉRTELMEZÉSEI*

Absztrakt

A tanulmány fókuszában Mozart Titus kegyelme című operája recepciótörténetének egy aspektusa áll, a mű kapcsán két témakört vizsgál. Az első Titus Vespasianus császár XVIII. századi recepciója, mely a császárt a felvilágosult uralkodó mintaképeként tartotta számon: ebben a szellemben született meg Mozart operája is. A második az opera kortárs rendezéseiben meghatározó interpretációs irányzatok elemzése, mely a felvilágosult „kegyes uralkodó” XVIII. századi képének XX–XXI. századi problematikussá válására épül. A tanulmány azt járja körül, hogy minek tudható be azoknak a Titus-rendezéseknek nagy száma, melyek a „kegyes uralkodó” alakját visszájára fordítva Titust diktátorként, vagy a hatalom súlya alatt összeroppanó uralkodóként ábrázolják. A tanulmány ennek értelmezése során rámutat arra, hogy a mű mint udvari opera eredeti szellemisége szorosan kötődik saját kora társadalmához-eszmeiségéhez. Ez már a XIX. század során problematikussá tette a művet, a XX. század történelmi tapasztalatai nyomán pedig gyakorlatilag ellehetetlenítette Titus mint „kegyes uralkodó” hiteles ábrázolását. A közelmúlt jelentős Titus-előadásainak elemzésén keresztül a tanulmány részletesen bemutatja az opera újraértelmezéseit, és Titus alakjának illúzióvesztett ábrázolásait. A tanulmány ezzel az elemzéssel nem csak egy izgalmas interpretációs fordulatot igyekszik bemutatni, hanem rámutat arra is, hogy a sokáig hanyagolt Titus, és általában véve az opera seria műfajához tartozó művek színpadra vitele milyen potenciállal, relevanciával bírhat a kortárs közönség számára.

Kulcsszavak: opera; recepciótörténet; rendezői színház

Bevezetés

Rövidéltű császárból a kora újkor idealizált uralkodójává, majd a felvilágosult monarcha mintaképéből kiégett despotává válni: a római császárok színes sorában is ritka szélsőségeket vallhat a magáénak Titus Vespasianus szépművészeti utóélete tekintetében. Tanulmányomban Wolfgang Amadeus Mozartnak Pietro Metastasio 1734-es librettóján alapuló, 1791-ben komponált Titus kegyelme című operáját tárgyalom, bemutattva Titus császár alakjának XVIII. századi recepcióját, fikcionalizált, az operában megjelenített formáját, valamint a Mozart-mű kortárs értelmezéseit. Azt az interpretációs fordulatot mutatom be, melynek eredményeként a XX–XXI. századi rendezések a kegyes uralkodó immár hiteltelennek bizonyuló alakját visszájára fordítva Titust egyre gyakrabban mint diktátort, vagy legalábbis a hatalom terhe alatt szenvedő, összeroppanó alakot ábrázolják. A Titus interpretáció-történeti elemzése izgalmas esettanulmányra ad lehetőséget: annak tárgyalására, hogy mit kezd a kortárs rendezői színház az opera seria

műfajának olyan, hosszú ideig életszerűtlennek, drámaiatlannak tartott aspektusaival, mint a kegyes uralkodó archetipikus alakja, illetve, hogy egy XVIII. századi mű mely aspektusai válnak relevánssá vagy látszanak új fényben a kortárs szemlélő számára.

Titus emlékezete a XVIII. században

Titus Vespasianus római császár i. sz. 79–81 közt uralkodott, a Flavius-dinasztia második tagjaként. Történelmi jelentőségét elsősorban nem igen rövid uralkodása, hanem a trónra lépése előtt egy évtizeddel lezajló első zsidó háború (i. sz. 67–71) oroszlánrészének levezénylése adta: az ő nevéhez fűződik Jeruzsálem ostroma és a Második Templom lerombolása (i. sz. 70.). A császár XVII–XVIII. századi kulturális-művészeti emlékezete azonban nem ezen hadvezéri működésén alapult. A korban jelentős érdeklődés övezte Bereniké zsidó hercegnővel folytatott viszonyát: ezt dolgozta fel Corneille *Tite et Bérénice* (1670) és Racine *Bérénice* (1670) című drámája is. A XVII–XVIII. században a megszülető Titus-kultusz alapjának azonban elsősorban Suetonius Titus-életrajza, és a benne megformált „kegyes császár” képe tekinthető. A Caesarok élete Titusnak szentelt fejezetének paradigmatisz eleme az az elbeszélés, miszerint Titus megbocsájtott két, az ellene összeesküvést szövő fiatal patríciousnak: a jóságos császárt méltán lehetett „az emberiség kedvencének és gyönyörűségének” nevezni (Suetonius, 1968, p. 170).

A XVII–XVIII. században ez, a kegyes, mérsékelt, hatalmát fáradhatatlanul állama jobbítására használó császárról alkotott kép tette Titust a felvilágosult monarcha ideáljává. Mint azt Werner Wunderlich a Mozart-opera elemzése kapcsán megállapítja: „A felvilágosodás az ideális uralkodó történelmi mintaképét látta benne” (Wunderlich, 2001, p. 9). Az ausztriai Habsburg-ág számára, mely dinasztikus erényt kovácsolt a kegyesség (clementia) gesztusából (Wandruszka, 1976), különös jelentőségre tett szert Titus alakja mint királytükör. A római császár alakja egyaránt volt felmutatható követendő mintaként és vált nyomban dicső módon azonosíthatóvá a kívánt erényt megtestesítő Habsburg-uralkodóval. Az 1734-ben VI. Károly névnapi ünnepségére komponált Titus kegyelme is ebben a szellemben született meg.

Titus kegyelme: az opera seria és az udvari reprezentáció

A Titus kegyelme a császár uralkodásának legelején, i. sz. 79-ben játszódik, melyet egy, a librettóban felbukkanó és a cselekmény szempontjából jelentős tény is jelez: Titus Berenikével való szakítása és a hercegnő távozása a császári udvarból. A Suetonius-féle történetet adoptáló cselekmény mozgatórugója azonban nem Bereniké, hanem Vitellia, a Vespasianust a trónon megelőző és életét a praetoriánus gárda kardján végző Vitellius császár lánya. Vitellia a történet szerint Titus egykori kedvese, aki egyszerre akar bosszút állni apja haláláért és ellopott trónjáért, valamint visszautasított szerelméért. Bosszújának eszköze Sextus, Titus közeli barátja és bizalmasa, aki reménytelenül szerelmes Vitelliába, és azért, hogy kegyeit elnyerje, hajlandó a császár életére törni. Orvgyilkossági kísérlete azonban nem jár sikerrel, majd letartóztatják; eközben Titus, aki nem tud a hercegnő szerepéről az ellene szőtt összeesküvésben, Vitelliát választja

feleségül. Sextus úgy tűnik, egyedül lakol majd az összeesküvésért: az árulása miatt kétségbeesett Titus nem hajlik arra, hogy egykori barátjának kegyelmet adjon. Az opera végére azonban Titusban mégis a kegyesség kerekedik felül az államférfi józan ridegségén: a császár még Vitellia utolsó pillanatban tett vallomása után is úgy dönt, megkegyelmez az ellene törőknek: „Mindent tudok, mindenkit felmentek, és mindent elfelejték” (Mazzola, 1791, II. 17. 964).

A Titus az opera seria műfajának emblematikus példája, a librettó a seria műfajának megszületésében döntő szerepet játszó Pietro Metastasio (a librettó megírásakor már koszorús császári költő) műve. Az opera seria a XVIII. századi olasz opera meghatározó műfaja volt: a francia klasszicista dráma esztétikájára erősen támaszkodó seriát a heroikus-tragikus, többnyire a klasszikus antikvitás történelméből merítő szüzsé, a magas irodalmi igényű, erősen stilizált szöveg, és jellemzően a szerelem és kötelesség konfliktusára épülő dráma jellemezte (Strohm, 1997, pp. 11–12.). A seria udvari környezetben játszódott, és a kontinensen gyakorlatilag kivétel nélkül udvari operaházak színpadán került előadásra: az uralkodói udvarokhoz kötődés a műfaj esztétikájának meghatározó komponense volt.

Az opera seria mindig is nagy szerepet kapott az udvari reprezentáció és az uralkodói propaganda terjesztésében: az adott ünnepi alkalmakra (születés- és névnapokra, valamint menyegzőkre) készült udvari operák mind szövegükkel, mind az előadások grandiozitásával az adott dinasztia hatalmát voltak hivatottak dicsőíteni az udvari elitnek a nézőtéren szigorú hierarchia szerint elrendezett közönsége előtt. Mint Reinhard Strohm az opera seria és abszolutizmus kapcsolatának tárgyalása során írja: „A dramma per musica hierarchikus rendszere és ünnepi, ritualisztikus jellege [...] az erkölcs és uralkodás arisztokratikus normáinak szimbólumaivá váltak” (Strohm, 1997, p. 6). Az operának a Habsburg-udvarban betöltött szerepe kapcsán pedig David Wyn Jones mutat rá arra, milyen sokrétű volt a seria szerepe az uralkodói propaganda eszközeként: „A születésnap, névnap és menyegzői operákban ünnepelt személyek számára az opera elvitathatatlan hatalmuk és becsületességük bemutatását szolgálta, az operát megtekintő udvaroncok számára egy megnyugtató hierarchia részeként kollektív önértékük hangsúlyozását, az udvarhoz nem tartozó személyek, ahogyan például a látogatóban lévő idegen uralkodói család tagjai, és az udvarban tartózkodó külföldi diplomaták előtt pedig a Habsburg hatalom és tekintély megerősítését jelentette.” (Jones, 2016, p. 51)

Az udvari opera-előadásokban prezentált propaganda alapjának megteremtése pedig az udvari költő feladata volt. „A császári költő feladata volt az udvarban zajló politikai és kulturális élet konkrét epizódjait a történelem határain túlra vetítve, a klasszikus mitológia illetve a szent vagy profán ókori történelem fenséges és nemes foglalatába átdolgozva egy olyan allegorikus keretbe illeszteni, amely minden egyes alkalmat halhatatlansággal és egyetemes érvénnyel ruházott fel.” (Cotticelli & Maione, 2009, p. 76)

A barokk udvari reprezentációnak ebbe a keretébe illeszkedett a Titus kegyelme is. Metastasio a librettó elé írt ajánlásában ugyan névleg elzárkózott attól, hogy a császárt expliciten Titus alakjával azonosítsa – nem az ő hibája azonban, jelentette ki, ha „mindenki ráismer” a császárra Titus alakjában, hiszen mindketten megtestesítői minden szép erénynek (Wunderlich, 2001, p. 6). A Titus-librettó kellően általános érvényűnek

bizonyult ahhoz, hogy a Habsburg-udvaron kívül is nagy népszerűsége tehesen szert: a barokk udvari reprezentáció kultúrájában képviselt értékét jól mutatja, hogy az elkövetkezendő évszázad során több mint negyven zeneszerző komponált belőle operát. A XVIII. század gyakorlatilag minden nagy uralkodói udvarában feltűnt egy Titus-opera (1738: Hasse, Drezda; 1747: Corselli, Madrid; 1751: Araja, Szentpétervár; 1752: Gluck, Nápoly; 1769: Anfossi, Róma).

Politikai-kulturális kontextusát tekintve különlegesnek tekinthető azonban a Mozart-opera születése. Az operát Mozart a cseh rendek felkérésére szerezte, II. Lipót császár cseh királlyá koronázási ünnepségére: a Titus mint jól bejáratott mű kézenfekvően adódott az új Habsburg-uralkodó előtti hódolat leírására. II. Lipótot már toszkán nagyherceggként is rendszeresen Titushoz hasonlították: ezen tendencia csúcsának tekinthető, amikor életrajzírója, Joseph von Sartori „a német Titus” névvel illette, a két császár uralma közt részletes párhuzamokat vonva (Rice, 1991, pp. 13–14). A librettó (időhiányban némileg kényszerű) választása így olyan direkt utalásra kínálhatott lehetőséget, mely a Titus kegyelme egyéb megzenésítései esetében nem feltétlenül volt adott. Metastasio szövegegyve ugyan nem eredeti formájában, hanem Caterino Mazzolà udvari költő átdolgozásában került megzenésítésre: ez a korban bevett gyakorlat volt (Durante, 1993, p. 68), a majdnem hatvan éves librettó esetében pedig kifejezetten szükséges „korszerűsítés”. A Mazzolà által eszközölt módosítások elsősorban a szöveg jelentős megvágását célozták: a három felvonásnak a korban bevett kettőre való csökkentését, a cselekmény mellékszálainak elhagyását, a recitativók lerövidítését, illetve együttesekké való átalakítását (Durante, 1993, pp. 290–292).

Az opera politikai üzenete azonban korántsem bizonyult egyértelműnek. A Metastasio-librettóban megjelenített kegyelem, mely az uralkodó előjoga és a felvilágosult monarcha erénye, problémamentes gesztusként működhett a XVIII. század első felében. 1791 szeptemberében azonban, mikor az immár két éve zajló francia forradalom egyre fenyegetőbb méreteket öltött,¹ II. Lipót pedig épphogy stabilizálni tudta a Német-Római Császárság két háború² által is zilált bel- és külpolitikai helyzetét, az opera minden korábbi színpadra viteltől radikálisan eltérő, mérhetetlen feszültséggel terhelt kontextusban jelent meg. Mazzolà igen körültekintően eltávolította ugyan Vitellia azon hazafias szólamait, melyekkel Sextust buzdítja lázadásra: ilyen például az a recitativo-részlet, melyben a római királyok önkényuralmát megdöntő Brutushoz hasonlítva a Titus elleni merénylet jövődőlbeli elkövetőjét (Berry, 2007, p. 333). Mazzolà Vitelliáját a szerelmi sértettség és féltékenység vezérli, a librettó a trónfosztási kísérlettel járó erőszak rettenetét hangsúlyozza, Sextust mély bűntudat gyötri az orvgyilkossági kísérlet után. A Titus több értelmezője (Rice, 1991, pp. 14–15; Berry, 2007, p. 333) érvelt ezért amellet, hogy az opera továbbra is problémamentesen szolgálhatta a tradicionális monarchia éltetését, a császárt a mérsékelt hatalomgyakorlásra, alattvalóit pedig – a lázadás szégyenteli voltát hangsúlyozva – az uralkodói hatalom tiszteletére intve. Rice kiemeli

¹ XVI. Lajos és családja sikertelen szökési kísérlete, mely Varennes-beli elfogatásukkal ért véget, az opera szeptember 6-i bemutatója előtt mindössze két és fél hónappal, június 20-án történt. Marie Antoinette II. Lipót testvére volt.

² A németalföldi felkelés, melyet 1790 decemberében sikerült leverni, illetve az osztrák-török háború, melyet a szvistovi béke megkötése zárt le 1791. augusztus 4-én.

egyben, hogy egy bölcs, erényes uralkodó képének felmutatása kiemelt jelentőséggel bírt „egy olyan korban, melyben az európai uralkodók erkölcstelenségét és inkompetenciáját botrányos történetekkel hirdető forradalmi pamfletok kézzől kézre jártak” (Rice, 1991, p. 10). Werner Wunderlich azonban arra mutat rá a Titus bemutatójának igen hűvös fogadtatása kapcsán, hogy a császári udvar számára a francia forradalom árnyékában egy olyan monarcha, aki megbocsát az ellene merényletet elkövető alattvalóinak, nem feltétlenül a felvilágosult nagyúr eszményképét, hanem gyenge és bukásra ítélt uralkodót festett le és csak elrettentő példa lehetett. (Wunderlich, 2001)

Zenetörténeti tény, hogy Mozart operája nem aratott kirobbanó sikert a szeptember 6-i ősbemutatóján: Rottenhan prágai várgróf megfigyelése szerint a császári „előre kialakított ellenszenvvel” viseltetett Mozart műve iránt, melynek következményeként kevesen vettek részt az opera következő előadásain (Tessing Schneider–Tatlow, 2018, p. 11). A szeptember 30-i utolsó előadást azonban lelkesen fogadta a császári udvar jelenlétével már nem terhelt prágai közönség. Források híján, illetve a rendelkezésre álló beszámolók gyakran egymásnak ellentmondó jellege miatt nehéz eldönteni, hogy mi vezetett az opera kezdeti sikertelenségéhez: a császári udvar Mozarttal szemben képviselt attitűdje, a már idejétmúltnak is tekinthető szüzsé (a librettót Mozart előtt utoljára húsz évvel Niccolò Jommelli zenésítette meg), a feszült politikai helyzet, vagy egyszerűen a koronázási ünnepségsorozat által már kifárasztott közönség fásultsága. Tény azonban, hogy Mozart Titusa e viharos időszak elmúltával, a Szent Szövetség korában sikeresen funkcionált udvari operaként: Ferenc József 1848-as prágai koronázási ünnepségén is a Titust adták elő (Loewenberg, 1978, pp. 491–493).

A Titus a modern operaszínpadon

A Titus kegyelme recepciója

Mozart Titusának volt a zeneszerző felnőttkori operái közt a leghányatottabb sorsa: a XIX. századtól a XX. század második feléig a zenetörténetírás fércműként, kényszerűségből, időhiányban, különösebb inspiráció nélkül, és egy archaikus, kiüresedett műfaji formában megírt műként tartotta számon. Mint az 1960-as évektől kezdve meginduló muzikológiai revízió több szerzője rámutatott, ez a szemléletmód minden alapot nélkülözött. Az elutasító, mélyen kritikus attitűd a romantika zeneesztétikájából fakadt, és mindenekelőtt a kornak az opera seria műfajával szembeni ellenszenvét tükrözte, összefonódva a korai Mozart-életrajzírás olyan legendáival (Mozart végkimerült, halálközeli állapota, az opera komponálására való felkérés szorult pénzügyi helyzete miatti elfogadása), melyek a *Titus* komponálási folyamatát igen előnytelen megvilágításban állították be (lásd Rice, 1991, pp. 118–159; Gyárfás 2020). A seria műfaját (éppen az udvari reprezentációval való szoros kapcsolata okán) a XX. század második feléig abszurd, rideg, az alkotói önkifejezést ellehetetlenítő szabályrendszerű, sematikus és érdektelen szereplőket és cselekményt felvonultató műfajnak tartották, melynek a modern operaszínpadon nem lehet helye. (Ennek az attitűdnek paradigmikus példáját lásd. Kerman, 1988, pp. 38–57) A Titus ezen interpretációs tradícióval (avagy John A. Rice muzikológus terminusa szerint: a romantika kritikai tradíciójával)

szembeforduló újraértékelése hosszú muzikológiai és színházi munka együttes eredménye volt. Az operának életképes, Mozarthoz méltó műként való elfogadtatását Jean-Pierre Ponnelle 1969-es kölni rendezése segítette elő, mely modern előadástörténete során először volt hajlandó komolyan venni és apológiától mentesen színpadra állítani a művet. Ponnelle hatására értékelte át az operáról alkotott véleményét Stanley Sadie, a Titust fércmű helyett a „mesteroperák” sorába méltóan illeszkedő kompozícióként jellemezve az 1980-ban kiadott *New Grove Dictionary Mozart*-szócikkében: „a korábbi operákhoz képest nem kevesebb mives mesterséggel csiszolt” (Sadie, 1991, p. 156). Az 1980-90-es évek során általában megfigyelhető volt a Titus egyre gyakoribb színpadra vitele (Ponnelle rendezése jelentős népszerűsége tette szert), és a mű következetes újraértékelése a szakirodalomban. A revízió oszlopos alakjai Sadie mellett Daniel Hertz (1991), Marita McClymonds (1992), Sergio Durante (1993, 1999), Emanuele Senici (1997), és John A. Rice (1991) voltak, a 2000-es évek elejétől születő Mozart-enciklopédiák és -életrajzok már jellemzően e revízió tanulságait örökítették meg, így például Julian Rushton (2003, 2006) és David Cairns (2007).

E rövid muzikológiai kitérő elengedhetetlen az opera előadástörténete értelmezéséhez. Az opera (és műfaja) megítélése közvetlenül kihatott előadásának lehetőségeire: nem csak a színpadi értelmezés lehetséges terére, hanem már annak a kérdésnek az eldöntésére is, hogy egyáltalán érdemes-e a Titust színpadra állítani. A válasz a fenti attitűd ismeretében hosszú ideig egyértelműen elutasító volt: s Titus, ahogy általában az opera seria-repertoár művei, több mint egy évszázadra eltűnt az operaházak színpadáról. Ez egyedi helyzetet eredményezett: a Mozart-kánon operáitól (és általában a bevett operarepertoár műveitől) eltérően a Titusnak egyáltalán nem alakult ki előadásbeli tradíciója. Szemben például a Varázsfuvolával, melynek színpadra vitelében az ál-egyiptomi színpadkép és a szabadkőműves szimbólumok nélkülözhetetlenek bizonyultak, vagy a Don Giovannival, melynek rendezései a már jól beágyazódott korábbi interpretációkra (így például az eredeti libertinus-figurából a romantikában kreált „démoni csábító” képére) és a rendezői színházban azokra adott reakciókra épültek, a Titus számára nem volt semmiféle előzőleg kijelölt értelmezési irány, melyet az adott rendező követhetett, vagy amivel szembeszegülhetett. A rendezői színház előretörésével ez a majdnem teljes meghatározatlanság hatalmas szabadságot is jelentett: az opera bármilyen újraértelmezésének nem kellett egy, az előadók és a közönség tudatában egyaránt rögzült értelmezési keret ellenében dolgoznia. Nem az volt a kérdés, hogyan lehet az operáról újat mondani: sokkal inkább az, hogyan lehet a művet egyáltalán a modern közönség számára relevánssá tenni. Fodor Gézának a *Werktreue*-konceptióról alkotott kritikája, noha az éppen a bevett repertoár műveit újraértelmező rendezésekre vonatkozott, tökéletesen illik az imént leírt törekvésre is: „ha feltételezzük is, hogy az operáknak létezik primer jelentésük, az már triviális, nem mond semmi újat, a korszerű interpretációnak mögé kell hatolnia, újra, azaz át kell értelmeznie.” (Fodor, 2006) Ezen *carte blanche* ismeretében különösen érdekes az, hogy a Titus mely aspektusai váltak érezhetően jelentőssé a kortárs rendezők számára.

„Amore e delizia del genere umano”: Új Titus-interpretációk

A Titus előadástörténetének elmúlt félszázadáról írandó bármilyen elemzést azzal a kijelentéssel kell indítani, hogy az opera színpadi tradícióiról egyszerűen anyaghiány miatt lehetetlen átfogó, megkérdőjelezhetetlen értelmezési keretet felállítani. Különösen a 2000-es évek előtti előadásokról igen nehezen érhető el még érdemi kép- és interjúanyag is, nemhogy videófelvétel, de rendkívül kevés a hivatalos videófelvételen rendelkezésre álló előadás is (DVD-n összesen hét felvétel érhető el). Igen fájó hiány ez egy olyan opera esetében, melyet, ha már a bevett operarepertoár részének számít is, a mai napig sem sokszor adnak elő. Az alábbi elemzésekkel ezért nem is az a célom, hogy a közelmúlt Titus-rendezéseit egészében felölelő recepciótörténeti áttekintést adjak, hanem csak bizonyos, meghatározónak bizonyuló fókuszpontokat, irányzatokat emelek ki. Ezen irányzatok közül a Titus alakját átértelmező törekvéseket igyekszem bemutatni: ezek vagy az uralkodónak már a librettóban is kiemelt magányára és szorongására épülnek, vagy pedig – a felvilágosult, kegyes uralkodó képét alapvetően megkérdőjelezve – Titust egyenesen mint diktátort mutatják fel.

A recepciótörténet kézenfekvő fejleményeként a XVIII. század Titus-képe és a Titus kegyelme propagandisztikussága problematikusnak bizonyult, amint megszűnt az őt létrehozó és éltető társadalmi-politikai-kulturális környezet. Nem véletlen, hogy amikor a romantika kritikai tradíciójához kötődő elemzők a librettót egysíkúnak, érdektelennek tartott szereplői miatt bírálták, ezt a bírálatot rendszeresen összekapcsolták a mű udvari (és így politikai) elkötelezettségével is, mely nem hús-vér személyek ábrázolásában, hanem bizonyos elvont eszmények felmutatásában volt érdekelt. Edward J. Dent ennek jegyében szögezte le, hogy a „jótékony despotizmust” dicsőítő opera a „modern demokrácia szelleme által még érintetlenül hagyott” uralkodói udvarokban található lelkes fogadtatásra (Dent, 1913, p. 317). Dent kritikája két problémát is felvet: az opera drámai hiteltelenségét, illetve elavultnak tekintett eszmeiségét. Az előbbit emelte ki Otto Jahn: „Titus absztrakt jósága [...] magában semmilyen szimpátiát nem kelt és a drámára nézve káros hatású, mert már a kezdettől megszűntet minden feszültséget” (Jahn, 1859, p. 574). A recepció az opera jelentős hiányosságának tekintette a szereplők (illetve a cselekmény) vélt lélektani hiteltelenségét, kidolgozatlanságát. Ez a színpadon eleve életképtelenné tette az operát az értelmezők szemében, egészen a Jean-Pierre Ponnelle 1969-es rendezése által hozott fordulatig. Ponnelle az operát a francia klasszicista dráma felől értelmezte, abból a meggyőződésből, hogy a XIX. századi színház lélektani realizmusa felől lehetetlen a Titus helyes interpretációja (Borchmeyer, 1998, p. 346). Ponnelle rendezése tehát nem kényszeresen megoldandó problémának tekintette a Titusnak a seria műfaji sajátosságából adódó elemeit, hanem tudatosan eredeti kontextusukba helyezte őket, „a XVIII. századi érzelmeken és XVIII. századi klasszicizmuson” (Sadie, 1969, p. 1266) keresztül ragadva meg az opera drámáját és szereplőit. A rendezés döntő szerepet játszott az opera „rehabilitálásában”, rámutatva arra, hogy a Titus „színpadképes”, a cselekménye és a szereplők megkapó, drámai megjelenítése igenis lehetséges a színpadon. Ez az értelmezés azonban csak egy lehetséges utat nyújtott a Titus színpadra vitelére.

Az 1980-as évektől kezdve rendezések sora nem a XVIII. századi kontextushoz való visszatérésben látta a megoldást az opera hiteles drámai-eszmei színpadi megvalósítására, hanem – épp ellenkezőleg – a cselekmény aktualizálásában. Az opera új, radikális újraértelmezései Titus alakjában nem a felvilágosult monarcha képét igyekeztek hitelesen visszaállítani, hanem arra mutattak rá, hogy miért vált a „jótékony despota” képe menthetetlenül idegenné a XX. század második felére, olyan módon, amit Dent 1913-as kritikájának megfogalmazásakor még el sem képzelhetett. Az a történelmi tapasztalat, mely alapvetően felforgathatta és hiteltelenné tehetette nem csak Titusnak ezt a képét, hanem általában az *opera seria* kegyes uralkodójának archetípusát, egyértelműen a XX. század totalitárius diktatúráiban keresendő. Kurt Sontheimer a Titusról írt tanulmányában nagyon helyesen mutatott rá arra, hogy a XVIII. század végén, a Titus eredeti kontextusában még elképzelhetetlen volt a XX. században megszülető, embertelen ideológiák által irányított, minden erényt és moralitást eltörlő diktatúra. Sontheimer azonban amellet érvel, hogy a Titus épp egy, a politikában emberi érzelmeknek és humanitásnak teret adó államférfi képét felmutató műként lehet rendkívül fontos a mai közönség számára (Sontheimer, 2003, pp. 258–264). A Titus-rendezéseket vizsgálva azonban úgy tűnik, hogy ezen történelmi tapasztalatok a színpadon láthatóan egyáltalán nem az opera új érvényességének felfedezéséhez vezettek, hanem épp a rendíthetetlen jósággal kormányzó, korlátlan hatalmú uralkodó ideáljának teljes hitelvesztéséhez.

Ez az illúzióvesztés a Titus népszerűvé válásával hamar megmutatkozott a színpadon: Jean-Claude Auvray 1984-es bázeli rendezése az 1930-as évek olasz fasizmusának keretei közt értelmezte újra az operát (Rice, 1991, p. 154), majd hasonló megközelítéssel élt Graham Vick 2008-as torinói rendezésében. Ez az interpretáció nem csak Titus alakjának, hanem az alattvalóival való kapcsolatának cinikus szemléletét is magával hozza. Titus jóságának éltetése itt a megfélemlített tömegeből kikényszerített reakció, propagandisztikus hódolatadás lesz, a kegyelemadás gesztusa pedig erőfitogtatássá válik: Vicknél Titus pisztolyt is szegez Sextus fejének a végén, mielőtt megkegyelmezne neki.

A „Titus mint diktátor” interpretációk egyik legérdekesebb (és a két említett előadással szemben DVD-n is elérhető) példája Martin Kušej a 2003-as Salzburgi Ünnepi Játékokon színpadra vitt rendezése. Kušej értelmezésében Titus paranoid, erősen neurotikus diktátor-figura, aki teljhatalmát és az alattvalói kiszolgáltatottságából adódó állandó rettegésüket szadista derűvel élvez. Titus hatalomgyakorlása ugyanakkor meglehetősen infantilis is egyben. Az operában a tanácsadó szerepét betöltő Publius, a praetoriánus gárda prefektusa rendszeresen az államérdeket képviseli a császári jósággal szemben: a rendezésben a két férfi vitái nem az államérdek és a jóságos uralkodó konfliktusaként jelennek meg, hanem gyerekes dacként, mely arra ösztönzi Titust, hogy csak azért is az ellenkezőjét tegye mindannak, amit tanácsadója javasol. Az ebből a magatartásból adódó kiszámíthatatlansága pedig még inkább félelmetessé teszi mind a többi szereplő számára, mind pedig a közönség szemében. Kušej Titusánál a kegyelem gesztusa nem erkölcsi vagy humanitárius elkötelezettségből adódik (de a Vick-rendezéssel szemben még csak nem is egy kiszámított politikai gesztus), hanem egyszerűen dacos ellenreakció. A szereplők viszonyát és interakcióit is vagy az erőszak, vagy az attól való fenyegetettség hatja át. Plasztikus példája ennek az opera első felvonásbeli azon cselekményszála, melynek során

Titus hitveseül választja Serviliát, Sextus húgát, akit azonban Sextus barátja, Annus szeret (Sextus áldásával és ígéretével, hogy Servilia az övé lesz). A rendezésben jóval sötétebb színezetet nyer így az, hogy Annus Serviliáról rögtön, eltökélten hajlandó lemondani, amint a császár közli, hogy Serviliát választja hitvesének, valamint ezt követően az a jelenet, melyben Servilia (a császártól végig láthatóan rettegve) bevallja Titusnak, hogy ő már Annus kedvese. Az agresszív megnyilvánulások, elsősorban Titus dühkitörései, folyamatosak az előadás során: a Sextus bűnösségét bizonyító véres tört Titus Publius torkához szorítja, mikor az Sextus kihallgatásának eredményét jelenti, Sextust konfrontációjuk során hevesen taszigálja. Megfélemlítéssel és erőszakkal él Publius is, mikor hivatása igényli: így a „Quello di Tito è il volto!” tercett kezdetén a színre lépő Sextus arca véres, az őt követő Publius inge pedig ennek megfelelően vérfoltos, a fináléban Publiusnak már az ölében kell behoznia a színpadra az eszméletlen Sextust.

A rendezés fojtó légkörét, nyomasztó hangulatát hatásosan erősítik fel Jens Kilian díszletei: a háromemeletes épület, melynek közepén a Titus palotájaként szolgáló fekete, klasszicizáló stílusú, jelentős méretű terem áll, befejezetlen irodaépületre emlékeztető vasbeton szobákkal körülvéve. A bezártság és nyomasztó személytelenség érzetét fokozza a terek üressége, a berendezés és a megszokott, hétköznapi emberi élet nyomainak teljes hiánya: még Titus szobája is mindössze egy priccse és egy szekrényrel büszkélkedhet. Kušej Rómája a diktatórikus uralom alatt teljesen elidegenedett, személytelen társadalom disztópikus képét mutatja.

Az előadástörténetben megfigyelhető egy kevésbé radikális interpretációs irányzat is, melynek szintén a hatalom kérdése áll a középpontjában. Az opera itt pszichodramává alakul át, melynek középpontjában a császári hatalom terhe alatt, illetve emberi kapcsolatainak tönkremenetele (a Berenikével való szakítása, Sextus árulása) nyomán az opera folyamán felőrlődő, összeroppanó Titus áll. Az illúzióvesztett „Titus mint diktátor”-értelmezésekkel ellentétben ez az irányzat elsősorban a librettóban már bőven rendelkezésre álló anyagot használja ki. Titus az opera folyamán végig hangsúlyozza a kegyességre törekvés és az uralkodói kötelességek látszólag feloldhatatlan konfliktusát, valamint az uralkodói pozícióból adódó terheit és magányát. Ennek a végkicsengése pedig a Titus által elszenvedett sérelmek ismeretében szintén csak negatív lehet: Titus, ha az opera kezdetén még nem is megtört, a fináléra egészen biztosan az érzelmi és idegösszeomlás szélén álló ember lesz. Ez az értelmezési keret az opera seriában kötelező boldog végkifejlet lehetőségének alapvető megkérdőjelezését és hiteltelenné válását, a kegyes uralkodó szerepének az emberi képességet meghaladó terhét mutatja be.

Fokozza a negatív végkicsengést az is, hogy az uralkodó összeomlása magával hozza az általa fenntartott rendszer összeomlását is – ez a fordulat pedig ritkán jelenik meg pozitív fényben. Rendkívül plasztikus példája ennek David McVicar rendezése (Aix-en-Provence, 2011), ahol a finálé záróképében a császári palástját karjára emelő Titus a jelenet végére leroskad a palást súlya alatt. Hasonló a végkifejlete Claus Guth rendezésének is (Glyndebourne, 2017): a császári uralom fojtó, lélektelen bürokrata-rendszeréből végleg kiábrándult Titus lemond trónjáról, hogy visszatérhessen a békés lét lehetőségét szimbolizáló természetbe. Publius mindkét rendezésben a császári hatalom fenntartásának meghatározó elemeként jelenik meg, a finálé során átveszi a lemondó vagy

összeomló Titustól a hatalmat. Guthnál ez a katonai uniformist öltő Publius és a körülötte térdre boruló kórus esetében csak sejtetve ugyan, de egy kellően sötét jövőre mutat előre. McVicar rendezésében, ahol az előadás során Publius katonáival együtt végig a hatalom fenyegető, erőszakos erejét testesíti meg, ennél sokkalóbb a hatalomváltással bekövetkező fordulat. A rendezés záróképében a színpad közepén összeroskadó Titus áll, a közönségnek hátat fordítva, míg a színpad előterében Publius a korábban elhangzott kegyelmi ítéletet semmibe véve katonáival együtt kivont karddal tornyosul fenyegetően a földre boruló Vitellia fölé. McVicar ezzel a „Titus mint diktátor” interpretációk illúzióvesztett szemlélete felé hajlik: ha Titus jóságát nem is, uralkodói módszerének fenntarthatóságát egyértelműen megkérdőjelezi. Értelmezése szerint az egyeduralmi rendszerben a Titushoz hasonló „jó” uralkodók bukásra vannak ítélve – az őket felváltó rendszer pedig csak rosszabb lehet.

Konklúzió

A felvilágosult abszolutista monarchiák propagandaműveként megszülető Titus a XXI. századra az egyeduralom és a teljhatalom legsötétebb megnyilvánulásainak ábrázolását és kritikáját szolgáló operaként maradt tehát fent. A jelentésváltás nem csak azért érdekes, mert az eredeti udvari opera homlokegyenes ellentétes tartalommal töltődött fel a mű a kortárs operaszínpadon: a Titus ilyen újraértelmezése ha rendkívül markáns fordulat is, de egyáltalán nem egyedi a rendezői színházban. A Titus új interpretációit paradigmaticus értékűnek tartom azonban az opera seria kortárs rendezési lehetőségeinek szempontjából. Az opera előadástörténete kiváló példa arra, hogy a seria műfajához tartozó művek nem csak mintegy kuriózumként, „múzeumi” darabként lehetnek érdekesek (mint sok „újráfelfedezett” opera seria), hanem épp az idegennek, idejétnúlnak tűnő elemei olyan új jelentésre képesek szert tenni, mely releváns, értékes a kortárs közönség számára.

Irodalomjegyzék

- Berry, M. (2008). Power and patronage in Mozart's *La clemenza di Tito* and *Die Zauberflöte*. In H. Scott & B. Simms (szerk.), *Cultures of Power in Europe during the Long Eighteenth Century* (pp. 325–347). Cambridge: Cambridge University Press.
- Borchmeyer, D. (1998). Herrschergüte versus Staatsraison. Politik und Empfindsamkeit in Mozart's *La Clemenza di Tito*. In M. Th. Greven, H. Münkler & R. Schmalz-Bruns (szerk.), *Bürgersinn und Kritik. Festschrift für Udo Bermbach zum 60. Geburtstag* (pp. 345–366). Baden-Baden: Nomos. http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/mozart/titus_borchmeyer.pdf Letöltés dátuma: 2020. 10. 25.
- Cairns, D. (2007). *Mozart és operái* (Fejérvári B., ford.). Budapest: Park Könyvkiadó.
- Cotticelli, F. & Maione, P. (2009). Metastasio: the dramaturgy of eighteenth-century heroic opera. In Deldonna, A. R. & Polzonetti, P. (szerk.), *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera* (pp. 66–84). Cambridge: Cambridge University Press.
- Dent, E. J. (1913). *Mozart's Operas: A Critical Study*. New York: McBride, Nast & Co.
- Durante, S. (1993). *Mozart and the idea of „vera opera”: A Study of „La clemenza di Tito”* [PhD-disszertáció]. Cambridge, MA: Harvard University.
- Durante, S. (1999). The Chronology of Mozart's *La clemenza di Tito* Reconsidered. *Music & Letters*, 80 (4), 560–594. doi: <https://doi.org/10.1093/ml/80.4.560>

- Fodor, G. (2006). A »jelmezes koncert« dicsérete. *Élet és Irodalom*, 50 (25). <https://www.es.hu/cikk/2006-06-26/fodor-geza/a-jelmezes-koncert-dicserete.html> Letöltés dátuma: 2020. 10. 31.
- Gyárfás, O. (2020). „Porcheria tedesca”: Otto Jahn szerepe a Titus kegyelme recepciótörténetében. In: Ruzskai Sz. É. *Útközéspontok VI. A Doktoranduszok Országos Szövetsége Filozófiatudományi Osztály konferenciájának kötete* (pp. 53–64). Szeged: JATE Press.
- Heartz, D. (1991). *Mozart's Operas* (T. Bauman, szerk.). Berkeley: University of California Press.
- Jahn, O. (1859). *W. A. Mozart*. 4. kötet. Lipcse: Breitkopf und Härtel. <http://www.zeno.org/nid/20007752636> Letöltés dátuma: 2020. 10. 30.
- Jones, D. W. (2016). *Music in Vienna: 1700, 1800, 1900*. Woodbridge: Boydell & Brewer.
- Kerman, J. (1988). *Opera as Drama*. Javított kiadás. Berkeley: University of California Press.
- Loewenberg, A. (1978). *Annals of Opera*. 3. javított kiadás. London: John Calder.
- Mazzola, Caterino. *La clemenza di Tito*. 1791. <http://dme.mozarteum.at/DME/libredition/single.php?idwnma=7241> Letöltés dátuma: 2020. 10. 27.
- McClymonds, M. (1992). La Clemenza di Tito, and the Action-Ensemble Finale in Opera seria before 1791. In R. Angermüller (szerk.), *Bericht über den Internationalen Mozart-Kongreß, Salzburg 1991* (pp. 766–772). Kassel: Bärenreiter.
- Rice, J. A. (1991). *W. A. Mozart: La clemenza di Tito*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rushton, J. (2003). Mozart and opera seria. In S. P. Keefe (szerk.), *The Cambridge Companion to Mozart* (pp. 147–155). Cambridge: Cambridge University Press.
- Rushton, J. (2006). *Mozart*. New York: Oxford University Press. 2006.
- Sadie, S. (1969). Kritika a Kölni Opera 1969-es Titus kegyelme-előadásáról. *The Musical Times*, 110 (1522). 1266–1267. <https://www.jstor.org/stable/i239374> Letöltés dátuma: 2020. 10. 26.
- Sadie, S. (1991). *Mozart* (Plavec T., ford.). Budapest: Editio Musica.
- Senici, E. (1997). *La clemenza di Tito di Mozart: I primi trent'anni (1791-1821)*. Amszterdam és Cremona: Brepols.
- Sontheimer, K. (2003). Macht und Tugend. Das Politische in Mozarts La clemenza di Tito. In H. Krellmann & J. Schläder (szerk.), *"Der moderne Komponist baut auf der Wahrheit": Opern des Barock von Monteverdi bis Mozart* (pp. 258–264). Stuttgart: J.B. Metzler.
- Strohm, R. (1997). *Dramma Per Musica: Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*. New Haven: Yale University Press.
- Suetonius. (1968). *Caesarok élete*. (Kis F., Terényi I. ford.) Budapest: Európa. <https://mek.oszk.hu/03200/03264/03264.pdf> Letöltés dátuma: 2020. 10. 31.
- Tessing Schneider, M. & Tatlow, R. (szerk.) (2018). *Mozart's „La clemenza di Tito”: A Reappraisal*. Stockholm: Stockholm University Press.
- Wandruszka, A. (1976). Die „Clementia Austriaca” und der aufgeklärte Absolutismus. Zum politischen und ideellen Hintergrund von „La Clemenza di Tito”. *Österreichische Musikzeitschrift*, 31 (4–5), 186–193. doi: <https://doi.org/10.7767/omz.1976.31.45.186>
- Wunderlich, W. (2001). Tradition and Reception of Roman Imperial Ethics in the Opera La clemenza di Tito. (L. Shropshire, ford.). *The Comparatist*, 25, 5–21. doi: 10.1353/com.2001.0022

Felhasznált felvételek:

- Guth, C. (rend.). (2017). *Wolfgang Amadeus Mozart: La clemenza di Tito* [livestream]. Glyndebourne-i Operafesztivál. DVD-n: Opus Arte (2018).
- Kušej, M. (rend.) (2006). *Wolfgang Amadeus Mozart: La clemenza di Tito* [operafelvétel]. Salzburgi Ünnepi Játékok. TDK.
- McVicar, D. (rend.) (2011). *Wolfgang Amadeus Mozart: La clemenza di Tito* [TV-közvetítés]. Aix-en-Provence. Mezzo Live in HD. Elérhető: <https://www.youtube.com/watch?v=1NH4U6DWtt8> Letöltés dátuma: 2020. 10. 28.