

TALÁLKOZÁS EGY FIATALEMBERREL

MÁTÉ ANDRÁS

Fodor Géza:

A Mozart-opera vilásképe

Typotex, Budapest, 2002.

564 old., 4600 Ft

Fodor Géza, úgy tűnik, nem annyira belső okok miatt találkozott fiatalember-Fodor Gézával, mint inkább a kiadó azon dicséretes igyekezete folytán, hogy a siker és a szellemi súly összeférhetőségét bizonyítsa; ez vezetett arra, hogy újra kiadja Fodor 1974-ben már megjelent¹ kandidátusi disszertációját, amely azóta is fontos olvasmány sokunk számára. A találkozás tehát kissé másképp alakult, mint Karinthy esetében: a fiatalember nem tizennyolc éves volt, és nem a „még semmit le nem tett az asztalra, még mindent megalkothat” boldog állapotában, hanem nagyjából annyi idős lehetett, mint Karinthy novellájában az író, és éppen első nagy, tudós(jelölt)i munkáját hozta a hóna alatt; érett-Fodor Géza pedig nem az első megalkuvások után megtörve, fájdalmasan néz utána, hanem egy fél élet megalkuvásokkal nemigen terhelt munkássága után – a kétoldalas új előszó tanúsága szerint – vállalja,² bár kissé kelleetlenül³ a fiatalembert. A kellelenség érzését erősíti, hogy az eredeti munka kettős, elméleti és történeti bevezetéséről lesújtóan nyilatkozik,⁴ a hozzátoldott (*paralipomena*) két tanulmány egyikében pedig elég kemény szavakkal szól a fiatalember munkájáról.⁵

Annak jelzésére, milyen értelemben vállalja ezt a könyvet, kölcsön veszi Almási Miklós róla írásba adott, mások által is idézett *bon mot*-ját: filozófiai operakalauz. Az „operakalauz” azért ne tessék túlságosan komolyan venni; ha valaki holnap este nézi meg először a *Figaro házasságát*, ne ezt a könyvet használja a jobb eligazodáshoz. Ha azonban a „filozófiai” jelző arra utal, hogy nem annyira az operai (zenei és színpadi) cselekmény útvesztőiben segít eligazodni, hanem abban, hogy hol találjuk saját magunkat (életünket, eszményeinket, sorsunkat, történelmünket) az operában, akkor a *mot* talál. Ez a könyv egy ember- és egy humanitásestményről szól, amelyet lehet, kell is a felvilágosodáshoz kapcsolni mind az eszmetörténet, mind a társadalomtörténet számos csatlakozóján keresztül, de amely ebben az alakban és ebben a teljességben csakis a Mozart-életmű sajátja. A Mozart-életmű, eszményeivel

együtt, nem ábrázolása vagy lenyomata korának, hanem része, mégpedig nagy súlyú része annak, ami belőle örökségként ránk maradt. Ezért vár arra, hogy időről időre, nemzedékről nemzedékre újra megvizsgáljuk, mi a viszonyunk ehhez az örökséghez. A XX. század végeztével pedig – amelynek első nagy eseményét, az első világháborút a gondolkodó emberek jó része már a klasszikus humanizmus végső katasztrofájaként élte meg, pedig mi volt az a későbbiekhez képest – a legégetőbb problémánk talán az, amit filozófiai síkon úgy lehet megfogalmazni, mit kezdünk ezzel az örökséggel (amelynek a mozarti eszmény nem leképezése, hanem reprezentánsa): helyezzük netán múzeumba, esetleg még inkább mauzóleumba a véglegesen holt dolgok közé?

Fodor könyve valójában azért filozófiai, mert Mozart operái kapcsán (nem ürügyén) ezzel a kérdéssel néz szembe. Leginkább elismerésre méltó vonása – talán azok szemében is, akik tőlem eltérően nem rokonszenveznek Fodor válaszával –, hogy a hajdani disszertáció elkészülte, a hozzátett tanulmányok első közlése és a mostani kötet publikációja által átfogott, lassan emberöltőnyi idő alatt a válasz, ha módosult is, alapszabályként nem változott. Ránk, olvasókra az a feladat hárul, hogy a választ felfogjuk – ha pedig valaki írásba foglalja, amit kiolvasott belőle, akkor az intuitív felfogáson túl meg kell próbálnia ezt értelmezni és kibontani is.⁶

A mozarti embereszményt személyükben leginkább a „mesteroperák” sora első és utolsó darabjának tenorhősei, Belmonte és Tamino testesítik meg.⁷ A történet váza mindkét esetben az, hogy az útban álló nehézségeket (itt-ott egy kis életveszélyt) és az útközben felmerülő konfliktusokat legyőzve elnyerik

1 ■ *A Zene és dráma* c. kötet részeként, Magvető, Bp., 1974.
2 ■ „...a lényegét tekintve ma sem interpretálnám másképp Mozart operáit, mint e könyvben tettem.” (7. old.)

3 ■ „Az új eredményeket figyelembe véve [...] a monográfiát nem átdolgozni kellene, hanem teljesen újrainni – s természetesen nem a régi fogalmi keretben.” (uo.)

4 ■ „...már keletkezésükkor sem állták meg a helyüket.” (6. old.) Engedjessék meg a döntéssel egyetértenem, az indoklással viszont nem: a bevezetések nem szerves részei a könyvnek, a könyv megáll nélkülük is; viszont ma is olvasható és elgondolkodnivalót kínáló eszme-futtatások. A fogalmi keret, az akkori neomarxizmus a dolog természetéből következően sokkal inkább nyomot hagyott rajtuk, mint az operaelemzéseken; no és?

5 ■ „...szerénynek éppen nem mondható...”; „...tudományos színvonala [n]em tette [...] érdemessé” (505. old.); „A problémának ezt a konceptualizálását ma már alapvetően elhibázottnak tartom.” (506. old.)

szelmesüket, a nehézségeket okozó gonosz hatalmak megszelídülnek vagy megsemmisülnek, s ezzel a dolgok jó véget érnek: „Akinek ennyi jó kevés,/ Azt érje gáncs és megvetés.” Persze a Mozart-opera nem ettől a kevéssé eredeti sémától lesz Mozart-opera, de még csak nem is attól, hogy Mozart zenésítette meg; Fodor elemzésében mindenekelőtt attól a belső úttól, amelyet hőseink mindeközben végigjárnak.

Belmonte belső útja személyiségfejlődés, ami megmutatkozik érzelmi világa és emberi viszonyulásai gazdagodásában, differenciálódásában, abban, hogy felnő (a már első megjelenésekor érett és teljes személyiség) Konstanzéhoz. Tamino személyisége már akkor eléri ezt az érettséget, amikor először találkozunk vele, az ő fejlődése mindenekelőtt a világ elszájtítása, a Papageno világismeretét is tátott szájjal figyelő, majd a hölgyek és az Éj királynője szavait minden kétely nélkül fogadó naiv ifjútól a „szellem napvilágának”, az ész és a világosság birodalmának kiválasztottjai közé bekerülni méltó hősig.⁸ Mozart számára tehát a szerelmi boldogság kivívása egyúttal önmagunk kiteljesítése, az igazi élet elnyerése is, a szívet és az eszt, az érzelmet és a rációt tekintve egyaránt – a romantika által konstruált ellentéteknek nyoma sincs. Ezért válhat az utolsó remekműben, a fény és a sötétség kontrasztjára építve, Tamino és Pamina összeforrása és együttes győzelme a próbákon egyúttal a felvilágosodás eszményének diadaláról szóló mesévé.

(Az olvasónak mindeközben eszébe kell hogy jusson a közben eltelt két évszázadnak az a két operai remekműve, amely szintén a fény és a sötétség ellentétére építve szól a szerelem és az emberi teljesség lehetőségeiről: a *Trisztán*, ahol a kiteljesedés a szerelemben lehetséges, de csak a világosság, a ráció és az élet feladása árán, az éjszaka sötétjében és a halálban; meg a *Kékszakállú*, amelyben férfi és nő bejárva a kört a sötétségtől a világosságig, majd visszajutva a sötétségbe, sehoh sem találja meg egymást, s következésképp önmaga teljességét sem. Vajon mit ígér a XXI. század?)

Akkor tehát egy merőben arisztokratikus embereszménnyel van dolgunk – mármint annyiban, hogy csak a legkiválóbb keveseknek adatik meg a lehetőség az effajta kiteljesedés elérésére? Nem; ahogy a főhősök elébb vázolt fejlődési útjának kerete volta-képpen a legegyszerűbb vígoperai sablon, úgy erre a kérdésre is egy nagyon egyszerű dramaturgiai fogás mozarti „másképp használata” a válasz: a szerelmespár megkettőzése, a primadonna–amorózó páros mellett a szubrett–buffó kettős fellépése, ami régésrégtől fogva alapséma, s egészen az operettig az marad. Csakhogy Mozartnál ez a második pár nem egyszerűen arra való, hogy miközben jókat könnyezünk a valódi hősök mély és megindító érzésein, pihenésképpen ne vessünk egy jót az ő kisszerűségükön, léhaságukon, ravaszdiságukon – titokban saját magunkon. Blonde és Pedrillo, Zerlina és Masetto, Papageno és Papageno önmagukban értékes életle-

hetőségeket képviselnek, s ha már magunkról van szó, éppen azt, hogy mi is élhetünk teljes életet. A személyiség formátuma és teljessége egymástól független kérdések – Fodor ismételtlen hivatkozik Goethe-re: „a legkisebb ember is teljes lehet, ha képességeinek és készségeinek határain belül mozog.”

Ez a felfogás teszi lehetővé, hogy a *Figaro házasságában* Suzanne és Figaro, tehát elvontan a szereptípus tekintve, a szubrett–buffó páros lépjen elő az ott és akkor lehetséges kiteljesedés megvalósítójaként, szembeállítva a grófi párral; ők lesznek a „bolond nap” játékaiknak nyertesei, nemcsak az intrika szintjén, hanem valami jóval nemesebb értelemben is: az ő kapcsolatuk és személyiségük gazdagodik és mélyül el, mire a nap véget ér. Fodor a *Figaro házassága* történéseit öt életlehetőség versengéseként vázolja fel (az ötödik Cherubiné); ezúttal elhagyja a színpadi események sorrendjét, ehelyett a főszereplők jellemrajzát veszi sorra. Suzanne és Figaro személyiségének dinamikájával és Cherubin cél és irány nélküli változékonyságával szemben két, saját körében forgó figurát látunk: a Grófot, ezt a nagyszabású, ám dekadens személyiséget, akinek az életében továbbra is következmények nélkül ismétlődik majd a kalandok, a rövid távú szerelmek, a féltékenységi jelenetek és a bocsánatkérések sora; és a Grófnét, aki a maga árnyalt érzelmvilágával és morális tartásával kénytelen önmagába zárkózni, kapcsolata a külső világgal, az, ami a Gróffal: a folytonos megbocsátás. (Hadd tegyek ide egy kis kérdőjelet: a Grófné darabon belüli történetét – a kavatina, az ária, a levélkettős és végül a cselekményt lezáró négy és fél ütemnyi megszólalás sorát – Fodor interpretációs kereteit megtartva is érdemes volna a zárkózottságból való kitörés történeteként értelmezni.)

A mozarti életmű legnagyobb szabású darabja az „operák operája”, a *Don Juan*.⁹ Fodor ennek megfe-

6 ■ Szándékosan kerülöm a „recenzió”, „recenzens” és a rókón szavakat; inkább nem definiálnám ennek az írásnak a műfaját. Nem véletlen, hogy az a két újabb reflexió, ami Fodor írásairól a kezembe került (Pór Péter, *BUKSZ*, 1999. ősz, Koltai Tamás, *Muzsika*, 2003. 3. szám) egyaránt szerzőjük kompetenciáját illető *disclaimer*-rel kezdi. Miután magam Pórnál és Koltainál lényegesen kevésbé vagyok kompetens, gondosan elmulasztottam, hogy ennek az írásnak az elejére hasonló tegyek. Ehelyett most arra kérem az olvasót, hogy – főképpen ott, ahol a következőkben ellenvetésekre talál – ne a tévé képernyőjét képzelje maga elé, ahol két tojásfejú az asztal két oldalán szimmetrikusan elhelyezkedve ül és beszélget, hanem inkább egy egyetemi előadótermet, ahol a professzor a katedráról zsúfolt padosoroknak beszél, valahol hátul pedig egy hallgató ül tátott szájjal, de néha eszébe jut valami, ilyenkor jelentkezik, és keckekeedik egy kicsit az előadóval.

7 ■ Bár náluk is tisztább formában egy harmadik „szubjektum”; de erről később.

8 ■ Az őt, hagyomány által kanonizált „mesteropera” elé azért kerül Fodor könyvében nulladiknak Mozart tucatnyi fiatalkori operakisérlete közül éppen *Az álruhás kertészlány*, mert benne láthatjuk először részlegesen megvalósulni a szerelem embert kiteljesítő varázshatalmára építő fejlődéselvet.

9 ■ Maradjunk ennél a névformánál; most az operáról nem mint egy adott előadás anyagáról, hanem mint kultúránk és világképünk részéről van szó; ilyen minőségében – hogy mást ne is mondjak – mégiscsak érintkezik Molière drámájával.

lelő súlyt biztosít a műnek, már csak azzal is, hogy hosszabban elemzi, mint akár a *Szöktetést* és a *Figarót*, akár a *Cosít* és a *Varázsfuvolát* együttvéve. Magam viszont megállok egy pillanatra, és igyekszem nagyon szubjektív hangra váltani, nehogy nagyobb súlyt tulajdonítsak következő fordulatomnak annál, ami megilletheti – de azért mégse hallgassam el, ami a bögyömben van. Én ezt a *Don Juan*-értelmezést nem szeretem. Nem szerettem húszegynéhány éve sem, és most újraolvasva sem tudott megnyerni. Nem arról van szó, hogy nincs igaza abban, amit mond, hanem arról, hogy hiányzik valami. Alapos, pontos, sokrétű írás ez, álláspontját imponáló anyagot felvontatva, rendkívül következetes felépítésben támasztja alá és védi meg – és mégis...

Fodor értelmezésének kerete, durván vázolva, a következő: a *Don Juan* világdráma, egy történelmi fordulat antropológiai-etikai (azaz konkrét történésektől elválasztott) megjelenítése. A világdráma kiindulópontjának két metafizikai pólusa a Don Juan képviselte érzékiség és a Komtur képviselte szellem. A világ, amely ennek a két princípiumnak a dualitására épül, a lovagkor: a morált az elvont szellem képviseli, a rosszat az ugyancsak elvont (amennyiben nem a szerelem humánus ideáljához kapcsolódó) érzékiség. A bűn az erkölcsi világrend sérelme, a büntetés a bosszú.

Amikor Don Juan a nyitójelenetben leszúrja a Komturt, a Szellem kívül reked a világon, de egyben a másik pólus felé fenyegetésként magasodó, romolhatatlan alakot ölt; míg Don Juan, az érzékiség démona, a maga ugyancsak földöntúli lényegét hordozva, de mégis a földi világban marad, mégpedig magával összemérhető ellenfél nélkül. Az emberi formátumú szereplők, akikkel szembekerül, végeredményben reménytelen küzdelmet folytatnak ellene, amennyiben a demont emberi erővel nem győzhetik le; de küzdelmük igazi, reális tétje a kiszabadulás a lovagkor duális világából. Ez a szabadulás sikerül is azoknak, akik fel tudnak építeni magukban egy újfaj-

ta, a lovagkortól idegen érzelmi életet és morális tartást (Donna Anna, Zerlina), míg kudarcot vallanak azok, akik a démon vonzásából nem tudnak kiszabadulni (Donna Elvira).

Amikor tehát az opera fináléjában a sértett szellem eljön Don Juanért, és pokolra taszítja, ez nemcsak a bűnös megbüntetése, hanem egész konfliktusuk világon kívülre kerülése. A bűnös elnyerte méltó büntetését, de a büntető felsőbb hatalom is be-

töltötte feladatát. Az a világállapot, amely ketjük dualitására épült, végérvényesen lezárult, és a második fináléval kezdetét veszi az új, a törvény szabályozta rend, a racionalitás, az emberszabású vágyak és érzelmek kora.

Ez a felfogás nekem túl jámbor; bocsánat a közhelyért, de az hiányzik belőle, hogy Don Juan is mi vagyunk. Don Juan számomra nem démon, hanem emberi lény, úgy bűneiben, mint nagyságában. A második felvonás első fináléjában nem két transzcendens hatalom csap össze, hanem egy felsőbb és igencsak embertelen hatalom jön el büntetni egy földi, emberi lényt, aki pontosan tudja, hogy nincs esélye, de amikor sorra átgázol minden szokáson és minden normán, mintha éppen ezt a végső és reménytelen összeapást keresné. Röviden, én

Don Juanban az istenkísértő, a nihilista lázadó alakját látom – ez mint ellenvetés persze részéről provokatív semmibevétele Fodor könyve erősen hangsúlyozott történetiségének. Ha a partitúrát elővéve merészelnék komoly vitába kezdeni a magam „igazának” védelmében, akkor, mint mondtam, majdnem a végén kezdeném: ezzel a bizonyos első fináléval, de annak viszont az elején. Don Juan vacsorája nem egyszerűen egyike szokásos multságainak, a jól sikerült temetői tréfa örömeire. Saját megszólalása, de az egész jelenet zenei megformálása is arra utal, hogy Don Juan csakugyan a kövendéget várja, és azt is tudja, miért jön el. Egymás után megalázza azt a két szereplőt, aki nem bír elszakadni tőle – Leporellót pusztá játékból, Elvirát viszont azért, mert nem kér a felkínált meg-



váltásból és bűnbocsánatból –, és ezentúl nagy embertelen; de amikor szembeszáll a kőszoborral, a Fodor által is kiemelt hősi hangvételt használva, akkor nagyon is emberi – ezúttal pozitív értelemben.

Revelatív élmény volt viszont újraolvasnom a *Così fan tutte* elemzését (és közben újrhallgatni a művet). Valahogy annak idején ennek az írásnak „nem álltam rá a hullámhosszára”, nem tudta áttörni a *Così*-val kapcsolatos enyhe idegenkedésemet. Erről az operáról mindig azt gondoltam, hogy túl jól magyarázható; mintha kimódoltabb, inkább aggyal, mint szívvel alkotott munka volna – szemben elsősorban a *Figaró*-val, amit nézve-hallgatva folytonos élménye az embernek, hogy a zene magától értetődő evidenciáival jeleníti meg a szereplőket és változó viszonyait; ez az evidencia az elsődleges élmény, és csak utána lehet elgondolkozni és magyarázatokat keresgélni arra, miért és hogyan is jön létre. Fodor elemzése most arról győzött meg, hogy amit hallani vélek, korántsem érzékcsalódás, viszont nem is kimódoltság, és *nem* az az oka, mintha Mozart zenei nyelve önmagától kevésbé lett volna alkalmas a *Così* „modernebb” témája, az érzések zűrzavara megjelenítésére.

„Amikor ezt a könyvet írtam, a *Così fan tutte* még viszonylag háttérbe szorult, problematikusnak számított a másik négy »mesteroperához« képest – azóta a legaktuálisabbá vált közülük. A modern világkép elsötétülése, a szerelem szkeptikus, pesszimiztikus szemlélete ezt az operát az interpretációs versengés középpontjába állította” – írja Fodor a 2002-ben kelt előszóban. Tegyük még hozzá, hogy alig van más opera, amellyel kapcsolatban a színpadra állítások ilyen gyakran sugallják a különféle mai kosztümökkel és helyszínekkel, hogy rólatok szól a mese: mai, kicsit üres, kicsit felszínes, a maguk számára sem világos érzéseik és érzelmeik által mozgatott emberekről. Fodor elemzése azonban többet mond ennél, amikor – a középpontba állított mozarti mércét és ideált – a szerelemben elérhető emberi teljeséget emeli a *Così* figurái mellé.

Eléggé evidens, hogy a darab két síkon játszódik. Az egyik a pikáns történet az *opera buffa* nyelvén előadva, melyben két fiatalember fogadást köt egy öreggel menyasszonyaik hűségére, s miután álruhában mindkettőnek sikerül elcsábítania a másikat, a fogadás számukra sikertelenül végződik; a másik a közbeékelődő nemes szerelmi történet – jellemzően Mozart egészen saját, késői, lírába tolódó stílusának nyelvén előadva –, amelyben a primadonna-amarózó páros mélyen és igazán egymásba szeret, felfedezi a másikban az igazi társat. A XIX. században egy sor átdolgozó, megbotránkozva a *buffa*-történet erkölcs-telenségén, a szövegekönv gátlástalan átírásával próbálta az egészet szalonképessé tenni; nyilvánvalóan ennek a második, „nemes és szentimentális” síknak a megléte jelentette számukra vállalkozásuk értelmét és igazolását.

Fodor értelmezése ezzel a megközelítéssel és a hasonló nézetet tükröző elemzésekkel szemben arra a tézisre épít, hogy „[a] *Così fan tutte* két síkja nem áll egymással hierarchikus viszonyban, mindkettőn azonos értékrend és művészi állásfoglalás érvényesül, csak a *buffa* feletti síkon közvetlenül, a *buffa*-síkon pedig közvetve, a stilizáció, a reflexió modelláló hatásán keresztül” (316. old.). Az értelmezés kulcszavai szerint „konzekvencia nélküli embereket” látunk, akiket nem változtat meg, nem formál mássá, ami történik velük: „Fiordiligi és Ferrando szerelme fantasztikus élmény, de nem válik sorssá.” (355. old.) Ez persze a „magasabb” sík zenéjét is sajátos fénytörésbe vonja; Mozart utolsó három évének stílusa, a maga áradó, alapjában lírai természetű szépségével, a klasszikus formavilágban mindig jelen lévő drámai elem lefokozódásával az ide tartozó megnyilvánulásokat, például Ferrando zenéjét is eléggé eltávolítja mondjuk Belmontéétól. A stilizáció tehát mindkét síkon jelen van, ezt hallhatja az avatatlan fül kimódoltságnak; most igazán felfedezve a darabot, mintha inkább az önparódiát hallanám ki itt-ott belőle.

Ha a mérce felől szemléljük a történetet, az játszódik le, hogy ezt a négy fiatal, akik a konvenció, a perspektívátlan mindennapiság világában élnek, megérinti a szerelemben megvalósuló emberi kiteljesedés lehetősége. A maguk által felállított labirintusban tapogatódzva kénytelenek végigjárni a szerelem iskoláját, a hiúság-szerelemtől a valódi, teljes egymásra találásig, odaadásig.¹⁰ Innen azonban futnak vissza a konvenció világába: a tréfa véget ér, mindenki megbocsát, és mindenki boldogan kel egybe a párjával. Ez a történet ugyanúgy megkettőzve játszódik le, mint az előző operánk, meg majd a *Varázsfuvola* szerelmi története is: a szubrett és a *buffa* nem azért marad konzekvencia nélküli ember a további-

10 ■ Fodor Stendhal szerelemfilozófiáját állítja párhuzamnak a *Così* „belső története” mellé; ez annyira találó ötletnek bizonyul, hogy az elemzés elejétől végéig működőképese; egyetlen lényeges ponton sem kell felfüggesztenie az érvényét.

11 ■ Muszaj idézni ennek összefoglaló jellemzését: „Az ellenfelvilágosodás *Varázsfuvola*-kritikájában kifejezésre jutó elzárkózás, sőt destrukció nem más, mint kiábrándult visszahatás egy előző korszak emberhívó idealizmusára, [...] »a felvilágosodás projektumának« bukásán való kétségbeesés kihűlt, de agresszív maradványa. Ez a szemlélet [...]itkon botránynak érzi, hogy a valóságos világ és a radikális igazság nem egy, s meg van sértődve a történelemre.” (562. sk. old.; folytatását lásd még alább.)

12 ■ Ha ilyenek fogadnánk el a *Varázsfuvolát*, akkor – Fodor Gézának a most elhagyott történeti bevezetésben kifejtett értelmezése szerint – a glucki dramaturgiához jutnánk vissza: „...a Gluck-opera kérdése sohasem arra összpontosul: miképpen dolgozza ki magában egy ember ezt vagy azt az erényt, [...]supán arra kérdez: [...] vannak-e, akik küzdeni tudnak az erkölcsi győzelemért.” (*Zene és dráma*, 168. old.). Erre az értelmezésre utal vissza a következő aforisztikus megfogalmazás: „A hagyományos XVIII. századi és glucki opera, valamint a *Varázsfuvola* művészi kérdésfeltevésének különbségét leginkább a híres kanti terminusokkal lehetne kifejezni: a dogmatikus operaformával szemben itt egy *transzcendentális* operaformáról van szó.” (*A Mozart-opera...*, 420. old.)

13 ■ „Kisértel a *Varázsfuvola* nyitányának értelmezésére”, eredetileg *Muzsika*, 1989. 4. szám.

akban is, mert végig megmaradnak a buffa-síkon és -nyelvben, hanem ugyanazért, amiért a másik kettő: mert éppen csak megérinti őket a számukra elérhető emberi teljesség lehetősége; ha megpróbálnának élni vele, ott nem a vígoperai happy end kezdődne.

Melyik párjukkal is kelnek egybe? Voltaképpen mindkét módon el lehet játszani: elveheti ki-ki akár az eredeti párját, akár az újonnan megtaláltat; azt hiszem, mindkét lehetséges változatot láttam is már. Az „azt hiszem” itt nemcsak gyöngülő memóriának szól, hanem inkább annak, hogy tulajdonképpen mindegy. A lényeg az, hogy a mindennapok, ahová visszatérünk, *realiter* nélkülözik a teljesség perspektíváját; pedig az éppen megnyílhatna bárki előtt (a fináléban még egyszer érzékletesen, zeneileg meg is szólal, lásd az elemzést a 356. oldalon), de percmembekéink nem szoktak arrafelé nézni. Nincs tragikus konfliktus az eszmény és a megvalósulás között, alapvető szükségszerűség nem választja el a kettőt, csak éppen az esetleges, való élet számára válik az eszmény délibábbá. Ezért nem tragédia a *Così*, hanem a rezignáció operája.

Az értelmező számára a legnagyobb kihívást a monumentális, sokarcú *Don Juan* és az enigmatikus, sokszoros fénytörésekkel játszó *Così fan tutte* után mégiscsak az egyszerű, szép mese, a legnépszerűbb, a Bergman-film tiszta arcú kislánya számára is teljesen érthető opera, a *Varázsfuvola* jelenti. Erről szól a két újabb tanulmány is, és a róla adott régi elemzésnek szól érett-Fodor már-már lesújtó véleménye a fiatalember munkájáról. Már a régi könyv igen intenzív váló hangja, de a kétszeri visszatérés a témához is alighanem úgy értendő, hogy ebben a műben szembesülünk legközvetlenebbül az alapvető kérdéssel: az emberi teljesség lehetőségével, a humanizmus értelmével és realitásával.

A válasznak, amit erre a kérdésre a *Varázsfuvola* ad, van egy hagyományos, történelmi optimizmust visszhangzó olvasata: Tamino eljut jelképes útján nemcsak a mesevilág földrajzában, hanem szellemileg és érzelmileg is az új birodalmából a világosság birodalmába, a félelmetességek, a gyűlölködés, bosszú és hazugság birodalmából az értelem, a jóság, szeretet és igazság birodalmába. Paminával együtt megállja a próbákat, elnyeri egymást, egymás szerelmében az elérhető emberi teljességet, és velük a világosság birodalma is elnyeri a maga igazolását – mármint a tekintetben, hogy emberszabású, eleven emberek számára elérhető és élhető világ. Érdekes módon Fodor ezt a felfogást nem a régi könyv *Varázsfuvola*-fejezetében teszi nyíltan idézőjelek közé – ahol pedig inkább a problematizálásán van a hangsúly –, hanem abban a vitacikkben, amelyet a hagyományos olvasat radikális elvetése *ellen* ír, és amelyben saját álláspontja közelebb kerül ehhez a hagyományhoz, bár korántsem azonosul vele (502. old.).

A hagyományos olvasat radikális elvetése nem más, mint a *felvilágosodás dialektikájától* eredeztethető ellenfelvilágosodás *Varázsfuvola*-értelmezése, amely – a

mű centrális világnézeti jelentőségét fel- és elismerve – azt állítja, hogy e naiv történelmi optimizmus hívei teljesen félreértik az operát. Mozart a felvilágosodás híveinek és ideológusainak Sarastro birodalma és köre által szimbolizált világát egyáltalán nem harmonikusnak és legjobb törekvéseink méltó céljának állítja be, hanem olyannak, ahol rideg, kegyetlen, az ideálok dogmatikusaként a legemberibb érzéseket legázoló emberek uralkodnak, azt pedig, hogy mindezek mellett lapos humanista frázisokat hangoztatnak, képmutatásként és öncsalásként ábrázolja.

Tehát vagy a történelmi optimizmus (számos okkal struccviselkedésnek érezhető) fenntartása, vagy az új keletű, Mozartnál önigazolást kereső felvilágosodásellenesség?¹¹ Fodornak mint jó Lukács-tanítványnak a válasza természetesen *tertium datur*. (És ezt ezúttal még valódi szakmán képviselőjeként, logikusként sem tudom ellenezni.) Az egyoldalúan optimista beállítást Achilles-sarka az, hogy a beavatottak körét, a sarastroi világot kész, megvalósult eszménynek tekinti, amelyhez csak fel kell emelkedni.¹² A fiatalember könyve ezzel szemben fektet meglehetősen nagy hangsúlyt arra, amiben a sarastroi világ problematikusnak tűnik; az érett szerző új elemzése ezeket a problémákat nem simítja el és nem semmisíti meg, de néhány helyen olyan módon revidálja a régi elemzést, hogy ettől jelentésük és jelentőségük más megvilágításba kerül. Mindazonáltal nagyjából-egészében véve a régi elemzés is alkalmas volna az új konklúzió alátámasztására: „...nem kell az ellenfelvilágosodás nézőpontjára helyezkednünk ahhoz, hogy lássuk e világ [ti. a sarastroi] határait, ha úgy tetszik: korlátait, és ne véljük úgy, hogy az egész opera perspektívája és [...] a szerző által intencionált befogadói perspektíva egybeesik a Sarastro-világ perspektívájával”; „...s ez a perspektíva [mármint a szerző által intencionált befogadói perspektíva] mégiscsak a felvilágosodás perspektívája.” (541. old.)

Ha szemügyre vesszük a nyitány két elemzését, világosabb lesz, miről is van szó, és egyúttal elkerüljük a belemerülést a szüzsének és a megzenésítés részleteinek hagyományos (Fodor által mindkét változatban, több helyen, elegáns ironiával álproblémának minősített) problémáiba. A nyitány a *Varázsfuvola*ban különben is, ahogy Fodor kimutatja, nem egyszerűen része, elindítója a drámai folyamatnak – mint elsősorban a *Figaróban* és a *Don Juanban* –, hanem modellje az egész műnek, tehát elemzése is *pars pro toto*. Ezenfelül, legalábbis számomra, a nyitány újabb elemzése¹³ a most megjelent könyv csúcspontja. *Déjà vu* élmény; bennem legalábbis azt a benyomást keltette, hogy fogalmilag, a zenei elemzés nyelvén azt ragadja meg, amit homályosan mindig is gondoltam.

Fodor elemzéseinek hozzávetőlegesen három szintjét különböztethetjük meg: a zene, a dallamok, harmóniák, ellenpontok, a hangszerelés nyelvéről szólót, a zenei kifejezés és a drámai folyamat értelmezésének közvetlen szintjét és a filozófiai (történet-filozófiai, antropológiai) reflexiót. Ezeket a szinteket

általában nem választják el szigorú cezúrák. Az elsőre és a másodikra legjellemzőbb a tudós munkák megszokott módszere: támaszkodik a szakirodalom egyes korábbi megállapításaira, másokkal polemizál. A harmadik szinten találjuk a szerző legsajátabb mondandóját, amit csak itt-ott tud szembesíteni más gondolkodók (mindenekelőtt a *Don Juan* kapcsán Kierkegaard) nézeteivel. Itt azonban csak röviden, a kérdőjeleket kitevé, összefoglalja a szakirodalom legjavának a második szintre tartozó állásfoglalását, majd egyetlen hivatkozás nélkül ad az első szinten új értelmezést; ebből önmagától, egészen tömör formában, majdhogynem „a további korolláriumokat az olvasóra hagyjuk” stílusban bomlik ki a többi. Nem könnyű olvasmány (kottaolvasási nehézségekkel küzdő zenekritikusoknak például határozottan nem ajánlható), de megéri.

Ha már szóba került, hadd térjek itt ki arra a kérdésre, minek és hogyan is olvashatja a laikus ezt a könyvet. Az persze csak technikai kérdés, hogy számos részlete nemigen, sőt a most szóban forgó tanulmány egyáltalán nem követhető a kotta elővétele nélkül – a „passzív hallgatás” (Pernye A.) nem elég. De miért is olvasunk a zenéről (vagy olvassuk a zenét), ahelyett, hogy például a Mozart-operákat hallgatnánk és élveznénk? (Mondom, szigorúan a laikus operabarátról legyen most szó.) Azt hiszem, kiindulni mindenképpen abból kell, hogy a kérdezőnek igaz van: csakis az a cél, hogy élvezzük a művet. A zenei élmény azonban nem adja magát olyan könnyen, mint egy hollywoodi, realista történetnek álcázott mese álkatarzisa; a magamfajta laikusnak egy jó elemzés vagy a kotta – messze nem profizenesz szintű – olvasása éppen az élményhez jutást segítheti. Egy elemzést tehát végső soron az minősít, hogy ezt a funkcióját hogyan tölti be. Ha nekem a *Così* vagy a *Varázsfuvola*-nyitány elemzése tetszik, annak a végső oka az, hogy elolvasása után a zenét hallgatva többet hallok meg; a *Don Juan*-elemzéssel kapcsolatban írottaknak pedig csakis az, hogy én nem ezt hallom benne. Persze ez *ok*, de nem *indok*; abszolúte nem érv, mert végeredményben nem konceptualizálható. Arra, hogy a zenei élmény mennyire szubjektív és mennyire irányítja objektívnak tetsző állásfoglalásainkat, mégpedig nem is csak a laikusokét, mindjárt látunk egy kitűnő példát: mennyire másképp hallja ugyanazt a nyitányt Fodor Géza húsz év eltéréssel.

A régi elemzés¹⁴ a nyitányt egészen a visszatérés előtti generálpauzáig a formai és tematikus cezúrák ellenére egységes, „katasztrófa felé” rohanó folyamatnak tekinti; „mintha Mozart túl könnyűnek érezné a mesebeli diadalt, s ezért a mindenre megoldást tudó, konkrét cselekményen kívül kíméletlenebbül viszi végig a drámát”. Az adagióban fájdalmas kétségeket, az allegroból heroikus, de addig a bizonyos pontig kilátástalannak tetsző küzdelmet hallunk, és ez éppen elvinne a tragikus végkifejletig, amikor a folyamat váratlanul megáll, majd újakezdődik a küzdelem, de most már diadalra tör, amely be is kö-

vetkezik. Csakhogy ez nem a mesehős harmonikus győzelme, hanem „már-már beethoveni” tragikus heroizmus eredménye.

Az újabb értelmezés ezzel szemben az adagio bevezetőben az elrendezetlen végtelen, az óskáosz képből való kiindulást, de egyúttal a kiút keresését és meglegelését is láttatja. Az allegro fugatóval indít, de „...az ellenpontos feldolgozás csak alkotórésze egy szonátaszerű formaépítménynek” (483. old.), mely tehát a szonátaforma lényegének megfelelően, mélységet és magasságot bejárva jut el a visszatéréshez és a kódához. Nem egyszínű következetességgel jutunk el a mélypontig, hanem a téma „vidám, játékos hatása” az egyik meghatározó elem, a „komolyság és vidámság egysége” szabja meg az elénk táruló világ jellegét, sőt „ebben a világban tragédia semmiképpen sem lehetséges”. Ennek jegyében válik érthetővé, hogy a tragikus lezárást jelentő, és a várakozás felkeltésének minden eszközével előkészített g-moll tonikai akkord nem szólal meg, hanem helyette a pauza, majd már a kiút felé tartó vergődés és a „hirtelen felfénylő Esz-dúr feloldódás” következik: „...a mese kegyelméből [...] megoldódott a válság.” A megoldás így nemigen hasonlít a beethoveni heroizmusra, hiszen nem belülről kiküzdött, hanem kívülről jön; mégsem önkényes, hanem a meselogika szükségszerű része.

Ha a nyitány az opera modellje, akkor kell hogy legyen főhős-modellje is. Fodor elemzése szerint van is ilyen, mégpedig a fugató-indítás szubjektuma (pontosabban annak különváló első fele), amely aztán a kvázi-szonátaforma főtémájának funkcióját tölti be. Ezt fenyegeti a megsemmisülés az előbb tárgyalt fordulópontnál, és ennek a sorsa a kódában az, hogy „...az allegro bonyodalmas útján [...] mintegy elért saját lényegéhez, fokozatosan, de most már teljesen elnyerte önmagát” (482. sk. old.) Az út végigkövetésének konklúziója: „a »főszereplő« témát és történetét [...] nehéz nem rokonnak érezni és nem belső szellemi kapcsolatba hozni az opera cselekményének eszmei fővonalával: az ember útkeresésével, s bonyodalmaikon át vezető útjával a felemelkedésig.” Íme, itt áll előttünk a Mozart-hős, mégpedig teljesen tiszta általánosságban. Természetesen nem Tamino szimbóluma ő (egyáltalán nem szimbólum), bár az operában Tamino járja be (viszonylag) a legteljesebben az ábrázolt utat; nem is Pamina, bár az operában Pamina az, aki legközvetlenebbül néz szembe a megsemmisüléssel fenyegető veszéllyel; és aligha gondolna bárki vele kapcsolatban Papagenóra és hasonlollú párjára, de mégsem helyben elfeledkezni róluk, hiszen a mese megoldása (a megoldásban

14 ■ 384. sk. old.; kissé rövid az összehasonlításhoz, de a lényeges momentumok, amelyekre érett-Fodor (bár a nyitánytanulmányban csak impliciten) válaszol, világosan meg vannak benne fogalmazva.

15 ■ Erdemes-e visszavonni a *Varázsfuvolát?*, eredetileg in: *Lehetséges-e egyáltalán? Márkus Györgynek – tanítványai. Atlantisz, Bp., 1993.*

mindkét pár esetében közreműködő három fiú csodás segítségével) őket is kiérdemelt jutalmukhoz: a magukhoz mért teljes élethez juttatja. (Számomra a Paganó-életlehetőség is megcsillan az allegro-indítás hangulatában, tehát abban a pillanatban, amikor a szubjektum még nem szembesült alapvető egzisztenciális kérdésekkel. Talán erre utal távoli, de – főleg első, teljes alakjában – mégis érzékelhető rokonsága is a *Figaro*-nyitány főtémájával.) Szubjektumunk tehát egyikük sem, és mindegyikük: általános, de közvetlenül konkrét, érzékelhető formában. Ez az, amire csak a zene képes.

A kötetet záró tanulmány¹⁵ az ellenfelvilágosodással, valamint a szerző fiatalkori önmagával folytatott polémia kapcsán a nyitány elemzésében voltaképpen már kirajzolódó perspektívából interpretálja újra a *Varázsfuvola* néhány részletét. Magam a polémiait érzem kevésbé lényegesnek (és talán kicsit túlrészletezettnek is); fontosabb az, hogy a korrekciókkal válik igazán teljessé a *Varázsfuvoláról* alkotott kép. Egy rövid kitérőben (517–520. old.) Fodor felrajzolja a régi interpretáció hátterét, az adott távlatból történetileg/szellemtörténetileg vizsgálva akkori önmagunkat, s a képen belül önmagát. A kulcsszám – mint Petrinél – 68: az a lehetőség, hogy a marxizmusnak egy új, humanista, hogy ne mondjuk, emberarcú formája lépjen föl a felvilágosodás humanizmusának jogos örököseként, többek között – sőt ezen a vidéken főképpen – a „létező szocializmus” elméletével és gyakorlatával szemben; majd ennek a lehetőségnek „a gyakorlati-politikain túl elméleti kudarc[a]” (519. old.). Az akkori problémákból szűrődik be az elemzésbe az élet és az eszmény opozíciója (ezt nyilvánítja szerzője húsz évvel később konceptuálisan teljesen elhibázottnak) és sok egyéb. A fiatalember érvelése gyakorlatilag minden momentumot megpendített, amire aztán néhány évvel később az ellenfelvilágosodáshoz kapcsolható, divatosá vált *Varázsfuvola*-értelmezés épített, de ezt akkor is egy másféle összkép részeként fejtette ki, s így logikusan jutott egészen más eredményre: „...a zeneszerző számára a humanitás »reménylett« és »nem látott« dolog, de belső valóság és meggyőződés.”

Az új tanulság valóban különbözik ettől is, hiszen az ellenfelvilágosodás koncepciójának előbb már idézett, hitelesen goromba jellemzése után érett-Fodor így fogalmazza meg a maga válaszát: „Ezzel az infantilizmussal szemben az érett szellem csak még jobban értékelheti, hogy van egy mű, amely a művészi tökéletesség szintjén töretlenül őrzi a felvilágosodás hitét.” (563. old.) Az alátámasztó érvelés kulcsmotívuma a mesedramaturgia. Egyrészt az, hogy az operamese során a hőseink útját keresztező fizikai és lelki szörnyek a próbatétel szükségszerű kellékei, nem pedig a hősokeket próba elé állító varázsló gonoszságának bizonyítékai; másrészt és még inkább az, hogy ezen a színpadon el kell fogadnunk az alaptoposznak, a sötétség és a fény ellentétének érvényességét. Egyszerűen értelmetlenség például a sötétséget képviselő figurák pszichológiájába belemélyedni, és ilyen módon igazolást keresni számukra.

Az értelmezés megváltozásának háttere, amire Fodor fel is hívja a figyelmet, az operajátszás gyakorlatának erőteljes elmozdulása a pszichológiai realizmustól egy „végtelenül nyitottá és plurálissá vált teátrális nyelv” (8. old.) irányába; ez teszi lehetővé a hagyományos és az „ellenfelvilágosító” értelmezés rossz alternatívájának félretolását.

Igen ám, mondja ilyenkor a kételkedő olvasó, rendben van: lássuk Mozart remekében a felvilágosodás korai kritikája helyett mégis inkább a hitvallást annak emberképe mellett. De nem úgy van-e, hogy ez a hitvallás 1791 Mozartja számára már csak a meseszínpadon lehetséges? (Lásd még a *Titus kegyelme* kudarcát.) S ha a válasz netán: de igen, akkor mégiscsak valamelyest visszakanyarodunk ahhoz a képhez, amit a régi könyv a Mozart által mesteroperáiban bejáratott útról és a *Varázsfuvoláról* mint végső állomásról felrajzolt: a *Szöktetés* harmonikus világképétől indítva, a *Così* rezignációján keresztül a harmónia mesevé transzcendálódásáig. A korrekció persze ebben az esetben is jelentős, amennyiben Mozart művészi állásfoglalását töretlennek mutatja föl.

Igen figyelemre méltó tehát ennek a korrekciónak az iránya. A könyv végére került bekezdés, József Attila *Ars poeticájának* idézésével, visszakanyarodik a húsz évvel korábbi *Varázsfuvola*-elemzés egyik alapvető gondolatához, és új kísérletet tesz Mozart apropóján a felvilágosodás humanitáseményéhez való viszony megfogalmazására – közhely, de muszáj ismételni: tudva és nem elhallgatva az eszmény képzelt mivoltában már eleve ott levő „szertelenség” kockázatait és a belőle fakadt katasztrófákat. A záró fordulat – „talán mégsem volna jó elveszíteni” – ezért hangzik bizonytalanul; valójában azonban éppen eléggé egyértelmű állásfoglalást rejt.

Végeredményben ugyanis az érett szerző nemhogy megalkuvások árán, félig-meddig, amennyire éppenséggel lehet, hanem mondhatni következetesebben és teljesebben vállalja a fiatalember ideáljait. Nem arról van persze szó, hogy nála is álmódzóbb; inkább úgy mondhatnánk, hogy az akkoriban riadalommal szemlélt világállapotot ma valamiféle, jobb híján sztoikusnak mondható attitűddel veszi tudomásul – bár nem fogadja el. Fodor Géza szemébe tud nézni a fiatalembernek.

Irigylésre méltó állapot. □