

Sándor János

FÉSÜLETLEN GONDOLATOK MOZART KÉT OPERÁJA ÜRÜGYÉN

„... hallgatom
Mozartot, s tünődöm a tavaszon
vagy akárcsak a múlt nyáron (pedig
az is vén volt már, ötvenötödik);
és felsóhajtok: gyógyíts meg Zene,
te Mindenségé, édes üteme
a fájdalomnak, Varázsfuvola,
varázsjáték, te, tündér mámora
hitnek, reménynek: árnycsfk a falon
a nagy fényben, s a szívben nyugalom
s üvegparázként égő sugarak
az élő lomb tengerzöldje alatt,
s bölcsesség...”

– írja Szabó Lőrinc Mozart hallgatása közben című versében. De megte-remthető-e ez a katarzisz-szülte harmónia Mozart nézése és nem „csupán” hallgatása közben is? Hogyan alakítható képpé a zene, hogyan alkalmazható a színház egynél több érzékszervre ható műfajára egy elsődlegesen akusztikai élmény?

Bár minden opera színre állításánál szembekerülünk e kérdésekkel, megválaszolásuk Mozart esetében különös jelentőséggel bír, hiszen operái lélektanilag és meseszövéiben egyaránt „cselekvő” operák, tehát szinte követelik térbeli elhelyezésüket.

De miért van szükség színpadi megvalósításukra, amikor egy hibátlan lemezfelvételt kitűnő körülmények között, otthon is meghallgathatunk? Azért, mert csak a színház képes létrehozni a „hic et nunc” többletét, az „itt és most” varázsát, a nagy illúziót, hogy a muzsika forrása az énekes által megtestesített jellem!

Éppen ezért az operazene színpadi játékká plántálásának alapfeltétele az éneklés milyenségében rejlik. Elengedhetetlen követelmény, hogy az énekes száján ne „kottafejek” jöjjenek ki, hanem a zeneszerző megkomponálta jellem érthető, átélhető zenei gondolatai. Ehhez pedig a zene és szövegmondás tökéletes összeolvadására van szükség! Ezért fontos, hogy az éneket ne a muzsika indukálja, hanem a gondolat! A muzsika majd hozzáadja az ér-



zelmi lökést, ami az énekesben gondolattá lényegülve létrehozza azt az elengedhetetlenül szükséges „kegyelmi állapotot”, amiből ének fakadhat. Mert csak ebben a különleges állapotban válik művészivé az éneklés s operai jellemmé az éneklő ember, aki így a zenei gondolat és érzelem egysége által lélektanilag cselekvőképessé válik.

A lelki cselekvőképesség megteremtése az alapja minden Mozart-rendezésnek. Mert csak cselekvőképes jellemek kölcsönhatása hozhatja lére a színpadi szituációkat, melyek végül történetté állnak össze. A jellem, szituáció és történet sajtóságos hármassága teremt meg az áhított, katarzis-szülte harmóniát.

Hogy miért kap Mozartnál különös jelentőséget a hihető jellem, azt egy opera buffa, a *Così fan tutte* és egy singspiel, a *Varázsfuvola* problematikáján keresztül mutatom be. Mindkettő Mozart utolsó színpadi művei közé tartozik, ezért sűrítve található meg bennük operáinak legjellegzetesebb vonásai. A legfontosabb közülük, hogy Mozart jellemeket és nem érzelmet komponált. Jellemeket, amik olyan embereket ábrázolnak, akiknek érzelmeik is vannak. Hogy mennyire az emberek közti viszony érdekli – kivált élete vége felé, - azt jól mutatja, hogy míg a *Figaróban* tökéletes az áriák és együttesek aránya /14-14/; a *Don Giovanni*ban szintén /16:16/, addig ez a *Così fan tutte*ban 12-18-ra változik az együttesek javára. Tehát látjuk, hogy a zeneszerzőt mind jobban érdekli az emberek egymásra gyakorolt kölcsönhatása.

Miről is szól a *Così fan tutte*? Állítólag Bécsben történt, hogy két ifjú fogadásból próbára tette szerelmét úgy, hogy áruhában a másik párjának csapta a szelet. Azonban a siker küszöbén felfedték magukat megszégyenült kedveseik előtt, kiknek csapodárságuk ellenére megbocsátottak. Hihető a történet? Aligha! Mozart zenéje mégis képes beragyogni látszat és valóság áthatolhatatlan szövevényét és rendet tud teremteni valódi és képzelt érzelmek kiismerhetetlen kuszaságában. Igaz, ironikus, keserű, önleplező rendet!

A színre állítás első buktatóját maga a szerző állította az opera buffa, azaz vígopera megjelöléssel, ami egyszerűen átejtés. Miként a zenemű egészében, úgy a műfaji megjelölésben is fel kell fedezni a látszat elfedte valóságot. Észre kell venni a kacagtatás máza alá rejtett keserűséget, amiről Mozart szólni akart. Végül pedig fel kell ismerni történetben és zenében a fel-színos kapcsolatok és képzelt érzések mélyén megbúvó igazi emberi összetartozás valódi érzelmeit. Mert erről árulkodik a zene.

Csakhogy ez a felismerés Mozart cselekvő zenei jellemeit végzetes csapdahelyzetben éri, ami felé kölcsönösen sodorják egymást. Gondoljunk

csak Fiordiligi és Dorabella kettősére. A két leány egymást bátorítva, majd túllicitálva olyan kalandba keveredik, mely mindkettőjükben valós érzelmet ébreszt ugyan, de a másik párja iránt. Ugyanígyen változás játszódik le Ferrandóban és Guglielmóban is a cinikus Don Alfonso szeme előtt. Az állandó mozgásban, változásban lévő, cselekvő jellemek egymásra hatása egyértelműen tetten érhető az első rész fináléjában, az úgynevezett öngyilkossági jelenetben.

Már a partitúra vizuális képe is sugallja a zenében megjelenő, finom elcsúsztatott szimmetriát, amit a színpadi megvalósítás szintén megkövetel. A szín egyik felén történtek késleltetett megisméltése a másik oldalon olyan, mint a hegytetőről lezúduló lavina, mindent ellenállhatatlanul magával sodor. Ez az együttes az opera zenei és cselekményi fordulópontja. Jól megfigyelhető a jelenetben, hogy mialatt Don Alfonso, Despina és a két áruhás lovag zenei ábrázolásában a komikus hatás mindent elfed, addig Fiordiligi és Dorabella érzéseiről már árulkodnak a zenében megjelenő, végzetes, igaz vonzalmat festő, első jelek, melyek azután majd a második rész „Il core vi dono” kezdetű kettősében, illetve Fiordiligi rondójában teljesednek ki. Guglielmo és Ferrando egy-egy áriában szembesül önmagával, s mindkettőjük ráébred arra, hogy eredeti párja iránt mély vonzalom él lelkében. Csak hogy ők már új udvarlókiba – azaz tudtukon kívül a másik szerelmesébe – vélik megtalálni igazi párjukat. Ebből a veremből nincs kiút. Hiába a bánat és a megbocsátás. Az ő egymáshoz való viszonyuk sohasem lesz már olyan, mint régen. A túske örökre bennmarad, a seb sose gyógyul be. Az érzelmekek nem szabad játszani – vonja le a keserű tanulságot a mozarti-finálé.

Szinte megoldhatatlan feladat elé állítja a színre vivőt a játék és valóság, vélt és igaz szenvedély kaotikus kavalkádja. Ha az egyszerűbb utat választja és elfogadja, hogy a mű vígopera, s a történet csupán félreértések sorozatából áll össze, akkor elszikkasztja a mozarti zene mélységeit. Ha az igényes, nehezebb utat járja, akkor pedig azt kockáztatja, hogy eltéved az abszurditásig fokozott jelenetek beláthatatlan érzelmi labirintusában. Márpedig ez utóbbi a helyes választás. Az útvesztőből meg majd kivezet a zene tiszta, megbízható Ariadné-fonala. Mert e hihetetlen történet hitelessé tételét csak a zene és a színészi játék harmonikus egysége képes szavatolni. A zene belső feszültségét akkor lehet a legtokéletebben feltárni, ha a helyzetek abszurditását végsőkéig, – akár a képtelenségig is! – fokozzuk, miközben az énekes a legteljesebb realizmussal játsza a zene által jellemzett szerepét. A zene önmagában is elvontan jelenít meg érzéseket, gondolatokat. A zenei emelkedettség meg a képtelen színpadi helyzet kettős szorításában vergődő, a realitás talaján csetlő-botló énekes átélt alakítása előcsalja az opera fanyar

humorát. Mert hihető játék híján egyszerűen csak zene szól; megélt zene nélkül pedig csupán olcsó kutyakomédia folyik a színpadon!

A Varázsfuvola – singspiel, azaz énekesjáték lévén szintén a hibátlan énekekészítési megjelenítés függvénye. Azonban a történet összetettsége miatt még a *Così fan tuttenèl* is bonyolultabb követelmény rendszer nehezíti az opera színre állítását. Az általános vélemény szerint Mozart a singspielt – ezt az emberábrázolásra különösen alkalmas műfajt, – a humánus-szabadkőműves eszme szolgálatába állította. Nyomai valóban megtalálhatók az operában. Csakhogy azok a kérdések, amiket Schikaneder darábjá felvet, már jóval a szabadkőművességet megelőzően az emberiség legnagyobb talányai voltak. Mert még senki emberfia nem fejtette meg élet és halál titkát, nem élte át az újjászületés, a feltámadás misztériumát, és egy se maradt közülünk mentes a bűn és erény bennünk dúló harcától. Bűnbeesésről és megtisztulásról szól a zene alapjául szolgáló darab. Mozart nem szabadkőműves, hanem etikai operát alkotott! Tamino és Papageno vándorlása a megtisztuláshoz vezető út keresése.

Az operában megjelenített élettereket és etikai síkokat Mozart különböző stílusokkal – opera seria, opera buffa és singspiel – ábrázolja. Kézenfekvő, hogy az énekesek játékstílusában szintén ennek a hármasságnak kell érvényesülnie. A Papageno képviselte érzéki világot, ahonnan Tamino az ismeretlen felé indul, leginkább a naturális játékstílus fejezi ki. Tamino világát a realizmus jellemzi, míg az út végén, a bölcsesség kapujában várakozó Sarastro letisztult szellemi világának a stílizálás felel meg a legjobban. Ugyanakkor e stílusoknak az előadásban szerves egésszé kell ízesülniük. Nem szabad elfelejtenünk arról sem, hogy Mozart milyen ravaszul árnyalt zenét írt. Példa rá az Éj királynője zenei jellemzése. Miközben a sötétséget, a gyűlöletet – ha akarom a bűnt – képviseli, áriájában megjelenik a „mater dolorosa” vonása is. Tehát, amikor meghatározott játékstílusokról beszélünk, azokat sohasem steril formájukban kell értenünk. Az előadásban, épp úgy, mint Mozart zenéjében, a tragikum mellett éles ellenpontként ott kell lennie a földhözragadt humornak is.

Végezetül ejtsünk néhány szót az opera helyszíneiről. A színre állítás sarkalatos kérdése: milyen színpadképben, vagy képekben játszuk a Varázsfuvolát? De kell-e a szó klasszikus értelmébe vet díszlet Tamino „zarándoklatához”? Mi is ez a „kanosszajárás”? Tamino útja a fényből, a végtelen Bölcsességből kitalított s az anyagi világba süllyedt ember útja, aki a halál sötétségén át újjászületése és megtisztulása által az örök fénybe feloldódva fejezi be önmagába visszatérő körútját. Valójában misztikus, belső vándorlásról árulkodik a zene. Hisz nem az ember megy a kétségek elé, a kétségek

találják meg őt. Úgy vélem, ehhez a belső „zarándoklathoz” nem illenek hagyományos díszletek. Mert a befelé forduló ember meditatív magánya kell ahhoz, hogy a büntelen bölcsesség állapotába kerülve, méltó társat találjon magának, hisz „rossz az embernek egyedül lennie.” Ez a misztikus – belső vándorlást követő – megtisztulás a Varázsfuvola lényege. S azt a letisztulást, amit Mozart zenéjében oly megrendítően jelenít meg, így önti szavakba József Attila:

„Az meglett ember, akinek
szívébe nincs se anyja, apja,
ki tudja, hogy az életet
halálra ráadásul kapja
s mint talált tárgyat visszaadja
bármikor – ezért őrzi meg,
ki nem isten és nem papja
se magának sem senkinek.”