

Mítoszok sorsa három felvonásban

Fodor Géza: *Zene és színház.*

Bp., Argumentum Kiadó–Luhács Archivum, 1998. 417 p.

Fodor Géza könyvének címválasztása arra enged következtetni, hogy a Magvető Kiadónál 1974-ben megjelent *Zene és dráma* folytatásaként is olvasható. A hatvanas-hetvenes években keletkezett tanulmányok többek között azt vizsgálták, hogyan válik az opera a „polgári dráma megoldásává”, milyen módon transzformálható egy irodalmi alkotás zenei szöveggé, milyen kapcsolatban áll ez a zenés színpadi műfaj a dramatikussal. Ez a válogatás (amelyben különböző tanulmányok mellett az elmúlt két évtized operaelőadásairól frott kritikákat olvashatjuk) nem hagy kétséget afelől: az író elsősorban színházként vizsgálja azt a műfajt, amelyben a zene abszolút dominanciája uralkodik, s ily módon egyetlen megnyilatkozásában sem feledkezik el arról, hogy ezt a műfajt más törvényszerűségek mozgatják, mint a prózai színházat.

A gyűjteményes kötet címe és tematikus elrendezése azt ígéri, hogy az elméleti reflexió igényével ad áttekintést azokról a folyamatokról, amelyek meghatározónak bizonyultak a zenés színház közelmúltjában. A *Belső színpad* a már közismertté vált *Hamlet*- és két *A varázsfuvola*-tanulmányt, a *Külső színpad* operakritikákat és két, az Operaház intézményi működésével foglalkozó elemzést, a *Con espansione* pedig hangsúlyozottan szubjektív hangvételű frásokat tartalmaz azokról a művészekről, akik nagy hatással voltak a szerzőre. A válogatásban tehát irodalmi műértelmezés, zenés előadások elemzései, szociológiai szempontból értékelő frások és szubjektív esszék kerülnek egymás mellé.

A szempontoknak ez a gazdagsága a kortárs olvasó számára különösen két szempontból érdekes.

Egyrészt a befogadás meghatározó tényezője az az önreflexió, amely minden válogatás esetében központi szervező erő. Ebből a szempontból kiemelt helyet foglal el az első és utolsó fejezet. A három tanulmány közül kettő szorosan kapcsolódik az 1974-es műhöz, ami a korábban e tárgyban írtak kifejtésére, újragondolására, illetve revidálására ad lehetőséget. A *Nagyon tühegyre vennők, ha így vennők* rendhagyó darabként értékeli *Hamletet*, amit a reneszánsz drámakétól eltérő konfliktuszerkezettel magyaráz. Míg a harmónia a reneszánsz drámákban mindig csak átmenetileg borul föl, s „a világot megmérgező bűn” büntetésével a világrend sértetlen marad (vagyis biztos a világ átláthatósága, az egyes ember értékorientációja), addig *Hamletnek* már nem elég a trónbitorlóval és alattvalóival leszámolnia ahhoz, hogy a rend helyreálljon. A mű világgképét a világ romlottsága határozza meg, amely már nem győzhető le akkor, ha túlnő a „figurákon és az interindividuais viszonyokon” és „érzéki jelenlétre tesz szert. A tanulmány tehát a lukácsi értelemben vett tragédiát kortudatként totalizálja, s ennek következtében tekinti a *Hamletet* „protomodern” drámának. Ugyanakkor az e világgép artikulációjáról tett megállapítások (így a hamletti nézőpont *paradeigmatikusságának* elemzése) termékeny kiindulópontnak bizonyulhat egy poszt-(proto)modern *Hamlet*-értelmezés számára¹.

Míg az Almási Miklósnak ajánlott tanulmány inkább továbbgondolja a *Zene és dráma* Shakespeare-fejtegetéseit, addig az *Érdemes-e visszavonni A varázsfuvolát?* vitatkozik a mű recepciójának egyik értelmezésével és revidálja a *Mozart-opera világhéperől* frottakat. Attól, hogy felesküdjön a darabot a

¹ Vö.: Kékesi Kun Árpád: *Drámaelmélet és történetiség: Hamlet-olvasat*. In. K.K.Á.: *Tükörképek lázadása*. Bp., Kijarat, 1998. 61–85. és 81. számú jegyzet.

szövegeknyv keletkezési körülményei felől értelmező ún. Törés-elméletnek², az óvja meg, hogy alapvetően elutasítja azokat a kérdésfeltevéseket, amelyek nem veszik figyelembe az „opera művészi alkatát és természetét, a nyelvet, amelyet használ, nyelvének jelrendszerét és jelentésanyagát, a modellálás módját, mely közvetlenül kisugározza a darab kérdésfeltevését és választát.” (89). A zenei textus rendkívül alapos összhangzattani és formai elemzése (amelyre a *Kísérlet A Varázsfuvola nyitányának elemzéséről* is láthatunk példát) számol le az ellenfelvilágosodás interpretációjával is, amely radikálisan átértelmezte és destrualta Mozart művét mint a felvilágosodás szellemiségét, humanitását megtestesítő operát. Ez a kritika olyan mozzanatok keres, amelyek nem Sarastro világának (a klasszikus paradigma számára megdönthetetlen értéként funkcionáló) humanizmusát, hanem érzéketlenségét támasztják alá. A tematikus elemeken kívül ilyen a főpap első megjelenése, Pamina g-moll áriája, melyek korábbi elemzésének elutasítása arra hívja fel a figyelmünket, hogy „A varázsfuvolát nem lehet »az eszmény és az élet« oppozíciója szerint felfogni, mivel az »élet« nem tényezője a műnek. (...) Mert próba, halál, beavatás – mindezek nem megítélés tárgyát képező realitások és problémák, hanem a darab kérdésfeltevésének szintjéből következő, annak megfelelő, s csakis ezen a szinten értendő eszközök bizonyos eszmék érzéketlenségére.” (76–89). A magas szintű elemzések ellenére, a szerző elsősorban nem elméletileg reflektál kortárs opera- (és irodalom)értésünk örökletes problémáira³, hanem saját szellemi életútjára (Lukács György, Heller Ágnes, Ludassy Mária köreihez fűződő viszonyára) visszatekintve kísérel meg rekonstrualni hatvanas-hetvenes évekbeli önmagának befogadói pozícióját.

„Az ellenfelvilágosodás *Varázsfuvola*-kritikája nem kevesebbet tesz, mint hogy negligálja az opera művész alkatát, sőt egyáltalán a művészet természetét” (133) – hangzik a tanulmány egyik tételmondata. Bár a *Belső színpadon* elsősorban a zenei műelemzésnek az operaelemzésben betöltött szerepére hívja fel a figyelmet, már itt is jelen vannak azok a megjegyzések, amelyek az opera színpadi

interpretációjának lehetőségeire reflektálnak. (Így például nem tagadja, hogy az amúgy elutasított Törés-elmélet – mivel segítségével átrendeződhet az alakok hagyományosan jó/rossz, fekete/fehér oppozíciókra épülő rendszere – újabb és újabb gondolatokat, a szokottól eltérő színpadi interpretációkat indukálhat.) A *Külső színpadon* (időrendi sorrendbe állított) operakritikáinak háttérét három *A magyar operakultúra tönkremenetelét* vizsgáló írás alkotja. Míg a nyolcvanas években voltak kísérletek arra (a szerző ezt az Operaház akkori igazgatójának, Mihályi András érdemének tulajdonítja), hogy magyar és külföldi rendezők meghívásával megújítsák és az Európában reneszánszát élő operakultúrába integrálják a magyar zenei életet, úgy ez a folyamat a kilencvenes évek felé közeledve elhalt. A művek anakronisztikus operaházi interpretációinak állandósulását Fodor Géza azzal magyarázza, hogy azok a törekvések, amelyekben az „interpretáció már nem adva van, hanem *feladva* – mint kérdés” (199), nem találkoztak sem a művészek nagy részének szimpátiájával, sem a közönség megrögzött operai elvárásaival. (E folyamat egy előadáson belüli kulminálódását mutatja be a válogatás utolsó előadaskritikája, az *Erkel Ferenc Dózsa György című operája az Erkel Színházban*.) Így például az „operaházi együttműködési készség” és a nézők konzervativizmusa nagyban befolyásolta a (klasszikus felfogástól messze elütő, mindazonáltal a kirkegaard-i *Don Juan*-értelmezést színpadon megvalósító) Ljubimov rendezte *Don Giovanni* sikeretelenségét. (Éppen ezért csak sajnálni lehet, hogy a válogatásban nem szerepelhetett egy például Kovalik Balázs-rendezéseiről szóló írás.)

Az operaelőadások művészi színvonalának sajnálatos lezüllesztésére vonatkozó megállapítások azonban azt is ígérlik, hogy az 1985 és 1994 közötti kritikákban (ha negatív előjellel és alapvetően más kontextusban is, de) a reflexió tárgyává válik az az állapot, amelyben „rövidebb-hosszabb időre zavar állt be a művészi alkotás és befogadás kölcsönhatásában, és ebből következően, vagy e folyamattal összefüggésben a kritika nem tudja betölteni sem az alkotó és a befogadó közötti közvetítés, sem az alkotó felé való vélemény-visszacsatolás, illetve a doku-

² Az ún. Bruch-Theorie szerint Mozart és Schickaneder egy konkurrens darab miatt (amelynek ugyanaz a mese volt az alapja, mint Mozart készülő operájának) átalakította a szövegeknyvet: ekkor került bele a szabadkőműves dimenzió, emiatt azonban törés tapasztalható a darab eddigi menetében és a figurák karakterében.

³ Vö.: Kulcsár Szabó Ernő: *Történetiség, megértés, irodalom*. Bp., Universitas, 1995.

⁴ Nánay István: *Elmelkedés a színházkritika mai állapotjáról*. *Theatron*, 1999/4. 6.

mentálás feladatát.⁴ E zenés műfaj kritikusának munkáit tehát abból a szempontból is vizsgálhatjuk, hogy operaelemzéseiben a *zenén* kívül mennyire kap helyet a *színház*, az inszcenirozás felvetette (kortárs horizontból igen jelentős⁵) kérdések rögzítése.

Az, hogy a „rendezői koncepció” részletes elemzésére csak két operafilm (!): a *Parasztbecsület* és a *Fidelo* esetében kerül sor, minden bizonnyal magyarázható az anakronisztikus operarendezések tipikus voltával. A színház vizuális elemeinek (itt a kulisszának) produktív használata, illetve a rendezői operaszínház és a pszichológiai realizmus elemeinek értelmezése ismételtelen gazdag (és a szoros szövegelemzéssel szemben túlsúlyba is kerülő) kultúr- és operatörténeti anyagba ágyazódik. Mindezek mellett már itt figyelembe veszi az operarendezés azon nehézségeit, amelyek miatt a rendezőnek a prózai színházban betöltött funkciója az operában nem valósulhat meg maximálisan. Az operaelőadást ugyanis még mindig inkább az énekes- és karmester-személyiségek nevei fémjelzik, másrészt – és ez a problematikusabb – az opera először is hangig és csak másodsorban alakig megfelelést követel meg a színésztől, ami nagyban befolyásolja a *mise en scène*-t. A színésztől való megnyilatkozás nehézségei tehát ebben a műfajban különleges dimenzióban jelentkeznek. Fodor Géza színészportréi sem tesznek eleget annak a követeleménynek, mely szerint „az előadás-elemzéseknek a színész leírásával kellene kezdődnie, hiszen ő áll a reprezentáció (vizuális) középpontjában”⁶. Melis György és Simándy József művészi portréja ugyan rövid *esztétikai* összefoglalásra tesz kísérletet, ám „az esztétika tudomásul veszi és kiindulópontjává teszi a tényt: ez a matéria minden dolgok legmúlandóbika – a színész, az operaénekes csak a pillanat számára formál.” (331). Ez a definíció sejteti a színésztől való beszéd készletének hiányát, de nem azzal a céllal, hogy megoldást adjon rá: jellemzései nem tudják az előadás és a színészi munka felől megfogalmazni, hogyan és miért vált egy alakítás „kongeniálissá”. Pedig az énektechnikai hiányosságokból is fakadó manírral dolgozó operavilágban különösen szükség lenne az alakítás és a játék reflexiójára. Ugyankor éppen a manírok egy-két esetben (például Solyom Nagy Sándornál) igen részletes és

élvezetes leírása bizonyítja, hogy az opera színészi nyelvének (jelszerűségének) megalkotásához kiváló kiindulási pont lehetne e megoldásoknak az énekesbeszéd alapvető műviségében felmutató, konvencionális „szótára”.

A portrékat és a kritikákat tehát az igényes zenéi elemzés és a kultúrtörténeti háttér bemutatása mellett alapvetően meghatározza a szubjektum személyes hitele: a szerző vállalja, hogy az „említett részletek, emlékek nyilvánvalóan legalább annyira jellemzik az emlékezőt, mint az itt szereplők művészetét.” (338). Ily módon a választott *Con expansione* (feszültséggel) talán kevésbé jellemzi az itt olvasható frásokat, mint a „con elevazione” (emelkedetten) vagy a „con espressione” (kifejezetteljesen). Ahogy az elemzett drámák, operák, színészek, úgy a fejezet utolsó négy főszereplője is már-már a mítoszok világába sorolható. Így az írások koherenciáját nem is annyira a színházzal, zenéve való kapcsolatuk, hanem az a szerep teremti meg, amelyet a szerző színházról, zenéről való gondolkodásmódjának alakulásában töltek be. A *Halász* című írásban nem is titkolja: azt szeretné megfogalmazni, mit is jelent számára Halász Péter és az Egyetemi Színpad, mert úgy érzi, ha megtanult „nem a színházról, hanem a színházilag gondolkodni” (361), azt ennek az időszaknak köszönheti. A *pokol nyolcadik köre* című produkció evidenssé tette számára, hogy „a modern színház nem interpretáló, hanem autonóm művészet, amelynek saját, szuverén teatrális nyelve van”, másik nagy eredményüknek pedig saját időkezelésüket tartja, amely teljesen elszakad attól az idődrámturjától, amit a szövegcentrikus polgári illúziószínház a természetes beszéd idejére támaszkodva használ. És bár az (ön- és generációs) magánmítoszok önreflexiója (különösen, ha kultúrtörténeti igényességgel íródik) mindig élvezetes olvasmány egy „idegen” számára, az élménycentrikus beszámolók korlátaira figyelmeztetnek az olyan összetettebb elméleti és történeti magyarázatot igénylő megállapítások, mint hogy az említett Piliuszky-rendezés „színháztörténeti fordulatot jelent”, vagy Halászkék valami olyat teremtettek, amit „a posztmodern kezdetének” nevezhetünk.

Fülemile Judit Noémi

⁴ A színház-olvasat paradigmátikus jelentőségéhez lásd: Patrice Pavis: A posztmodern színház esete: A modern dráma klasszikus öröksége. *Színház*, 1998/3. 10–22.

⁶ Patrice Pavis: *L'Analyse des spectacles*. Paris, Nathan, 1996. 53. Idézi Jákfalvi Magdolna: A színésztől. Az alakítás és a játék az elméleti diskurzusban. *Theatron*, 1999/4. 24.