

Fodor Géza

## LEONÓRA VAGY/ÉS FIDELIO?

*Zoltai Dénesnek, 75. születésnapjára*

Ismeretes, hogy Beethoven egyetlen operát írt. Kevésbé ismeretes, hogy az egy: három. Az operának ugyanis három változata van: az első 1805-ből, a második 1806-ból, a harmadik, a FIDELIO címen ismert repertoárdarab 1814-ből. Ahhoz, hogy egymáshoz való viszonyukat és önmagukban vett jellegüket megértsük, újra kell mondanom keletkezésük történetét, ahogy az a legújabb kutatások fényében a standard elbeszéléshez képest kirajzolódik.

Emanuel Schikaneder, aki ma A VARÁZSFUVOLA szöveggönyvének szerzőjeként ismert a közönség előtt, az 1800-as évek legelején a bécsi Theater an der Wien igazgatójaként rá akarta venni Beethovent, hogy komponáljon számára operát. A VESTA TÜZE című librettóját ajánlotta megzenésítésre. Beethoven neki is látott a munkának, de hamar felhagyott vele, mert a bécsi varázsopera típusát elavultnak tartotta. Annál inkább felkeltette érdeklődését az a francia operatípus, amely Bécsben is hódított: az opéra-comique, ami akkor már nem okvetlenül vígoperát jelentett, hanem olyan zenés színháztípust, amely zeneileg nincs végigkomponálva, a zárt zeneszámokat prózai dialógusok kötik össze. Ehhez a típushoz tartozott még később is például Gounod FAUST-jának, Bizet CARMEN-jának és Offenbachtól a HOFFMANN MESÉI-nek eredeti változata, amelyeket utóbb a megváltozott közízlés nyomására láttak el recitativókkal, s váltak így átkomponált operákká. Az opéra-comique a XVIII. század végén, a XVIII–XIX. század fordulóján a francia forradalom eszmevilágával telítődött, s fontos típusa lett az ún. szabadító opera, amely valamely igazságtalanul rabságot szenvedő pozitív hős megszabadításának szüzséjével képviselte a szabadság és a humanizmus eszmekörét. Méhul és Dalayrac e típushoz tartozó darabjainak bécsi megjelenése után 1802-ben Cherubini négy operája kerül színre Bécsben, márciusban a LODOÏSKA, augusztusban mindjárt két különböző színházban a LES DEUX JOURNÉES (ismertebb címén A VÍZHORDÓ), novemberben a MEDEA s decemberben az ÉLISA. A következő évben eljut Bécsbe Lesueur műve, a LA CAVERNE, ugyancsak két színpadra, Méhult pedig nem kevesebb, mint öt opera képviseli. Beethoven lelkes híve volt ezeknek a daraboknak. 1803-ban Schikaneder megvált a Theater an der Wientől, s a színház vezetését egy kuratórium vette át, élén Von Braun báróval, aki megint csak felajánlotta Beethovennek egy opera lehetőségét, s a komponálás idejére szállást a színházban. Beethoven végre megtalálta a kedvére való szöveggönyt, Jean Nicolas Bouilly LÉONORE OU L'AMOUR CONJUGAL (LEONÓRA VAGY A HITVESI SZERETET) című librettójában, amelyet Pierre Gaveaux már egyszer megzenésített – a francia operát 1798. február 19-én mutatták be Párizsban. A darabban egy igazságtalanul rabságban tartott hősnek, Florestannak a hitvese, Leonóra, férfinak adva ki magát, elszegődik börtönszolgának, hogy megpróbálja kiszabadítani férjét. Beethoven ebben a librettóban olyan tárgyakat talált együtt, amelyek fontosak voltak számára: a szabadságeszmét és a nőideált. A német szöveggönyt Joseph Sonnleithner, a Theater an der Wien titkára készítette el, sokszor szolgálaián követve Bouilly eredetijét. Beethoven 1803–1804 fordulóján kezdte komponálni a művet, s 1805 nyarán egy őszén készült el vele, a bemutatóra 1805. november 20-án került sor.

Címe: FIDELIO VAGY A HITVESI SZERETET. Beethoven ragaszkodott volna a LEONÓRA címhez, de időközben, 1804-ben bemutatták Drezdában Ferdinando Paërnek a szövegkönyv olasz változatára komponált operáját LEONORA OSSIA L'AMORE CONIUGALE címmel, s az igazgatóság el akarta kerülni, hogy összetévesszék a két darabot. A bemutató igen szerencsétlen körülmények között zajlott le. November 13-án Napóleon csapatai bevonultak Bécsbe, az udvar és az arisztokrácia, Beethoven értő közönsége elmenekült a fővárosból, a színházat francia tisztek töltötték meg, akik nem értettek semmit az operából. Ráadásul a háromfelvonásos darab túl hosszúnak is bizonyult. A FIDELIO megbukott, a harmadik előadás után Beethoven visszavonta művét. És itt érkezünk el a történet legkritikusabb pontjához.

A standard elbeszélés Joseph August Röckel későbbi tudósításain alapul. Röckel tenorista volt, 1804-ben szerződte a Theater an der Wien, így került Beethoven körébe, s lett az opera második, 1806-os változatának Florestanja. Legteljesebb, ám az eseményeknél ötvenöt évvel későbbi beszámolója így hangzik:

*„1805 decembere volt, amikor eljött hozzám Meyer úr, Mozart sógora és az Oper an der Wien rendezője, s meghívott Karl Lichnowsky hercegnek, Beethoven nagy pártfogójának a palotájába egy esti összejövetelre. A Fideliót már egy hónappal korábban bemutatták Bécsben, szerencsétlen módon éppen a franciák bevonulása után, amikor a tulajdonképpeni város le volt zárva az elővárosok felé.*

*Az egész színházat a franciák foglalták el, s Beethovennek csak kevés barátja kockáztatta meg, hogy operát hallgasson. Ezek a barátok voltak ott akkor abban a társaságban, hogy rávegyék Beethoven, egyezzen bele azokba a változtatásokba, amelyeket foganatosítani kellett az operában ahhoz, hogy az első felvonás nehézségét kiküszöböljék. Maguk között elismerték és megállapították a javítások szükségességét; Meyer előkészítette a várható viharra, ha Beethoven meghallja, hogy az első felvonásból három egész számot ki kellene hagyni.*

*A társaságban jelen volt Lichnowsky herceg és hitvese, a hercegné, Beethoven és Caspar fivére, [Stephan] von Breuning, [Heinrich] v. Collin, a költő, a színész Lange (Mozart egy másik sógora), Treitschke, Clement, a zenekar karmestere, Meyer és én; hogy v. Seyfried karmester ott volt-e, már nem vagyok benne egészen biztos, de lehetséges.*

*Én csak nemrég érkeztem Bécsbe, és ott találkoztam először Beethovennel.*

*Mivel az egész operát át kellett venni, azonnal munkához láttunk. Lichnowsky hercegné játszott a zongorán az opera nagy partitúráját, Clement pedig, aki a szoba egyik sarkában ült, kívülől kísérte hegedűn az egész operát, úgy, hogy a különböző hangszerek minden szólóját játszotta. Minthogy Clement rendkívüli emlékezete általánosan ismert volt, rajtam kívül senki sem csodálkozott ezen. Meyer és én úgy hasznosítottuk magunkat, hogy legjobb tudásunk szerint énekelteünk, ő (a basszus) az opera mélyebb, én a magasabb szerepeit. Noha Beethoven barátai teljesen fel voltak készülve a várható harcra, ennyire felindultnak még sohasem látták, és ha a tapintatos, gyengéd hercegné, aki Beethovennek szinte második anyja volt, s akit ő el is ismert annak, nem kérel és könyörög, elkötelezett barátai aligha jártak volna sikerrel ebben a számukra is kétséges vállalkozásban. Amikor azonban héttől egy óráig tartó, egyesült erőfeszítésük után a három szám fel lett áldozva, s mi kimerülten, éhesen és szomjasan hozzáláttunk, hogy egy fényes vacsorával felfrissítsük magunkat, már senki sem volt boldogabb és vidámabb, mint Beethoven. Ha előbb haragvónak láttam, úgy most már jókedvűnek láthattam. [...]*

*Az elítélt számok a következők voltak:*

- 1. Pizarro egy nagy áriája kórusal;*
- 2. egy komikus kettős Leonóra (Fidelio) és Marcellina között, hegedű- és csellószóval;*
- 3. egy komikus hármas Marcellina, Jaquino és Rocco között. Sok évvel később Schindler úr*

*megtalálta e három darab partitúráját Beethoven zenéjének hulladékai között, és megkapta tőle őket ajándékba.”*

A történet szép: kerek és plasztikus. De túlságosan is az. A hercegné, aki végigzongorázza a partitúrát? Clement, aki fejből elhegedüli az összes hangszer szólóját? Meyer és Röckel, aki blattolja az énekszólamokat? Micsoda perfekt muzsikuskok gyülekezete! De van egy-két megfogható probléma is. Georg Friedrich Treitschke, aki majdnem egy évtized múlva elvégzi majd a szöveggönyv végső átdolgozását, saját elbeszélése szerint nem sokkal annak a munkának a kezdete előtt került csak közelebbi kapcsolatba Beethovennel, tehát aligha volt ott az 1805. decemberi összejövetelen. De van nagyobb baj is: a három szám, amelyet Röckel felsorol, *nem* maradt ki az átdolgozás során (majd csak 1814-ben a FIDELIO-ból), kimaradt viszont egy olyan szám, Rocco ún. aranyáriája, amelyet Röckel nem említ. Ma már tudjuk: Röckel a megjelölt három szám állítólagos kihagyásáról Anton Schindlernek egy 1829-ben, Beethoven halála után két évvel neki írt leveléből értesült, Schindleréből, aki 1819-től Beethoven személyi titkára, később első jelentős életrajzírója volt, aki a harmadik, végső változat, a FIDELIO bemutatója után minimum öt évvel már mit sem tudott a Beethoven operája körüli 1805-ös és 1806-os bonyodalmakról (akkor még csak hét-, illetve nyolc éves volt), aki a hagyatéknak oly sok mindent összekevert, s akinek elévülhetetlen bűnei vannak a Beethovennel kapcsolatos félreinformálás terén. Összegezve: okunk van feltételezni, hogy Röckel tudósítása, amelyen a standard zenetörténeti elbeszélés alapul – a fantázia műve, fikció.

De miért ez a hosszú filológiai fejtegetés? Azért, mert korántsem mindegy, hogy az opera átdolgozása Beethoven baráti körének ízlését, a zeneszerző ellenállását, esztétikai meggyőződését is felülkerekedő pragmatizmusát tükrözi-e vagy magának Beethovennek a belső szükségletét, intencióit. Mindenekelőtt látni kell: az 1805-ös első változat kottája sohasem jelent meg autentikus formában, első, nem annyira filológiai, mint inkább előadási célokat szolgáló rekonstrukciója csak 1905-ben látott napvilágot zongorakivonatban, 1910-ben partitúraként. Nem véletlen. Tudniillik egyrészt mint egy puzzle-t, kis darabokból kellett összerakni, és nem is sikerült hiánytalanul (például egy olyan döntő fontosságú része hiányzik, mint Florestan áriája), másrészt a variánsokról gyakran nem lehet tudni, hogy melyik a korábbi, illetve későbbi, és interpolációkra van szükség a folytonosság megteremtéséhez, a kéziratok nem egyértelműek, tele vannak olyan javításokkal és apró változtatásokkal, amelyekről nem lehet megállapítani, hogy a bemutató előtt, a próbák során keletkeztek-e vagy közvetlenül utána, az első összbenyomás alapján. Az ősbemutató textusa tehát nem lezárt változat, hanem csak rövid ideig létezett, átmeneti stádium, amely közvetlenül átmege a revízióba. Mindinkább úgy néz ki, hogy maga Beethoven volt elégedetlen művével, az átdolgozást ő tartotta szükségesnek, és mindjárt az előadás kudarca után hozzá is fogott. A második változat négy hónap múlva, 1806. március 29-én került színre. Röviddel a bemutató előtt Beethoven ezt írta librettistájának, Joseph Sonnleithnernek: *„remélem, nem veszi tőlem rossz néven, [...] hogy a szöveggönyvet a mostani változtatásokkal újra az ön neve alatt nyomtattatom ki... a 3 felvonásból most csak kettő lett, hogy ezt elérjem és az operának élénkebb menetet adjak, mindent annyira lerövidítettem, amennyire csak lehetett, a rabok kórusát és főleg több hasonlót – mindez csak az első felvonás átírását tette szükségessé, és ebben áll a szöveggönyv megváltoztatása”*. Csakhogy Beethoven nem mondott igazat. Nem ő dolgozta át a szöveggönyvet, hanem jó barátja, Stephan von Breuning. Gyakorló dramaturgként nem minden kajánság nélkül konstatalem, hogy az a tisztességtelen színházi gyakorlat, amelyet nap mint nap folytatunk, hogy tudniillik a szöve-

get a szerző háta mögött átdolgozzuk-átdolgoztatjuk, de a nyilvánosság előtt mégis az ő nevét tüntetjük föl, nagy múltra és példákra tekinthet vissza. Beethoven továbbá abban sem mondott igazat, hogy az átdolgozás csak rövidítésre-tömörítésre szorítkozott. Breuning a szövegek könyv egész stílusát, érzelmi világát megváltoztatta: dideroti értelemben vett polgári drámát, intim, érzelmes családi drámát formált belőle. Az első, 1805-ös változat nyomtatott szövegek könyvének címlapjáról hiányzott az alcím: [FIDELIO] „VAGY A HITVESI SZERETET”. A második, 1806-os változat nyomtatott szövegek könyvének címlapján viszont már ez áll: [LEONÓRA] „VAGY A HITVESI SZERETET DIADALA”. Breuning átdolgozása Sonnleithner szövegéhez képest dramaturgiai átszerkesztéseiben, nyelvi fordulatokban és instrukciókban egyaránt az emocionális elmélyítést, intenzitást és árnyalást szolgálja, s mindezek a hangsúlyeltolódások koherens szociológiai és érzelmi világgá zárulnak össze. A darab két szférája: a Rocco, Marcellina és Jaquino által képviselt kispolgári, illetve a Leonóra, Florestan, Pizarro, Fernando által képviselt hősi létsík ebben a második változatban közelebb kerül egymáshoz, mint az elsőben, s még inkább, mint a harmadikban. Az opera második, 1806-os változata, szemben az elsővel, komplett, kerek, zárt, definitív mű. Sikere volt, s hogy Beethoven a második előadás után mégis visszavonta, annak most nem művészi, hanem anyagi okai voltak. Hogy *akkor* maga is befejezetnek tekintette, bizonyítja, hogy 1810-ben megjelentette a zongorakivonatát. Ez az akkori szokás szerint csak az áriákat és az együtteseket tartalmazta, a nyitányt és a finálét nem. A nyitányt viszont, amelyet mi III. LEONÓRA-NYITÁNY-ként ismerünk, ugyanakkor külön megjelentette. Később – már jóval a harmadik változat, a FIDELIO 1814-es győzelme után – Otto Jahn, a klasszika-filológia és az archeológia professzora s mellesleg zenetudós, akinek az első nagy tudományos Mozart-monográfiát köszönhetjük, Beethovennel is alaposan foglalkozott. Egy kis német operatársulatnál rábukkant az 1806-os LEONÓRA szölamanyagára, amelynek alapján – más kéziratok segítségével is – rekonstruálni lehetett az opera második változatát, amelynek Jahn 1853-ban megjelentette az immár teljes zongorakivonatát. Kutatásai során olyan kéziratokat is talált, amelyek az első változathoz tartoztak, s így öelotte jelent meg először teljes súlyosságában a tény, hogy a LEONÓRA-nak két változata különböztethető meg, egy korábbi, háromfelvonásos, hosszabb és egy későbbi, kétfelvonásos, rövidebb, bár az előbbi nem rekonstruálható pontosan, míg az utóbbi igen. Csakhogy abban a korban vagyunk, amikor megelégnék az érdeklődés az *eredetik* iránt, s középpontjába az ún. „ŐS-LEONÓRA” kerül; a második változatot rögtön átmenetinek és érdektelennek nyilvánítják, amely elé vissza kell nyúlni.

Sőt: az autentikus formájában még csak keresett s ezért is mitizálódó „ŐS-LEONÓRA” lassan az 1814. május 23-ai bemutatása óta már repertoárdarabbá lett harmadik és végső változatnak, a FIDELIO-nak is riválisává válik. E harmadik változat megszületésére úgy került sor, hogy 1814 elején a bécsi Kärnthner-Theater három tagja anyagi haszon reményében fel akarta újítani az operát, nyilvánvalóan az 1806-os második változatot. A felújításba azonban Beethoven csak úgy ment bele, hogy előbb újra átdolgozza a darabot. Az elhatározás tehát nem külső, hanem belső igényből fakadt. Mindenekelőtt a szövegek könyvet kellett újraírni. Erre Beethoven – a korábban már említett – Georg Friedrich Treitschkét kérte fel, aki akkor a szóban forgó színház rendezője és színházi költője volt. Az átdolgozás mind a szövegek könyv, mind a zene tekintetében radikális volt. Treitschke könyörtelenül lenyeste a mellékágakat; a szüzsében benne rejlő crescendo a kis daljátékszerű világtól a nagy zenedrámái világig most tisztán kibontakozott; a politikai-nyilvános szféra most fölébe kerekedett a privát szférának, sőt le is győzte a II. finálé emberiségpátoszával; most minden a jövőre irányult;

a heroikus dinamikusan maga mögött hagyta a triviálist, ami az első két változatban még veszélyeztette; a végső apoteózis nyíltta tette a törést a mű két szintje között, az egyiket a kispolgárian korlátozott Rocco–Marcellina–Jaquino-cselekménnyel, amely barátságos együttérés, egyszersmind ideológiakritikai átvilágítás tárgya, a másikon a Leonóra–Florestan–Pizarro-cselekménnyel, amely emphatikusan utópikus, már-már üdvtörténeti dimenzióba emelkedik. A szöveggönyvnek ezt a szerkezetét – könyörtelesen rövidítések és sok részlet lakonikus újírása által – Beethoven maximális zenedrámai ökonómiára, koncentrációra és lapidáris, de intenzív karakterizálásra törő zenéje teszi szuggesztívvé, minden korábbi változatnál átütőbb erejűvé. Tudjuk azonban, hogy Beethoven nagyon megszenvedte ezt a munkát. 1814. február–márciusban még azt írja Treitschkének: *„Nagy örömmel olvastam az operámhoz tett javaslatait, mindez csak növeli kedvemem, hogy újra felépítsem egy ódon kastély elhagyott romjait.”* Kisvártatva azonban megváltozik a hangja: *„gyorsabban írnék valami teljesen újat, mintsem újat a régihez. Instrumentális zenében is mindig az egészet tartom szem előtt; itt azonban az egész valahogyan széjjelforgácsolódott, úgyhogy nehezen élem bele újból magamat. [...] Egyszóval! biztosíthatom, kedves Treitschke – ez az opera megszerzi nekem a mártír nagy koronáját. Ha Ön nem fáradozott volna rajta annyi gondossággal és nem dolgozott volna át mindent oly nagyon előnyösen, amiért is örök hátlára kötelezett, akkor én aligha szánnám rá magam erre a munkára; Ön ezáltal bizony megmentette egy zátonyra került hajó számos használható maradványát! Egyébként, ha úgy véli, hogy az operával való foglalkozása túlságosan hosszadalmas, úgy hallassa azt inkább későbbi időre; én most folytatom a munkát, amíg minden el nem készül, éspe-dig egészen úgy, ahogyan Ön azt megváltoztatta és meg is javította. Ezt percenként jobban belátom. Csak éppen, hogy munkám nem halad oly gyorsan, mint amikor valami újat írok.”* De ne értjük félre az írottakat: mindeme kínok ellenére Beethoven nem külső igényeknek enged, hanem belső meggyőződésből azonosul az új koncepcióval és dolgozza át az operát.

Amikor 1905 és 1910 között az „ŐS-LEONÓRA” sok önkényes döntést tartalmazó rekonstrukciója megjelenik, kézenfekvővé válik az ismeretlenség által mitizált 1805-ös változat és az 1814 óta repertoárdarabbá vált FIDELIO értékelő összehasonlítása (az 1806-os második változat senkit sem érdekel). Az összehasonlítás során sok probléma vetődik föl, most csak egyet emelek ki közülük: a muzsikuskor azonnal átlátják, hogy Beethoven a rövidítésekkel és átdolgozásokkal szétrombolta-megcsonkította korai művének kerek zenei formáit, világosan kidolgozott racionális-periódusos tagolását, formai-ritmikai rendjét, amely logikusan, mintegy önmagától adódik a tematikus gondolatok természetéből. Nagyobb perspektívából megfogalmazva: korábbi klasszikus formálására rákényszerítette későbbi fragmentáltabb stílusát; nyersebben megfogalmazva: a drámaiságot előnyben részesítette a zeneiséggel szemben. És megindult a harc az „ŐS-LEONÓRA” rehabilitálásáért. 1905-ben bemutatták Berlinben nem kisebb mester vezényletével, mint Richard Strauss. 1925-ben Hans Joachim Moser német zenetörténész a NEUES BEETHOVEN-JAHRBUCH-ban különös fejtegetésbe bocsátkozott HASZNOSÍTHATÓ-E A LEONÓRA A FIDELIO SZÁMÁRA? címmel. Részletes javaslatot tett, hogy a FIDELIO mely részeit kellene helyettesíteni az „ŐS-LEONÓRA” megfelelő részeivel, s így a két változat egyesítésével létre lehetne hozni egy optimális verziót. Ez az abszurd javaslat nem vált valósággá, az operai gyakorlat azonban az 1905-ös bemutató óta újra meg újra kijátssza az „ŐS-LEONÓRA”-t a FIDELIO ellen, de a repertoár periferiáján rekedve, nem tudván kiszorítani az utóbbit annak centrumából. A Beethoven operájáról való gondolkodás egészen a legutóbbi évtizedig az 1805-ös „ŐS-LEONÓRA” és az 1814-es

FIDELIO polarításában zajlott. 1970-ben megjelent ugyan a Beethoven-összkiadás egyik pótköteteként az 1806-os második LEONÓRA, de nem keltett figyelmet. Csak az 1990-es években kezdenek el foglalkozni vele német zenetörténészek, s 1997-ben egy bonni szimpozionon foglalják össze eredményeiket, és rehabilitálják a darabot. Ekkor színre is kerül, s lemezfelvétel is készül belőle. Ma már a mű mindhárom változata rendelkezésünkre áll mind nyomtatott, mind hangzó formában.

Az opera hármasságából kiindulva az 1980-as évek elejétől a szakirodalomban egyre gyakrabban merül fel vele kapcsolatban a „work in progress” fogalma, azt sugallva, hogy nem lehet definitív műről beszélni, az utolsó változat sem tekinthető végpontnak, az egész 1804-től 1814-ig keletkezett zenei anyag cseppfolyós, szabadon bánhatunk vele. A „work in progress” kifejezés ugyebár eredetileg James Joyce FINNEGANS WAKE című regényének a könyv alakban való megjelenés előtti munkacíme volt, ám később emblematisztikus esztétikai fogalommá avanszált: a klasszikus, zárt műalkotáseszmében megrendült hit nyomában a késő modern és posztmodern kor amaz eszmény ellenfogalmaként érvényesítette. A „work in progress” eszméjének az egész LEONÓRA/FIDELIO-komplexumra alkalmazását esztétikai sznobizmusnak tartom, de részlegesen van értelme.

Mert hogyan is áll a dolog a három változattal? Az 1805-ös első LEONÓRA-t ma is titkok lengik körül, nem kész, hanem revíziót igénylő darab, torzó, amelyet csak kiegészített, korrigált, átdolgozott és rövidített formában lehet játszani. Minden produkció számára nyitott mű, s így valóban „work in progress”. Legérdekesebb bemutatója 1999-ben jött létre John Eliot Gardiner és munkatársai jóvoltából. Nem színpadi darabként, hanem drámai oratóriumként adták elő, elhagyták a prózai dialógusokat, és a zeneszámokat narrátor kötötte össze, aki vázolta a cselekményt, utalt a szereplők változó hangulataira és gondolataira, s mintegy megtestesítette Beethoven filozófiai és politikai eszméit. Zeneileg következetesen a legelső változatot vették alapul, de mindkét későbbi változat anyagát felhasználták a kiegészítésekhez és javításokhoz. Hosszú nemzetközi turné előadásai alapján végül lemezen is rögzítették a produkciót: az előadás nagyon is meggyőző, bár eldönthetetlen, hogy ez a kialakított textus önjelölés-e vagy Gardiner remek interpretációjának köszönhető-e.

Az 1806-os második LEONÓRA nem átmeneti forma, mint másfél évszázadig elkönyvelték. Az elsővel szemben komplett, befejezett, zárt mű, amelynek saját világa van. A XVIII. századi polgári dráma típusát és érzületét idézi fel, a család, az emberi életközösség intimitását, olyan értékekkel a középpontban, mint az érzékenység, a szeretet, a részvétel, a hűség, a Másikért való tettekeskedés. Ebben a közös polgári érzületben feloldódnak a rendi különbségek, egyfelől Rocco–Marcellina–Jaquino, másfelől Leonóra és Florestan létrangja szinte kiegyenlítődik. A második LEONÓRA nem „work in progress”, hanem végleges műalkotás, a maga nemében remekmű, amely iránt lehet az utókornak affinitása, de nem kell, hogy legyen, amelyet lehet játszani, de nem kell játszani, viszont megkerülhetetlen zene-, sőt szellemtörténeti tény, úgy értelmezendő, ahogy van, textusa nem megváltoztatandó.

Az 1814-es FIDELIO zenei anyaga lényegében nem különbözik a LEONÓRA-kétől, „csak épp hogy a foglalatuk szigorúbb” – hogy Bartóknak saját vonósnégyeseire vonatkozó megfogalmazásával éljek. E „szigorú foglalat”-ban a szellemi dimenziók viszont végtelenül kitágulnak. Az opera középpontjába egy kanti éthoszú kötelelességetika kerül, amely felfokozza a hősi érzületet és tartást, ami persze felerősíti a darab belső törését, az alsó, kispolgári és a felső, hősi létsík eltávolodását, de ezt a törést a végső hatás némileg

mégiscsak elhomályosítja, mert az individuumok drámája a II. fináléban emberiség-drámává szélesedik, s a szabadság és a testvériség nagy reménységhimnuszában teljesedik ki.

Beethoven „egyetlen” operája tehát ma már, számunkra valóban három. Egy izgalmas lehetőségtérként létező „work in progress”, amelynek a textusa is minden realizálásakor kiteljesítésre vár, s két definitív, egymástól nagyon különböző remekmű. Mindhárom az operák szabad versenyének részese, s mi szabadon választhatunk közöttük, ki-ki ízlése szerint. Nem titkolom, hogy magam, míg esztétaként egyformán érdeklődöm mindhárom iránt, szubjektíve a FIDELIÓ-t szeretem a legjobban. S ha már megengedtem magamnak ezt a személyességet, szeretnék még valamit elmondani.

1985-ben egy operaházi felújítás kritikájában kísérletet tettem arra, hogy a FIDELIO említett belső törését dramaturgiailag árnyaltabban s így fokozatosabbnak mutassam be. Ezt írtam: „Beethoven zenéjében a két szféra szintkülönbsége nem nyers szembenállás formáját ölti, hanem mintegy vertikálisan és horizontálisan, térben és időben egyaránt a közeledések és távolságok finoman tagolt játékát mutatja, és csak végső soron bizonyul áthidalhatatlannak és elvi jelentőségűnek. [...] micsoda zenedrámái remeklés, ahogy az opera első öt számában zeneileg összeméretnek-megmérietnek a figurák. Ahogy a nyitó kettősben Jaquino és Marcellina első pillantásra egymás mellé van rendelve, ám Marcellinának a kettős középpontjában álló szőlőepizódjából kiderül, hogy a lány nemcsak többre vágyik, hanem objektíve több Jaquinónál, mert képes megjeleníteni a maga számára (és számunkra) egy olyan magasrendű lényt, mint »Fidelio«, s vele egy magasabb létmódot, azaz képes mintegy fölébe emelkedni saját életszférájának és kapcsolatot találni egy magasabbal. Ahogy a következő áriában a c-moll szakasz bornírt kispolgári idilljének s – egy gesztusszerűen határozott fordulat után – a C-dúr szakasz szabad szárnyalásának szembeállítása révén úgyszólván képletszerű világossággal mutatkozik meg Marcellina lényének ez a kettőssége, szinte két világ között lebegő mivolta. Ahogy Fidelio-Leonóra pusztán megjelenése, jelenléte, személyiségének éthosza, kisugárzása, léghőre egy fantasztikus, kítágult pillanat erejéig megragadja s magához és önmaguk élménykapacitásának tetőfokára emeli a kisebb szereplőket – ennek a megragadottságnak, tetőpontélménynek képe a kánon-kvartett, olyan találkozási pont, amely után az utak elválnak, mert Rocco és Jaquino számára ez az elérhető legnagyobb magaslat, ám Leonóra számára csak kiindulópont, ahonnan útja mind feljebb visz, mely úton Marcellina már csak egyetlen további lépéssel lesz képes követni [...]. Ahogy Rocco a négyes után áriájával visszaesik a Singspielbe, a maga kispolgári életszférájába – persze, hiszen a megragadottság nagy pillanatainak lényegéhez tartozik, hogy nincs konzekvenciájuk, az ember nem lesz más tőlük. Ahogy végül a hármásban Rocco lapidáris frázisai az értékhierarchia értelmében is alsó szintet képviselnek Fidelio és Marcellina emfatikus [...] melodikájához képest, amely viszont utoljára mutatja a két figurát hozzávetőleg egy szinten: Marcellina itt éri el személyes lehetőségeinek legszűkebb határát, idáig képes követni »Fideliót«, aki legközelebb – recitativójával és áriájával – már egy egészen más létszféra képviselőjeként lép elénk. Mi ez, az analógiáknak és distinkcióknak, az affinitásoknak és távolságoknak, a kvalitások összemérésének, a szinteknek ez a finom és szabatosan kidolgozott játék, ha nem eleven zenedráma?” Eddig az értelmezés. A dramaturgiai görbe, amelyet felrajzoltam, s amelynek mélypontját Rocco filiszteri aranyáriája, csúcspontját pedig Leonóra áriájának harmadik, leghősibb, legaktívabb és legemelkedettebb, végső változata jelenti, ma, tizennyolc év távolságából is tetszik nekem. Csakhogy akkor még nem tudtam két apróságot. Először: Roccónak az 1805-ös LEONÓRÁ-ban szereplő, ám az 1806-osból már kihagyott aranyáriáját Beethoven eredetileg nem vette vissza a FIDELIÓ-ba, de Weinmüller, a basszista követelte, hogy neki is legyen egy áriája, s Beethoven a hatodik előadás után engedett. Másodszor: Beethoven a FIDELIÓ-ban eredetileg megtartotta Leonóra áriájának azt a formáját, amelyet

az 1806-os, második változatban kapott, de Pauline Anna Milder, aki már az 1805-ös ősbemutatón is – akkor húszévesen – énekelte a szerepet, most, huszonkilenc évesen kerekén megtagadta, hogy elénekelje a nagyon nehéz, terjedelmes és hosszú koloratúralánccal terhelt áriát. Az első hat előadáson Leonóra áriája egyszerűen kimaradt, s Beethoven kénytelen volt újat komponálni – így született meg a korábbinál sokkal koncentráltabb, hősiesebb és emelkedettebb változat. A FIDELIO tehát csak az 1814. július 18-ai, hetedik előadáson hangzott el először úgy, ahogy ma ismerjük, mégpedig nem Beethoven eredeti intencióinak, hanem színházi esetlegességeknek köszönhetően.

Persze a büszke esztétikai hermeneutika felmentene az alól, hogy a genesis pizlicsaré tényeivel törődjem. De ha egy tény egyszer már a látókörömbé került, nem tudom többé nem látni. A HAMLET Horatiójával szólva: „Egy porszem ő, az ész szemét zavarni.” Vagy, lassacskán öregedvén, azt is leszűrhetném, hogy legkedvesebb teóriáink elemi tényeken szoktak megbukni.

Hunyady Sándor

---

## AZ ELHAGYOTT GYERMEK

Néhány évvel ezelőtt Abbáziába utaztam nyaralni. A vonat zsúfolva volt július elején, amikor a nyaralni induló tömegek hangyamenete a legvastagabb. Kilencen szorongtak a nyolc személyre készült másodosztályú kupében, ahová bepréseltem magam. A többlet egy hétéves kislány volt, aki a mamájával utazott. Ez a mama a legkényelmetlenebb útitársak közé tartozott. Házsártos személy volt, aki csak jogokat érzett, de nem ismerte el, hogy az utasnak az útitársaival szemben vannak kötelességei is. Fullasztóan meleg volt, mégsem engedte lebocsátani a kupé ablakát, mert félt a légvonattól. Összeveszett mindenkivel, a szabályrendeletre hivatkozott, jelenetet rendezett a kálauzzal. Végül is érvényesítette akarátát, a fülszűrő ablaka csukva maradt, mindannyian vejtékeztünk a hőségben.

És amilyen gonosz útitárs volt a mama, olyan volt a fiacskája is. Illetőleg még ezer-szer rosszabb. Hangos, neveletlen, illetlen, követelőző, rosszindulatú. Nehéz nem szeretni egy kisgyereket, de ennek a kölyöknek sikerült megutáltatnia magát valamennyiünkkel. Sanyikának hívták a haszontalant, még a neve is örökre megmarad kellemetlen emlékeim között.

A hétéves kislány vásottóságában rendesen van valami kedvesség. Mikor legyen az ember csintalan, ha nem ilyen kicsiny korában? A csikótól sem vesszük rossz néven, ha ugrándozik. De ez a Sanyika minden báj nélkül volt rossz, az ember dührohámot kapott a hangjától. Pedig fültrepezstően hangos volt. Kibálva beszélt, ordítva kérdezősködött, mintha a mamája messzi lenne, és nem ülne ott közvetlenül mellette a zsúfolt kupében. És ha nem ordított, akkor bőgött valamiért. Egy pillanatra nem maradhatunk tőle nyugton. Sanyika egyénisége olyan volt, hogy jelenléte lehetetlenné tette a szunyókálást, az olvasást vagy a csendes beszélgetést. Izgett-mozgott, minden pillanat-