

Székely György

Egy látványos, okos színjáték: A varázsfuvola

N yilván a fenti cím is figyelmezteti az olvasót, hogy nem zenetudományi, -történeti vagy esztétikai elemzéssel fog találkozni. A mű értelmiségi körökben elsősorban, sőt talán kizárólagosan mint Wolfgang Amadeus Mozart remekműve kerül szóba. Felújításai általában a világ operaházaiban láthatók. A kritikák a zenei-énekművészi megvalósítás színvonalát méltatják. A szövegekönyv (túlnyomó részének) szerzőjét, Emmanuel Schikanedert igencsak elmarasztalják: darabját gyenge vagy éppen semmilyen irodalmi teljesítménynek minősítik. A XXI. században pedig, amikor a legkülönbözőbb módokon fogalmazzák át a „szüzsét”, sokszor nagyon is egyéni, néha már az érthetlenség határait feszegető dramaturgi-rendezői ötleteket követve, talán fel sem merül a kérdés, hogy miért válhatott azonnali sikerré *A varázsfuvola* bemutatója Bécsben, majd szerte a Habsburg Birodalomban. És általában a német nyelvterületen. Ami pedig a librettó értékelését illeti, csak Goethe egy híres gondolatát idézzük: „...több műveltség kell a szöveg megértéséhez, mint lekicsinyléséhez”. Vagyis cselekmény-szöveg-zene-színpad-i játék a korabeli néző számára teljes egyseget jelentett: színházba ment, és egy komplex, sokoldalú és -eszközű színházi előadást látott. A színház-történész kérdése tehát logikusan csak az lehet: mit látott a néző Schikaneder színházának színpadán 1791. szeptember 30-án? Akire nyilván a pillanat élménye hatott, és nem az azóta eltelt két évszázad alatt felgyülemlett rengeteg emlék, vélemény, elemzés, ötlet, ami a kétségtelenül „szórakoztató összművészeti termék” körül újra meg újra felbukkant, és az egyedüli igazság jogáért perelt a szabadkőműves-tanoktól a politikai rejtjelezéseken át a freudi komplexusok „felfedezéséig”. Tehát: **mit látott a bemutató közönsége?**

Szerencsére ez a kérdés nem megválaszolhatatlan. Olyan források állnak rendelkezésünkre, amelyek alkalmasak a korabeli élmény megközelítő felidezésére. A rendezői instrukciókkal ellátott teljes szövegekönyvet már a bemutató napján meg lehetett vásárolni a színház pénztáránál (!). Ami a látványt illeti, a bemutató évéből és néhány évvel későbből is maradtak fenn korabeli metszetek. Az előbbieket Josef és Peter Schaffer készítette. A testvérpár 1780 és 1810 között működött. Általában természet után készítették városképeiket (1787-ben többek között Buda és Pest látképét is). A *varázsfuvola* bemutatóját illetően Sarastro hat oroszlánal vontatott kocsiban történő színpadra érkezésének pillanatról készült egy kép, illetve egy rajz arról a jelenetről,

amelyben Tamino Pamina és Papageno társaságában játszik a csodálatos fuvolán. A másik vizuális forrás, egy díszlettervsorozat 1804-ben készült Kismartonban. Az Esterházyak rendelésére készítette Carl Maurer „Hofkammermaler”, azaz udvari festő, és nyomtatásban is megjelentette. Szerencsésen válogatott ki tíz jelenetet. Ezek persze csak díszlettervek, és nem a megvalósult színpadképek. De nyugodtan feltételezhetjük, hogy a nézők számára ilyen lehetett az összbemutató.

A librettó tizenhat (!) úgynevezett „nyílt színi változást” igényelt. A bemutató után két évvel a pesti Rondellában a német együttesek is játszották, és 1801-ig 78 alkalommal tűzték műsorukra a nyilván rendkívül sikeres produkciót. A szöveget Weigand pesti könyvkereskedő már 1792-ben megküldte Csokonainak, aki debreceni tanítványaival állt neki, hogy *A boszorkánysíp* címen lefordítsák magyarra. A fennmaradt kéziratot Pukánszky Kádár Jolán kiváló filológiai munkával gondozta és adta ki. Jelen ismertetésünkben ezt a változatot használjuk, mert – ügyetlenségei ellenére – nyilván ez illik leginkább a korszak színházi gondolkodásához. Tehát mindenképp vegyük sorra: milyen látványok kerültek a korabeli néző szeme elé.

– A nyitány elhangzása után az *első felvonásban* a szétnyíló függöny mögötti „Theatrum” egy bércecs térséget ábrázolt, „szerte széjjel élő fákkal benöve”, és „járható halmok” voltak láthatók egy kerek templom mellett.

– Tamino (jávai stílusú öltözetben) egy kőszikláról menekül lefelé az őt üldöző óriáskígyó elől. Félelmében elájul. A templom ajtaja önmagától kinyílik, három „eltakart képű dáma” lép ki kezében ezüst lándzsával, és megöli a kígyót. A fenti ösvényről érkezik, pánsípját fújva, a tollruhás Papageno.

– „Erős és megreszkettető” akkordra „a hegyek elválnak egymástól”. A „Theatrum”, „egy derék szobává” változik. A Királyné egy trónuson ül, amely „csillagokkal van megékesítve”.

– „A Theatrum ismét olyá változtatik, amilyen volt.”

– „A Theatrum egy fényes egyiptomi szobává változik, párnákat hoznak, széles szőnyeggel tapétáznak.”

– „A Theatrum elváltozik egészen fundamentumostól; hasonló egy szép templomhoz a melyen szók vannak: az okosságnak, a bölcsességnek temploma, jobb kéz felől az észnek temploma, bal kéz felől a természetnek temploma.”

– A három Gyermek kezében ezüst palmaággal jön.

– Tamino flótájának hangjaira „minden féle állatok jönnek elő; mikor a zene elhallgat, a vadak szétfutnak, a madarak visszaénekelnek neki”.

– Dobolás jelzi a változást. „Utoljára jön ki Sarastro, diadalszekéren, amelyet hat oroszlán húz.”

– A második felvonás első jelenete egy palmaerdőt mutat. „Minden fa ezüstös, a levelei aranyból. 18 ülés falevelekből, mindegyik ülésen áll egy Pyramides és egy nagy fekete szarv aranyba foglalva; a közepén vagyon a legnagyobb Pyramides és a legnagyobb fák.”

– Változás: Éjszaka, dörög az ég messziről, „a Theatrum elváltozik a templom rövid udvarává”, ahol evezőket és „egy néhány összedőlt oszlopokat lehet látni a tövisbokor mellett”. Mindkét oldalon állanak „rég, magos egyiptomi ajtók”.

– Sötétség. „A Dámák a sülyesztőből érkeznek.”

– „A Theatrum egy kies kertté változik. Élő fákká, amelyek patkó formára vannak ültetve. Középen van egy árnyékos hely, rózsákkal, virágokkal fedve, rajtuk Pamina alszik, arcát a hold világítja meg. Elöl egy füves kanapé.”

– A Királyné mennydörgés alatt jön be a középső sülyesztőből. Kardot ad át Paminának.

– „A Theatrum egy sétáló helyre változik, amelyen virágokkal díszített Flugwerk [repülő szerkezet] van. Legelöl két füves kanapé. Egy ajtó nyílik. Papok vezetik be Taminot és Papagenot.”

– A három Gyermekek a repülő szerkezetben asztalt terít.

– Harsonajelekre „a Theatrum elváltozik Pyramisokból álló cryptává”.

– „A’ játéknéző hely, két nagy hegyekké válik; az egyikben van egy víznek magosról való lerochanása, a mellyben nagy zugás és zuhogás hallatik; a’ másik hely tűzt okád; mindegyik helyen van egy nagy rostéjozat a’ mellyen mind a’ tüzet, mind a’ vizet meg lehet látni, ott, a’ hol a tűz ég, a’ Horizontnak világos veresnek kell lenni, a’ hol pedig a’ víz van, fekszik egy fekete köd. A leveles színek kősziklákból vannak, minden leveles szín vas ajtóval van elzárva. Tamino könnyű öltözetben van papucs nélkül. Két harisnyás ember vezeti be Taminot. Az ő sisakjokon lángol a’ tűz; elolvassák előtte az általlászó írást, mely egy Pyramisra volt írva. Ez a’ Pyramis áll középen, éppen a tetőn, a rostéjozatnál.” – Tamino és Pamina bemegy az ajtókon – tűzropogás, szélzúgás. – Amikor feljönnek: „akkor mindjárt megnyílik egy ajtó és látszik egy megvilágított út. Egy nagy ünnepi csendesség. Ez a látvány lesz a legszebb.” A szín trombitálások és dobolások között „öszve omol”.

– „A játéknéző hely ismét az elébbeni Kertté változik.”

– „Királyné, Dámák, a Szerecsen jönnek a két sülyesztőből.”

– „Szélvész, villámlás. A Theatrum egy Sátorra változik. A gonoszok elsülyednek.”

Aligha lehet hát azzal vádolni a produkció alkotóit, hogy látvány híján hagyták volna vendégeiket. Ami a lebonyolítás technikáját illeti, a XVIII. század végére Európában kialakult a „kukucskáló színpadok” kulisszarendszere, mely rendkívül gyors színpadkép-változásokat tett lehetővé. A színpad két oldalán az úgynevezett „utcák” között (lehetett belőlük akár tíz-tizenkettő is) mindkét oldalon utcánként négy-négy, nagyobb színpadoknál legalább hat-tíz kulisszaszín volt rögzítve. Minden egyes ponton ki-be tologatható kulisszák (festett díszletfal) készlete állott rendelkezésre. Ezt egészítette ki a „felső takarások” (szuffiták) sorozata és a füg-

gesztett elemek különböző változatai: hátterek, „lábak”, „lógók”, kettéváló-széthúzható, fakeretre feszített hátterek. A később pejoratívá váló kifejezés, a „kulisszatologató” eredetileg olyan megbízható, gyakorlott szakmunkást jelentett, aki társaival együtt másodpercre pontosan hajtotta végre a cselekmény által abban a pillanatban igényelt „változásokat”. Ilyenek működtek közre Schikaneder színházában A varázsfuvola előadásain is. Nyugodtan feltételezhetjük tehát, hogy a látvány, a scenikai teljesítmény hibátlan volt.

De ez még csak az egyik – egy vizuális, képzőművészeti jellegű – rétege volt a nézőt érő benyomásoknak. Emellett egy időben két másik hatásréteg is érvényesült: a zenei és a színészi/játékos. Ez utóbbi az, amit a cselekmény látható menetének nevezhetünk. Mivel a mozarti zene elemzésével mások máshol magas szakmai fokon bőven foglalkoztak (alkalomadtán mi is bevonzuk gondolatmenetünk körébe a muzsika szerepét), ezúttal mindenekelőtt a korabeli néző által látott cselekmény menetét vázoljuk fel.

Tehát: egy jávai jellegű ruhába öltözött fiatalember, akit egy óriáskígyó üldöz, a szó szoros értelmében „beajul” a színre. De belép három gyönyörű Dáma, megöli a kígyót, és megmenti az ifjú – mint kiderül, Tamino herceg – életét. Ezt a dicsőséget ugyan néhány percre a szinte ugyanabban az időben pánsípját fújva érkező tollruhás figura – mint megtudjuk, Papageno – vindikálja magának. Erről azonban a Dámák, némi kis büntetéssel, lebeszélnek. A néző megtudja, hogy az Éj királynője birtokán vannak, aki maga is megjelenik. Elpanaszolja, hogy a szomszéd birtok ura, Sarastro „elrabolta” lányát, Paminát, akinek a kezét Taminónak ígéri, ha sikerül visszahoznia a lányt édesanyjához. Segítségül egy „varázsfuvolát” is ad neki. (Erről a csodás hangszerről az előadás nézője a nyolcadik képben Paminától tudhatta meg, hogy

„Egy szent, egy évezredes fából vágta

Jó atyám e sípot, egy elvarázsolt éjszakán...”.)

Az útitársul kijelölt Papageno pedig egy vészűző harangjátékot kap. A célhoz három Nemtő fogja elvezetni őket.

Sarastro udvarában egy Monostatos nevű szerecsen őrzi Paminát. A megérkező Taminónak egy Pap fedi fel az uralkodó valódi jellemét. Pamina szökési kísérlete balul üt ki, mert őre elfogja. Végre megismerkedhetünk Sarastroval is: hat oroszlán vontatta diadalkocsin érkezik, és igazságot tesz. Megbünteti az erőszakoskodó Monostatos, és a szabadulás reményét csillantja föl Pamina előtt. Papi gyűlés fogalmazza meg Tamino „programját” a testvériséghez való csatlakozás érdekében. Miután ezek a hírek az Éj királynőjéhez is eljutnak, személyesen „hatol be” az idegen területre, sőt fokozott bosszúvágya jeleként tört ad át lányának, hogy az első adandó alkalommal ölje meg Sarastrot. Papagenónak is párválasztásra nyílik alkalm, de az érkező öregasszony semmiképpen sincs ínyére, és már-már öngyilkosságot követne el. Az öngyilkosság határán jár Pamina is. De a három Nemtő új lehetőséget jelez: Tamino és Pamina együtt vehetnek részt a „Tűz és Víz” próbáján, Papageno pedig „megifjodott” Papagenát vehet a karjába. Az Éj királynője utolsó, erőtlenszerű bosszú-kísérlete végén kíséretével együtt a poklok mélyére süly-

lyed. A fiatalok boldogan csatlakoznak a kiválasztottak megvilágosodott társaságához.

Kétségtelen tehát, hogy *A varázsfuvola* első előadása nézőjének gazdag élményben, változatos cselekményben, vonzó színészi-énekesi teljesítményekben lehetett része.

De hát valóban, milyen lehetett az első előadások hangulata? Hogyan reagált a Theater an der Wieden közönsége? Szerencsére nem reménytelen vállalkozás erre a kérdésre megadni a választ. Azért nem, mert maga az előadást vezénylő zeneszerző, Mozart fogalmazta meg tömören az 1791. október 7-i este kapcsán a feleségének írott levelében: „A Mann und Weib-duettet és a harangjátékot az első felvonásban szokás szerint megismételtették – szintúgy a második felvonásban a Fiúk tercettjét –, aminek azonban a legjobban örülök, az a *csendes siker!* Most már látszik, hogy miként nő naponta az opera hatása.” Mozart helyesen ítélte meg a helyzetet: a produkció hamarosan túljutott a századik előadáson is. Alkotója azonban már az esztendő végét sem érte meg.

Minden bizonnyal volt még egy tényező, amely nagyban hozzájárult a hirtelen szétsugárzó sikerhez. Ez pedig az a tény volt, hogy *német nyelven szólalt meg*. Operát az elmúlt évtized során német földön szinte kizárólag olasz nyelvű librettókra írtak. Mozart utoljára 1782-ben a *Szöktetés a szerájból*-t írta német librettó nyomán – utána 1791-ig ő is csak olasz nyelvű librettókat zenésített meg: *Le Nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte* és végül a *La Clemenza di Tito*. A *Die Zauberflöte* bemutató színlapján viszont büszkén szerepelt az „Eine grosse Oper” meghatározás. Emmanuel Schikaneder peremvárosi népszínháza a lehető legmagasabb igényű művet kínálhatta fel közönségének. Ez a közönség nemcsak azt látta és hallotta, amit eddig felsoroltunk. A szeme előtt és a füle hallatára bonyolódott le egy *családi-hatalmi-dinasztikus* dráma is. A küzdelem hátterében az áll, amit az Éj királynője egy prózadialoguson belül ismertet a lányával, Paminával. Eszerint meghalt férje, Pamina apja önként adta át hatalmi szimbólumát, a Napkört barátjának, Sarastrónak, mert benne látta elveinek, élete értelmének megőrzőjét, folytatóját. Felesége és leánya boldogságát is az ő gondjaira bízta, mert szerinte a nők önmagukban nem igazodhatnak el az élet nehéz kérdéseiben, a beavatottak útmutatásaira kell bízniuk magukat. Az özvegy királyné azonban mindenáron meg akarja hiúsítani halott férje végakarátát. Magának akarja a teljes hatalmat, lányát ő akarja nevelni, ő kívánja férjhez adni. Az opera kezdetekor még nincsen trónörökös. Méltó ifjút kellene találni. Az a vadászgató külföldi herceg (a „jávaiszerű” öltözet erre utal), aki „beájul” a színpadra, elég gyatra utódnak tűnhet. A nézők azonban már tőle magától tudhatják, hogy „fejedelmi vérből származik”, atyja „sok-sok ország és sok-sok ember felett uralkodik”. Mivel az Éj királynője felségterületén találtak rá és mentették meg, az özvegy őt akarja felhasználni. Megmutatják neki Pamina arcképét, a fentebb ismertetett eredetű „varázsfuvolát” kapja segítségül, a királynő egy cselédjét, Papagenót, a „tollas embert” rendelik mellé kíséreeül, még egy csodatevő harangjáték is jut nekik. Útjuk irányát három Nemtő mutatja majd. Egyetlen feladatuk

van: Taminónak ki kell szabadítania Paminát, el kell hoznia Sarastrótól. Az ifjú lelkesen vállalkozik a feladat elvégzésére. – Csakhamar kiderül, hogy Sarastro és kiválasztott férfiakból álló köre: papok, páncélosok, a szinte nyomasztó súlyú, egyiptomi stílusú architektonikus környezettel körülvett fényes udvartartás hűségesen ragaszkodik az elhunyt férj akaratahoz. Már csak azért is, mert Sarastrónak *nincsen családjá*. A még „éretlen” ifjút, jövődöbelijével, Paminával együtt mintegy iskolán vezetik végig, a végsőkig menő próbatételeknek vetik alá, hogy majd alkalmasak legyenek uralkodói feladatuk sikeres ellátására. A csalódott, frusztrált özvegyet dühe az örületbe viszi. Egyre durvább eszközökkel kívánja visszaszerezni lányát, felette való uralmát, s végül attól sem riad vissza, hogy Paminát, tört adva a kezébe, gyilkosságra uszítsa. Tervei meghiúsulnak, ő maga és hívei elpusztulnak.

A bécsi polgárt éppen ez idő tájt valószínűleg a körülötte zajló politikai események, várakozások, félelmek és elvárások is érzékennyé tették az ilyen „dinasztikus” témák iránt. Előző év februárjában hunyt el a nagy reformer, II. József. Egy hónap múlva II. Lipót követte a trónon, akiről még senki sem tudta, mi várható tőle. November 15-én mindenesetre megkoronáztatta magát. Első hivatalos ténykedése megnyugtathatta a polgárokat. 1791. március 12-én az új király szentesítette az esedékes évi törvényeket. Ezek között szerepelt a protesztánsok szabad, nyilvános vallásgyakorlata, templom- és iskolahasználata (26. tc.). II. Lipót tehát „türelmes” uralkodónak ígérkezett, ha mindent megtett is azért, hogy a francia földről érkező forradalmi eszméknek gátat vessen. Joggal gondolhatta Schikaneder, aki azokban a márciusi napokban adta át *A varázsfuvola* librettóját Mozartnak megzenésítésre, hogy az erősen stilizált eszményi társadalomrajz, amelyet a darab ábrázol és kívánatosnak minősít, nem ütközik cenzurális akadályokba. Igaza is lett. A hatóságok részéről a felkészülés alatt, majd a bemutatón és utána sem történt semmilyen kedvezőtlen beavatkozás. Sőt, augusztus elején Mozart királyi megbízást/utasítást kapott, hogy a szeptember 6-i, prágai koronázásra írjon zenét a *La Clemenza di Tito* című operalibrettóhoz. A zeneszerző egy hónapon belül megírta a muzsikát, Prágába utazott, betanította és irányította a mű bemutatóját, majd azonnal visszatért Bécsbe, ahol szeptember 28-án véglegesítette *A varázsfuvola* nyitányát, két nap múlva pedig ő vezényelte a sikeres bemutatót. A tragikus folytatást ismerjük: a rendkívül megerőltető év végére az amúgy is sokat gyengélkedő Mozart súlyosan megbetegedett, és két hónap múlva, december 6-ra virradóra meghalt. Azt azonban meg kell állapítanunk, hogy az alkotókat és előadókat sem a darab előkészületei alatt, sem utána soha nem érte „világnezet” támadás.

Német nyelvterületen *A varázsfuvola* a következő évtizedekben sikeresen terjedt el. Százas szériákban kerülhetett a közönség elé. Nem merültek fel dramaturgiai-esztétikai kifogások. Így volt ez egészen az 1840-es évekig, amikor is felbukkant a később „töréselméletnek” nevezett és rendkívül szívósnak bizonyult gyanú. Otto Jahn (1813–1869) 1856–1859 között nagyszabású Mozart-bibliográfiát jelentetett meg, és abban vetette fel a mű belső, dramaturgiai „törésének” lehetőségét.

Liebner János ezt így foglalta össze: „...első koncepciójában eredetileg az Éj királynője lett volna a jó, és Sarastro a rossz. Menet közben azonban, amikor az első felvonás már majdnem teljesen kész volt, a vetélytárs Leopoldstädter Theater egy hasonló témájú bemutatójának várható konkurenciája miatt meg kellett változtatni a tervet, és ezért a szerzők a közepétől 180 fokos fordulattal folytatták az operát.” Volt egy másik, filozofikusabb magyarázat is. Ezt Tóth Aladár fogalmazta meg a *Zenei Lexikonban* (1965): „...együtt dolgozhattak az operán, amelynek eredeti szövegét közben szabadkőműves eszmék bevonásával teljesen felforgatták.” Lichtenberg Emil szerint pedig: „Schikaneder részéről az a törekvés nyilvánult meg, hogy a Lipót császár által megrendszabályozott intézmény javára hangulatot keltsen.” Mivel mind a két indoklás bizonyos fokig a közönség véleményének befolyását feltételezi, azért ezzel a kérdéssel itt nekünk is foglalkoznunk kell.

A konkurens darab „fenyegetése” tökéletesen színházidegen elképzelés. (Napjaink tévéműsoraiban százával találunk egymás mellett hónapokon át tökéletesen hasonló krimiket vagy szappanoperákat. Valószínűleg azért, mert a „közönség” étvágya egy-egy „trendi” színháztípusra szinte kielégíthetetlen. A korabeli bécsi közönség sem lehetett más.) Feljegyeztek egy anekdotát Schikaneder darabrendeléséről, amelyet 1791. március–május között adhatott Mozartnak, s amely így hangozhatott: „...olyan operát, amely megfelel a színházamat látogató emberek ízlésének. Bizonyos határig figyelembe veheted a műélvezők véleményét és a magad dicsőségét is – de különösen tartsd a szemed előtt azokat, akik nem tudják megítélni a muzsikát, hogy jó-e vagy sem.” Varázsszínháték bőségesen és rendszeresen termelt ez idő tájt a bécsi színpadokon. Így például az ősbemutató Taminójának majdani alakítója, a cseh származású énekes-muzsikus, Benedikt Schack saját darabja, a *Der Stein der Weisen, oder die Zauberinsel* már 1790-ben műsoron volt. Nagyjából ezzel párhuzamosan – 1790. szeptember 9-től – játszottak egy *Das Sonnenfest der Brahmanen* című kétfelvonásos zenés játékot. Schikaneder egyébként attól a produkciótól ijedt volna meg, amely időben szinte párhuzamosan készült *A varázsfuvolával*: a Leopoldstädter Theaterben 1791. június 8-án valóban színre került Wenzel Müller *Die Zauberzither oder Caspar der Fagottist* című „varázsdarabja”. (Mozart látta – nem tetszett neki!) A kor dramaturgiai gyakorlatára azonban határozottan jellemző, hogy mindkét darab egyik forrásául egy Wieland által közölt mese, a *Lulu, oder die Zauberflöte* szolgált. Azonkívül ebben az évben Mozartnak – és a való élethez ez is hozzátartozik – embertelenül sok munkája volt. Május 20-án fejezett be egy *Rondót* (K 617), júniusban egészségi okokból Baden bei Wienbe kellett utaznia. Július 2-án kezdte hangszerelni *A varázsfuvola* első részét. Ugyanabban a hónapban, 17–18-án lett kész az *Ave verum corpus* (K 618) című kompozícióval. Még mindig júliusban fejezte be az *Eine kleine deutsche Kantatét* (K 619). Július végén–augusztus elején kapta a „titokzatos” megrendelést egy *Requiem* komponálására és a *La Clemenza di Tito* elkészítésére. A hónap közepén indult Prágába a megbízatás teljesítésére, ahol szeptember 2-án a *Don Giovanni*t vezényelte, 6-án pedig a már

kész *Titust* mutatta be a koronázási ünnepek alkalomával. Szeptember közepe felé indult vissza Bécsbe, ott 28-án fejezte be *A varázsfuvola* nyitányát, és 30-án vezényelte az újdonság bemutatóját! Ugyan mikor lett volna ideje „teljesen felforgatni” mindössze fél esztendővel korábban kezdett művét?

A másik ötlet, mármint a „szabadkőműves” mozgalom közvetett-közvetlen befolyása a mű alakulására, bonyolultabb és bizonyíthatatlanabb. Azért megemlítenék néhány olyan tény, amelyet *A varázsfuvola* bemutatójának közönsége – legalábbis azok, akikre Schikaneder „rendelésében” hivatkozott – ismerhetett. A szabadkőműves mozgalom („Freemasonry”) Angliából indult el 1717 körül. „Alkotmányát” 1723-ban kapta. Párizsban 1725-ben alakult az első páholy. A „felvilágosodott értelmiségiek” mozgalma a pápaság számára veszélyesnek ígérkezett, ezért VIII. Kelemen pápa 1738-ban átokkal sújtotta. Ennek ellenére Bécsben 1742-től kezdtek el működni szervezetei, melyekben több magyar főúr és nemes is részt vett. 1781-ben Ignaz von Born alapított bécsi páholyt, s ekkor jelentette meg *Über die Mysterien der Ägypter* című cikkét, melyben a szabadkőműves-páholyok rítusának az egyiptomi kultikus szokásokkal való rokonságát bizonygatta. Művével az egymással vetélkedő páholyok egységét szerette volna előmozdítani. Ez azonban nem sikerült neki, s valószínűleg ezért mondott le 1786-ban bécsi páholytagságáról. 1785-ben egyébként II. József szabályozta a szabadkőműves mozgalmat. Nem tiltotta be, de tevékenységét „a rendőrség betekintésétől” tette függővé. A lényegében arisztokratikus-értelmiségi mozgalom a művészeket is vonzotta. Nem lehet csodálni, hogy Mozart már 1784-ben belépett a „Zur Wohltätigkeit” elnevezésű páholyba. (Schikaneder egy másik páholy tagja volt.)

A „törésmélet” két indokra szokott hivatkozni. A szerzők vagy enyhíteni kívánták a mozgalomra való utalásokat, vagy ellenkezőleg: erősíteni. Bizonyíték azonban nincsen arra, hogy bármelyik is miért merülhetett volna fel. Az elfogulatlan korabeli néző, a szöveg- és zenei anyag jelenlegi ismeretében, határozott jelrendszert élhetett át. Vonatkozott ez a külső környezetre éppúgy, mint azokra a tanításokra, amelyekkel Sarastro udvara, a papok, a Sprecher alapozza meg Tamino elméleti tudását, illetve azokra a „próbákra”, amelyeknek először egyedül, majd Paminával együtt kellett alávetnie magát. Voltak persze kevésbé feltűnő, belső, dramaturgiai, zenedramaturgiai eszközök is. Ezek is eljutottak a nézőkhöz, de kétséges, hogy ott a helyszínen felfogták volna esztétikai-filozófiai jelentésüket. A későbbi elemzések gazdag összefüggésrendszert tártak föl a szabadkőművesek „szent” hármasszáma és a végleges mű motívumtára között. Igen tömören sorolta fel ezeket a szerkezeti jellegzetességeket Liebner János: „az első felvonásban három ária (No 2., 3., 4.) és három együttes (No 5., 6., 7.) egymás után; a második felvonás közepén három ária (No 13., 14., 15.) egymás mellett, három együttes (No 12., 16., 19.), további három ária (No 10., 17., 20.), valamint a papok három állóképe (No 9., 11., 18.) ölelkező, egymást váltó jelleggel, és az egészet a három átkomponált nagyegyüttes (No 1., 8., 21.), az Introdükcion és a két finálé foglalja zárt, kerek egységbe.” Hasonló következetes és bonyolult rendszer

fedezhető fel a tonalitás dramaturgiai szerepét illetően. Ha történt is „menet közben” változtatás, akkor az – a fentebbiek ismeretében – inkább a műben, a librettóban és a zene világában is fellelhető *művészi gondolatvilág* megerősítésében nyilatkozhatott meg. De semmi esetre sem került sor valamiféle gyökeres felforgatásra. A bemutató közönsége tehát – véleményem szerint – az eredeti művet látta, az abból eredő élményeket, gondolatokat vitte magával. És – színházról lévén szó – még valamit: azt az eleven kapcsolatot, amely egy színház törzsközönsége és törzstársulata között fennáll. A produkcióban látott művészeket szinte személyesen, néha a pletyka szintjéig ismerték. Sok szerepben látták őket, és bizonyára nagyon élvezték, amikor új meg új, ezúttal meg éppenséggel „csodás-varázsos” színi környezetben találkozhattak velük. Vagy éppen olyan sajátosan „teátrális” okok vezérelhették őket, mint amilyenekről – ugyan nem Bécsből, hanem néhány hónap múlva Frankfurtból – Goethe édesanyja tudósította fiát: „A kézművesek, kertészek, de még a sachsenhauseniak is [Frankfurt egyik külvárosának lakói], azok, akiknek gyermekei estéről estére oroszánokat és majmokat alakítanak, eljönnek az operába, hiszen ilyen látványosságot itt még nem ért meg soha senki.”

Hát igen! A színház és az ő kedves közönsége!

...

Ez a rövid esszé tulajdonképpen egy *színháztörténelmi módszertani kísérlet* terméke. A színháztörténészek az elmúlt időszakokban már sok oldalról közelítették meg, kutatták és fogalmazták meg tárgyukat. Eseménytörténeteket állítottak össze, műsortendenciákat állapítottak meg. Sok híres színház (színházi város) emlékeit dolgozták fel. Színészeletrajzok, önéletrajzok, regényes feldolgozások jelentek és jelennek meg ma is. A napi kritika az éppen látott előadásokról rajzol – többnyire meglehetősen szubjektív – képet. De ha egy régi előadás reprodukciója érdekel bennünket, hát bizony kevés szakszerűnek nevezhető kísérlettel találkozunk. Kérdés persze, hogy lehetséges-e egyáltalában olyan rekonstrukciót felépíteni vagy legalább megközelítő formában megfogalmazni, amely *egyetlen* múltbéli, lehetőleg paradigmikus értékű előadás teljes komplexitását próbálja leírni, megragadni, beleértve ebbe a színi valóság nélkülözhetetlen részét, a közönséget is. Talán igen. A „kísérlet” ezért született meg.

2010. szeptember-október

A semmiből érkezik a varázs, fuvola formájában, a színész kezébe. A zongorán ismerős akkordhármas szólal meg. A kopottan tartott vörös színpadon bambuszrudak sorakoznak: rengeteg. Hogy a herceget mi űzi, nem tudni – ahogy azt sem, ki menti meg. Furcsa, vidám fickóval találkozik, aki énekelni kezd – a dallamra ráismer: „Á, ez a te dalod!” – mondja. Rég volt már, amikor Peter Brook hadat üzent az operának mint a legkiválóbb holt színháznak. És az is régen volt már, hogy ők ketten, a rendező és a műfaj mégis egymásra találtak. Rég volt már, hogy Brook beköltözött a Théâtre des Bouffes du Nord ódon falai közé, és az is régen volt már, hogy bejelentette: visszavonul a színház éléről. A nyolcvanöt éves rendező *Varázsfuvolája* – minden előzetes híreszteléssel szemben – egészen biztosan nem az utolsó előadása.

Egy varázsfuvola (Une flûte enchantée) – ez a címe a Mozart-opera bemutatójának. Nem először változtatja meg Brook (és állandó dramaturgtársa, Marie-Hélène Estienne) jelzésszerűen, ám annál jelentőségtelegebben egy *nagy mű* címét – ez történt a *Hamlettel* vagy a *Carmennel* is. Egy – azaz egy a végtelen számú lehetőség közül. Egy – azaz szabadság. Szabadulás az elmúlt évszázadok alatt *A varázsfuvolára* – mint minden *nagy műre* – aggatott ballasztól: konvenciótól, variációtól és interpretációtól. Már-már zavarba ejtően közhelyszerű Brook előadásairól rendre megállapítani, hogy páratlan érzékenységgel nyúlva a klasszikushoz, annak eddig ismeretlen részleteire rávilágítva vezeti el közönségét a mű lényegéhez. De nincs mit tenni, megint ez történik.

A rendező nemcsak a tonnás díszletektől, de a teljes zenekartól is eltekint. Hú zenésze, Franck Krawczyk egy szál zongorára ültette át a zenekari kíséretet. Teljes zenei egységek, áriák, kórusok, a recitativók és a nyitány is eltűnt. Jött helyette két Mozart-dal: miközben Papageno beszél, motívumként megjelenik a *Das Kinderspiel*; Papagena pedig vénasszonyként (talán leginkább az arányosság jegyében) elénekli a *Die Altét*. És amilyen jelentősen újraíródott a zene, ugyanúgy változott a szöveggönyv is: a dramaturgi metszőollónak áldozatul estek az udvarhölgyek, a három ifjú, a pap – és a nép. Maradt tehát egy feszesre szerkesztett történetváz, egy olyan *Varázsfuvola*-mese, amelyben elfér mind a zene, mind a történet lényege – de semmi más. A jelentékeny rövidítés következtében azonban nemcsak a megfejthetetlen filozófiai körítés, de a relatíve logikus történetyszerkesztés is köddé válhatna; ám a keletkező űrt betölti két prózai (vagy alig prózai) színész – szerepük szerint: színész –, akik csendes irányító-cinkos-játékmester-manipulátorként tárják elénk a történetet.

Schikaneder szövegéből szinte semmi sem maradt: a patetikus, ködös mondatokat élő dialógusok váltják fel. A prózát nagyban erősíti, hogy a zenei húzások miatt valódi dráma is kerül a párbeszédbe. Tamino „Merre induljak?” kérdésére például nem a három égi gyermek hosszas bemutatása és útmutatása a válasz, hanem egy egyszerű mondat: „A hegy túloldalán mindent megtalálsz, amit keresel.” Hasonló sűrítés, hogy a Mozart-mű első felvonását lezáró kvintettben hatszor egymás után elénekelt „Auf Wiedersehn”-t Brook színpadán csak egyszer mondják el, de abban az egy elköszönésben is benne van a tréfásan hosszúra nyújtott búcsú érzelmi telítettsége.

A tömörítés, a szöveg drámaivá tétele, a humor kiemelése együtt eredményezik, hogy a – színészekről térben egyébként sem elválasztott – nézők valóban az előadást aktívan követő résztvevőkké válnak. A közönséggel való kapcsolatot legjobban talán az a pillanat mutatja, amikor Papageno a nézők első, földön ülő sorában keres magának párt – majd a nézővegyszálást a lehető legmesszebről elke-