

OPERA + FILM = OPERAFILM?!

**avagy film és zene befogadhatóságának vizsgálata Ingmar
Bergman *Varázsfuvolájában***

Németh Anna Márta

Szegedi Tudományegyetem Juhász Gyula Pedagógusképző Kar

Ének-zene MA I.évf.

Témavezető: Dr. Asztalos Bence főiskolai docens

TARTALOMJEGYZÉK

TARTALOMJEGYZÉK.....	1
BEVEZETÉS.....	2
ELSŐ RÉSZ.....	6
MIÉRT NEM HÁROM?.....	6
TAMINO KÉPÁRIÁJA.....	11
AZ ÚJ EMBER SZERLMÉNEK HANGJA.....	13
A <i>TRIEB</i> SZÜLETÉSE.....	15
MÁSODIK RÉSZ.....	18
FŐPAP, POLITIKUS VAGY SZERELMES FÉRFI?.....	18
SSEXUALITÁS ÉS HATALOM VISZONYA.....	24
ÖSSZEGZÉS.....	31
BIBLIOGRÁFIA.....	32

Opera + Film = Operafilm?!

Bevezetés

Alapkonceptióm, hogy bár a különböző művészeti ágak eszköztára nagyon eltérő, egy tehetséges művész, akinek van mondanivalója, bármely eszközt választ is az önkifejezésre, el tud jutni a közönséghez és az értő befogadáshoz. Az engem foglalkoztató kérdés az, hogy egy olyan ősi és ösztönös művészettel, mint a zene, lépést tud-e tartani a hozzá képest még nagyon fiatal művészet, a filmművészet.

A két terület összefonódása a film születésével egyidős. Már a némafilmeket is zenei kísérettel adták, a hangosfilm megjelenése pedig magával hozta a filmzene kialakulását. Bár ez azt mutatja, hogy a két művészeti ág között átjárhatóság van, mégis érdemes ezt a kérdést jobban megvizsgálni. Ha megnézzük, hogy a zene milyen szerepet tölt be az európai kultúrában, akkor azt látjuk, hogy történelmünk során végig kiemelt helyen állt. Ha felütünk egy 5. osztályos ének-zene tankönyvet, a következő mondattal kezdődik a zene történetéről szóló fejezet: „A zene története egyidős az emberiség történetével.”¹ De ennél talán még beszédesebb, hogy a zene mikor és milyen módon került be az oktatásba. Az 1868-as népoktatási törvény szigorúan szabályozza, hogy mind az állami fenntartású, mind az egyházi fenntartású iskolákban milyen kötelező tárgyakat kell tanítani. Itt olyan tárgyak mellett mint a fejszámolás, hazai földleírás és történet, vagy épp a polgári jogok ismerte, helyet kap az ének is. Nem kívánom hosszan hangsúlyozni, milyen fontos szerepe van annak, ha valami bekerül az oktatásba. Minden egyes korban nagyon súlyos üzenetet hordoz, hogy mit engedtek és mit nem engedtek tanítani. A zene viszont az összes korszak próbáját kiállta.

A zene az időt tekintve vitathatatlan helyzeti előnyben van a filmművészettel szemben. És bár korunkban a film mind a televízió, mind az internet, mind a bevásárló központokban jelen lévő multiplex mozik miatt a mindennapi élet része lett, a filmművészet sajnos nem! Ennek okairól így ír Lukács György: „[...] a film viszont szellemileg és technikailag egyaránt, eleve a kapitalizmus terméke. Ebből először is az következik, hogy az egész filmprodukciónak feltétlenül alá van rendelve a kapitalista érdekeknek. [...] A kapitalista termelés kiszélesedése és általánosodása döntően hat az összes művészet életfeltételére; ez a kapcsolat kétségkívül a filmnél a legerősebb, már csak azért is, mert egy film előállítása sokkal többbe kerül, mint – az építészet kivételével – bármilyen művészet terméke: a nem-kapitalista szigetek ezért itt sokkal

¹ Király Katalin: *Ének-zene 5. osztály*. Mozaik Kiadó, Szeged, 2008, 66.o.

nehezebben jöhetnek létre, mint másutt. Mivel itt problémánk történelmi-materialista oldaláról van szó, csak utalunk erre a helyzetre, arra, hogy a filmben a pusztá kellemesség (egészen a teljes giccsig) sokkal erőteljesebben uralkodik el az esztétikumon, sőt magukon az esztétikai törekvéseken is, és hogy más területekhez képest viszonylag nagyon szűk a mozgástér az igazi művészet számára.”²

Innen nézve a filmnek nem pusztán a több ezer éves időbeli lemaradásával kell megküzdenie, hanem egyéb specifikusan a legjobban őt sújtó nehézségekkel. Ahhoz, hogy a két művészeti ág eszköztárát megvizsgáljam és össze tudjam hasonlítani, egy olyan művet választottam, ahol ez a kettő összeér: Ingmar Bergman *Varázsfuvoláját*.

Munkámban röviden kitérek arra, hogy a számtalan operafilm közül miért pont ezt a művet tartom ideálisnak a dolgozatomhoz. Bergmannál három olyan dolog található, mely véleményem szerint elengedhetetlen a dolgozat témájának szempontjából. Először is zseniális filmrendező. Másodszor színházi szakember, aki folyamatosan rendez és pontosan ismeri a kőszínházi előadások természetét. Azzal, hogy a filmjét valóban egy igazi színházba helyezi, olyan problémákat old fel, mint amit Feuer Márta vet fel egy Gaál Istvánnal készített interjújában, a művész készülő operafilmjével kapcsolatban: „Mindebből, amit elmondott, számomra különös kettősség érződik. Nevezetesen: képi fogalmazása minden ízében mai, zenei szemlélete pedig – éppen a vitatott hangú karakter, vagyis a barokk ideál feladása miatt – legalábbis tegnapi.”³ A rendező válasza mutatja, hogy ez bizony valós probléma lehet, ha valaki ilyen munkába fog: „Azt hiszem, ezzel exponálta számomra a veszélyt. El kell gondolkoznom rajta, milyen módon illik az általam elképzelt képi világ a zenei megszólaltatáshoz.”⁴

A harmadik fontos szempont pedig, hogy Bergman nem csupán ismeri és szereti a komolyzenét, de az olyan fontos szerepet tölt be az életében, hogy akkor is ehhez menekül, mikor igazán nagy családi tragédia éri: 1994. október 11-én felesége, Ingrid von Rosen megtudja, hogy rákos daganata van. Megoperálják, de sajnos a műtét után is maradnak rákos sejtek szervezetében. Ekkor hosszú és gyötrelmes időszak kezdődik a házaspár számára. Az alatt a három hónap alatt, amíg felesége folyamatosan kórházban volt, Bergman hét alkalommal volt koncerten vagy zenés előadáson. Az 1994. november 27-i Bach koncertről ezt írja naplójába: „Vigasztaló volt, megtisztított és erőt adott.” Nyilvánvaló, hogy nem csupán értő befogadója az a zenének, aki ilyen kritikus helyzetben is ebből merít erőt és

² Lukács György: *Az esztétikum sajátossága*. II. kötet. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1965, 456.o.

³ Feuer Márta: „A halál tartósít, az élet elemészt. Gaál István készülő operafilmjéről.” In: *Filmvilág* 1983. október, 14-17.o.

⁴ I.h.

vigasztalást. Úgy gondolom, ilyen mélyen kell tisztelni és szeretni a zenét ahhoz, hogy valaki meg tudja alkotni a saját verzióját egy olyan műről, mint *A varázsfuvola*.

Tehát van egy rendezőnk, aki mindhárom szükséges területen otthonosan mozog. Viszont felmerül a kérdés, hogy nem ez lesz-e pont az elemzés hátráltatója. Aki jól ért a színházhoz nem fogja-e a színház eszköztárát is használni? Hogyan lehet akkor csupán a filmes eszközöket és azok hatását vizsgálni? A kérdés ennél a műnél fokozottabb, hisz Bergman folyamatosan játszik a valós színházi helyzet adta lehetőségekkel. Már a film kezdeténél is, ahol a nyitány alatt legnagyobb részben a nézőtéren ülők arcát látjuk. Vagy épp Papageno első megjelenésében, aki majdnem átalussza a saját belépőjét; a színpad mögött szundikál békésen, mikor a zenekar már elkezd játszani az előjátékot az áriájához. Végig követhetjük ahogy felébred, lerántja magáról a takarót, végigrohan a díszletek mögött, és az utolsó pillanatban kapja fel a pánsípját a kellékes asztalról, hogy bejátssza a megfelelő részt vele. Aztán rohan tovább, átugrik a nyugodtan kártyázó díszletmunkások asztala fölött, hogy egy denevérlémez kolléga ráadja a madárkalitkáját a hátára. Majd ugyanezen az úton visszajut a színpad szélére, ahol miután újra bejátszotta a sípfutamot, megkapja a maradék hiányzó kellékét, amit csókot dobva megköszön (feltehetően a denevérlémez kollégának), és teljes profizmussal már ki is lép a színpadra és vidáman énekelni kezd. Ha ez nem lenne mindennapi eset, akkor a két fekete ruhás díszletmunkás nyilván nem lett volna ilyen higgadt, és a színházi kisegítő személyzet az ügyelő utasítására felbolydult hangyabolyként kereste volna az eltűnt énekest. De nem ezt látjuk. Ez már a sokadik előadás, és ez már a kialakult rutin. A kedves és szeretni való, de kicsit lusta, kicsit szájhős, kicsit földhözragadt Papagenót, egy ugyanolyan vidám, de kissé megbízhatatlan színész játssza. Hasonlóan érdekes játék a színészek jelleme és az általuk játszott figurák közötti párhuzam, mely a szünetben is látható akkor, mikor például az Éj királynője a „Smoking strictly forbidden!” tábla alatt dohányzik. Vagy épp olyan valódi színházi eszközök megjelenése, mint például a brechti-táblák. Ezek, bár nem sokszor szerepelnek, mégis mély nyomot hagynak a nézőben. A legtöbb a filmről szóló írás foglalkozik velük. Csupán egyetlen példa még Petrovics Emiltől: „És még valami. A humor, a derű vagy a szinte pajkos ironia. (Bergman és a pajkosság!?!?) A táblákon demonstrált örök igazságok egyszerre csipkedik Brechtet és a falusi falvédők gondosan hímzett feliratait. S mégis igazak, fontosak: jogos a kiemelés a játékos tanítás, a mulatságos prédikáció.”⁵

⁵ Petrovics Emil: „Varázsfuvola.” In: *Filmvilág*, 1980. február, 16-17.o.

Sok mérlegelés után két olyan részt kiválasztottam a filmből, melyeket mind zenei, mind filmművészeti szempontból megvizsgállok a dolgozat során. Döntésem egyik oka, hogy ezek teljesen filmszerű jelenetek, és olyan megoldásokat használ bennük a rendező, amelyeket pusztán színházi körülmények között lehetetlen volna megvalósítani.

Az egyik Tamino képáriája, melyben a kameraállás végig közeli képeket mutat, és amiből Pamina meglevenedése nagyon nehezen lenne megvalósítható színházi előadásban. A másik rész, Sarastro bevonulása, pedig egyenesen kivitelezhetetlen. Nincs az a forgó színpad, ami lehetővé tenné, hogy először szemből lássunk bevonulni egy nagy tömeget, majd egy pillanat alatt hátulról, miközben eljük kerül egy magas lépcső (ami addig nem lehetett ott, hisz kitakarta volna őket); majd egy szempillantás alatt eltűnjön az egész addigi díszlet és egy új teret lássuk magunk előtt, amin csupán egy pad van. Ebben a két jelenetben mind a néző figyelmének vezetése, mind a technikai megoldások rendkívül filmspecifikusak, ezen kívül mindkét jelenet felvet olyan kérdéseket, melyek megválaszolásában a szakirodalom sem teljesen egységes. Így érdekes megnézni, hogy a zenében mit és hogyan mond ki/el Mozart, valamint hogy Bergman ugyanazokban a kérdésekben foglal-e állást, és ha igen, akkor ezt milyen eszközökkel teszi meg.

Összefoglalva alaphipotézisem, hogy bár a film több ezer éves lemaradással van a zenével szemben, egy értő, tehetséges művész kezében épp olyan kifejező lehet, mint egy komolyzenei alkotás. Ennek vizsgálatára Bergman *Varázsfuvolájának* két jelenetét vizsgálom meg és hasonlítom össze a zene és a film eszköztárának, kifejezőmódjának szempontjából. Természetesen tisztában vagyok azzal, hogy egyetlen mű két jelenete alapján nem vonhatok le a két műfajra általános igazságokat. A dolgozat korlátozott mérete miatt azonban inkább ezzel a valóban kicsi mintával foglalkozom behatóbban, mint hogy több operafilmet vizsgáljak meg felszínesen. Remélem, hogy vizsgálódásom, ha nem is ölel fel nagyobb részt sem a zeneirodalomból, sem a filmtörténetből, azért érdekes tanulságokkal járhat.

Első rész

Miért nem három?

Teljesen jogosan merülhet fel a kérdés, hogy a dolgozat miért nem él azzal a lehetőséggel, hogy az irodalmat is bevonja az összehasonlításba. Valóban, még érdekesebb lenne ezt a három művészeti ágat egymás mellett vizsgálni. Sajnos *A varázsfuvola* librettója komoly vita kiváltója a szakirodalomban. A dolgozatnak nem célja eldönteni, hogy Schikaneder szövegkönyve egyenértékű-e Mozart zenéjével és Bergman filmjével. Mivel a két utóbbi szerző tehetségéhez és szakértelméhez nem férhet kétség, így a dolgozatban csak az ő részükre koncentrálok. Természetesen a szövegkönyvtől nem lehet teljesen elvonatkoztatni, de a lehetőségekhez mérten meg fogok vele próbálkozni. A következő részben állásfoglalás nélkül közlök néhány gondolatot és véleményt a szövegkönyv problematikájával kapcsolatban, azért, hogy érzékeltessem a fölvetett probléma összetettségét, mely indokolja, hogy a dolgozat miért mond le inkább a Schikaneder/Mozart/Bergman-hármas összehasonlításának lehetőségéről.

A művet elemzők egyik nagy csoportját erősen foglalkoztatja a szövegkönyv több ellentmondása. Hogy ez kit milyen ítéletre sarkall a szövegkönyv felett, az elég széles spektrumon mozog. Stanley Sadie *Grove monográfiája*⁶ egy elég liberális példa, melyben megjelennek ugyan a szövegkönyvet méltatlannak tartók alapgondolatai, a végén mégsem tör pálcát a librettó felett: „*A varázsfuvola* hevesen vitatott kérdése a cselekmény állítólagos átformálása a komponálás során. Az opera hagyományos meseként indul egy hősie hercegről (Tamino), aki anyjának (az Éj királynőjének) biztatására megmenti a szépséges hercegnőt (Pamina) a gonosz csábítótól (Sarastro) – ami megfelel a *Lulu* alapvető tervének. Hamarosan kiderül azonban, hogy a gaz csábító valójában jóságos és a hercegnő anyja a gonosz. Ez arra a következtetésre csábít, hogy ilyen módosulás csak Schikaneder és Mozart tervváltoztatásának eredménye lehet, ha azonban ez mégsem áll, úgy a magyarázatra szoruló erkölcsi ellentmondások (hogy Sarastro a sötét lelkű Monostatost alkalmazza, vagy a Királynő és a Három Hölgy jótevő varázsfuvolát és csengőt ajándékoz Taminónak és Papagenónak, vagy hogy Pamina retteg Sarastrótól) nem idegenek a népszínmű hagyományaitól, és nem ellenkeznek a mű szimbolikus értelmezésével.”⁷

⁶ Stanley Sadie: *Grove Monográfiák, Mozart*. Editio Musica, Budapest, 1987

⁷ I.m. 152.o.

Ennél sokkal határozottabban foglal állást Hézser Zoltán, aki – ha Da Pontéval nem is tartja egyenértékűnek Mozart új szerzőtársát – előbb több pozitívumot is felsorol: „Valóban, egy Da Ponte után Schikanederrel együtt dolgozni nem lehetett különösen vonzó lehetőség. [...] A költő-színigazgató pedig régi ismerős. A választott téma is nagyszerű. A *varázsfuvola* voltaképpen misztériumjáték, mely a Jó és a Gonosz ősi harcát jeleníti meg a szabadkőműves szimbólumvilág nyelvén.”⁸ Majd Hézser rátér a jóval hosszabban tárgyalt témájára, a szövegkönyv hibáira: „A továbbiakban azonban erősen kiütözköznek Schikaneder fogyatékságai. Súlyos következtetlenség, hogy a mindvégig egyértelműen rosszindulatúnak ábrázolt Monostatos először a bölcs és jószágos Sarastro megbízhatóbb szolgájaként jelenik meg a színen, később is az ő környezetében lebzsel, csak a végén áll át az Éj királynőjének pártjára. Csúnya balfogás Pamina öngyilkossági kísérlete az utolsó fináléban, hiszen ekkor Pamina már tudja, hogy szerelmese csak azért nem szólt hozzá, mert a hallgatás próbáját kellett kiállnia. Kevésbé bántó Schikaneder egy-két helyzethez nem illő kifejezése, képzavara; ilyesmi más sikeres operák szövegében is található. Ámde a mester szavai szerint operában a zene a fő dolog, s *A varázsfuvola* zenéje felül áll minden kritikán.”⁹

Wolfgang Hildesheimer más oldalról közelíti meg a librettót. Mivel a keletkezés történetéről nincs elég információnk, az ő munkájában súlyozott szerepet kap maga a szerző. „A keletkezési folyamatba azért tudott olyan nagy erővel belopózni a legenda, mert épp itt, sokak sajnálatára, semmi sem ismeretes a szövegíró és a zeneszerző együttműködéséről, legalábbis semmi autentikus.”¹⁰ Hildesheimer szerint Schikaneder „igazi színházi ember volt, és semmi más. Esztétikai akarata éppen odáig ért, ameddig mindenkori közönségéé. Művészi felfogása kizárólag ahhoz igazodott, hogy a potenciális néző mit akart látni vagy hallani és mit nem. *Fentebb célokra* nem törekedett, amit igazán nem veszünk tőle zokon; *fentebb* dolgokhoz nem voltak meg az eszközei sem, mert mélységesen műveletlen volt. Elolvasott ugyan néhány klasszikust – köztük Lessinget, akit saját darabjaivá dolgozott át –, de csak használati értékükre és hatáskeltő tartalmukra volt kíváncsi. [...] Legnagyobb sikerei kimutathatóan is azok a darabok voltak, amelyekben hatalmas színpadi apparátust tudott kibontakoztatni, mind a maga és a színészei részéről a közönség emóciós képességéhez intézett személyes apellálásként, annak kívánságait, bárhol lett légyen is, tüstént felismervén, mind pedig hatáskeltő masinéria, világítás és poénok révén is. Értelmetlenség tehát, hogy ezt a férfiút, aki mint jelenség kultúrtörténetileg kétségkívül kellőképpen kiadós, mint

⁸ Hézser Zoltán: *Wolfgang Amadeus Mozart életének krónikája*. Zeneműkiadó, Budapest, 1978, 235.o.

⁹ I.m. 236. o.

¹⁰ Wolfgang Hildesheimer: *Mozart*. Gondolat, Budapest, 1985, 276.o.

személyiségnek pedig bizonyára megvolt a maga üdítő kisugárzása, kiemeljük a kötetlen színházi élet kavargó mindennapjaiból, és egyenrangú partnerként Mozart mellé állítsuk, miként a biográfusok teszik. Két zseniális alkat talált itt egymásra: a muzsikus, akinek volt érzéke a színház iránt, és a színházi ember, aki egyszersmind muzsikus volt.”¹¹

Ennek ellenére szép számmal vannak hozzáértők, akik szerint a szövegkönyv igazi műalkotás. Hermann Abert szerint „ez a szöveg olyan tökéletesen megfelel az operáról alkotott nézeteinknek, hogy itt is feltételezhetjük minden további nélkül: a komponista erősen kivette belőle a részét.”¹²

Walter Felsenstein rendező 1960-ban a Bayreuthi Ünnepi Játékok egyik próbáján ezt mondta: „Senkit se szeretnék arra bírni, hogy ossza véleményemet, de ha más összefüggésben társalognánk erről, bebizonyíthatnám Önöknek, hogy *A varázsfuvola* Schikaneder részéről is kiemelkedően jó darab, amely – Mozart zenéjével együttműködve – a maga idejében a mese alakjában, jobban mondva: maszkjában igencsak forradalmi, sőt veszedelmes vallomást tett.”¹³

Ennél konkrétabban oldja fel a sokat vitatott fordulatot Leibner János, aki szerint végig – pont mint egy filmben – a főhős szemével látjuk az eseményeket. Így teljesen logikusan vele együtt jövünk rá a valóságra, történetesen hogy az Éj Királynője nem jó, és Sarastro pedig nem gonosz. A témát így zárja le: „Ezt a – nemcsak Schikanedert, hanem elsősorban Mozartot sértő – méltatlan és légből kapott teóriát a huszadik század tisztultabb zenetörténete Abert-ral az élén már régen megcáfolta, de meghazudtolja azt maga Mozart is, amikor egyik levelében így ír az állítólagos *konkurrens* darabról: «Sok lármát csap, de nincs semmi értelme!»”¹⁴

Ehhez képest megint más, ahogy Lukács György hidalja át ezt a problémát: „A szöveggel kapcsolatos nézetek diametrális ellentéte (hogy *értelmetlen-e* vagy *mélyértelmű*) megoldódik, ha meggondoljuk, hogy Mozart minden pragmatikus-oksági kapcsolatot és indoklást eltökélten elhagy, és kizárólag azokat az indítékokat dolgozza ki, amelyekben a fénynek és a sötétségnek a felvilágosodás értelmében vett összeütközéseit kiváltó legfontosabb érzelmi reflexek elemi erővel, a pátosztól a humorig minden árnyalatban kifejezésre jutnak.”¹⁵

¹¹ I.m. 278.o.

¹² Hermann Abert: *Einführung in die Taschenpartitur der Zauberflöte*. London-Zürich-New York, é. n.

¹³ Leibner János: *Mozart a színpadon*. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1961., 168.o.

¹⁴ I.h.

¹⁵ Lukács György: *Az esztétikum sajátossága* II. kötet. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1965, 361. o.

Wolfgang Hildesheimer arra is rávilágít (nyilván a témában vállalt egyértelmű állásfoglalás hangján), hogy mi alapozza meg legjobban a szövegkönyvet Mozarthoz méltó műként elismerők alapgondolatát: „Geothe 1823. április 13-án Eckermann-nak tett megjegyzése, miszerint *A varázsfuvola* csupa «valószerűtlenség és tréfa, amelyeket nem mindenki tud helyrerakni és méltányolni» tartalmazza már a védelmezés egy elemét az eljövendő támadásokkal szemben, de épp ez volt az, amely megalapozta a szöveg pozitív értékelését és ezzel azt az igényt, amelyet a Schikaneder-tisztelők fennen viselnek, mint valami medáliát, amely mintegy igazolja és törvényesíti őket. Goethe azt mondta: «Nagyobb műveltség kell ezen operaszövegkönyv becsének felismeréséhez, mint tagadásához.» Lám, itt van, tessék. Így, rendszerint ezzel a mondattal is kezdődik a szövegkönyv véleményezése: «Nem kisebb tekintély, mint Goethe [...]» És azóta él a kegyes hagyomány, miszerint a történés oktalansága felett a *magasabb értelemre* (Goethe) való hivatkozással siklik el a magyarázat”¹⁶ Viszont egészen izgalmas, hogy ő nem csupán az ellentmondásokkal foglalkozik, hanem kitér a szövegkönyv nőellenességére is. „A *nők* iránti elfogultság – amely a *Così fan tutte*-ban még elfogadható zárójel, mert megfordítva értelmezhető – *A varázsfuvola*-ban már az idegeinkre megy.”¹⁷

Egészen máshogy fest a helyzet a más tudományterületről érkező Jean Starobinski irodalom-, eszme- és tudománytörténész szemével. Ő így látja a szövegkönyvet és keletkezését: „*A varázsfuvoláról* már nagyon sok elemzés született. A szöveg szerzője, Emanuel Schikaneder azt szerette volna, hogy a lebilincselő történet képes legyen elbűvölni a nagyközönséget, ugyanakkor olyan allegorikus jelentést hordozzon, amelyben a szabadkőműves-eszmék hívei felismerhetik saját titkaikat. Mozart zenéje ráadásul olyan jelentéstöbblettel gazdagította a történetet, mely az összes értelmezést nyitva hagyja.”¹⁸ Az ő elemzésében a szövegkönyv igazi irodalmi értéket hordoz, melyből kifejezetten bravúrosan megírt részeket is kiemel: „Tamino, az úton lévő királyfi egy kígyó elől menekül, majd elájul: *fällt in Ohnmacht* (az ájulás a németben azt jelenti: elveszti a hatalmát, tehetetlen). Jacques Chailley szerint az ájulás azt jelenti, hogy a hős meghal önmaga számára; ezután következhetnek a beavatás próbatételei.”¹⁹ Másrészt pedig Starobinski felold a zeneirodalom számára problematikus ellentmondásokat: „[...] a lehangsúlyosabb mellékszereplő, a lázadó szolga, Pamina börtönőre és hóhéra: a mór Monostatos, aki s azokat a sötét vágyakat testesíti

¹⁶ Wolfgang Hildesheimer: *Mozart*. Gondolat. Budapest, 1985. 281.o.

¹⁷ I.m. 283. o.

¹⁸ Jean Starobinski: *A varázslónők*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2009. 226.o.

¹⁹ I.m. 227., 252. o.

meg, melyeket a rábizott hatalom ébreszt az emberben.”²⁰ Ha egy beavatási történet szimbolikáját nézzük, teljesen helyén való tapasztalat, hogy ahol fény van ott árnyék is. Ennek ellenére a librettista műveltségéről ő sincs meggyőződve: „Az egyetemes törvény ábrázolása érdekében Schikaneder, mint oly sok kortársa, meglehetősen összevissza hivatkozik ókori mítoszokra, Íziszre és Oziriszre, a fényre, a szerelemre, a harmóniára.”²¹

Nála is megjelenik a nőellenesség oly fontos kérdése: „*A varázsfuvola* nem nőgyűlölő opera, de a női princípiumnak alárendelt szerepet szán. A Királynő alakján keresztül befeketített nőiség a leányban talál ellentételezésre, de ennek az a feltétele, hogy Pamina alávesse magát a beavatás törvényének, mely a férfi princípium törvénye. A nőt Pamina személyében befogadják, a Királynő viszont segítőivel együtt a szakadékba zuhan. A megbékélés a fiatal pár esetében bekövetkezik; ám a sötét özvegy, a koloratúráival elkápráztató boszorkány látszólag örökre elveszíti a hatalmát. A Királynő Monostatoshoz és a lefátyolozott hölgyekhez hasonlóan csak arra szolgált, hogy még jobban kiemelje Sarastro győzelmét. Sötét háttér előtt követhetjük a napfelkeltét, de amikor felragyog a fény, eloszlik az éj sötétje. Fordítsuk ezt le az erkölcs és a politika nyelvére: csak úgy lehet magyarázatot adni arra, hogy az igazság fénye miért nem uralkodik eleve minden ember szívében, ha feltételezzük, hogy létezik egy meglehetősen erős elv, mely ezt tagadja és késlelteti. Az emberi világ azért nem lehet még csupa fénysugár, mert a sötétség fejedelme ellenáll. Itt a sötétség fejedelménőjéről van szó, de ennek valójában nincs jelentősége. Minden eszkatológiának, minden utópiának ki kell találnia egy ellenséget, hogy őt lehessen vádolni az egyetemes boldogság késlekedése miatt. Minden utópia manicheizmus. Márpedig a manicheizmus a zoroasztrizmusból származik. Sarastro neve tehát találó.”²²

Ezek az elméletinek tűnő problémák komoly előítéleteket idéztek elő a művel kapcsolatban és ezáltal olyan következményekkel is jártak, hogy volt akit egyenesen távol tartott a mű megrendezésétől. Walter Felsensteint így ír arról, hogy mi tartotta vissza *A varázsfuvolától*: „A Komische Oper megalapítása óta folyton ösztököltek, hogy vigyen színpadra. Mindig kitértem a sürgetés elől. Munkatársaimnak és barátaimnak, akik unszoltak, nem mertem bevallani, hogy rossz darabnak tartottam – ezért is nem rendeztem még soha –, sőt, hogy helyenként untatott is. Megfertőzött *A varázsfuvoláról* kialakult általános vélemény. Hiszen mindenütt ezt lehetett és lehet olvasni róla: egy bécsi külvárosi színigazgató ostoba darabja, amelyhez Mozart fenséges zenét írt; lehetetlen cselekmény, a kellős közepén töréssel.

²⁰ I.m. 229.o.

²¹ I.m. 242.o.

²² I.m. 247-248.o.

[...] Ezt vakon elfogadtam – nem csoda, hiszen az előadásokat, amelyeket láttam, így játszották.”²³ A teljesség kedvéért fontos megemlíteni, hogy ő később felülbírálja ezt a véleményét, és nem csak megrendezi, de meg is szereti a művet.

Összefoglalva tehát a librettóval kapcsolatban több olyan probléma is felmerül, amelynek valóságalapját a dolgozatban nem tárgyalom és nem kívánom eldönteni. Ennek ellenére megalapozzák azt a döntést, mely alapján nem az irodalom, a zene és a film eszköztárát és kifejezésmódját hasonlítom össze, csupán az utóbbi kettőét.

Tamino kép-áriája

Az operában és a filmben is Tamino ebben a jelenetben találkozik először Paminával. Ez az a sorsdöntő pillanat, amikor a szerelem belép az életébe és mindent megváltoztat. De fontos kérdés, hogy milyen szerelem ez! Valóban lánggra gyúlhat az igaz szerelem egy ifjú ember szívében pusztán egy festményt látva, vagy inkább fellángolás, mely a mű folyamán acélosodik valódi szerelemmé? Ez a kérdés annyira valós és kézzel fogható, hogy Jean Starobinski tanulmányában mindkét lehetőség felbukkan egymás után: „Schikaneder darabjában a fiatal hős, Tamino, a keleti királyfi először eltévedt utazó, akinek egy isteni kéz megmutatja egy ismeretlen leány képét. Szíve azonnal szerelemre gyúl, de csak akkor birtokolhatja fizikai valóságában is a szeretett lényt, ha felhasználja belső erejét, amelyet az ellenséges külvilág által fedez fel magában. [...] Tamino először csak a vágyat ismerte, és az Éj királynőjének parancsára magára vállalta a felszabadító szerepét. Kész minden akadályt leküzdeni, hogy eljuthasson ahhoz, akinek a képmása elbűvölte. Úgy fogadja el a hősi küldetést, hogy közben a szerelmi ösztön hajtja. Figyeljük meg, hogy Schikaneder többször is a *Trieb* (vágy, késztetés, ösztön) szót használja – és tudjuk, hogy Freud később mit ért e kifejezésen. Nem számít erőltetett értelmezésnek, ha ahhoz a freudi fogalomhoz folyamodunk, mely árnyékként kíséri az ösztön szót, és megállapítjuk, hogy Tamino beavatási útja ennek az elsőként felélesztett váagnak a szublimálását jelenti.”²⁴

Ezt a látszólagos ellentmondást a két megközelítés között feloldja, ha arra gondolunk, hogy ezek az értelmezések más síkokra vonatkoznak. Sok mű többsíkú. Például a Biblia értelmezésének négy szintjéről szokás beszélni: szó szerinti, allegorikus, morális és anagógikus értelmezésekről. Dákiai Ágoston megfogalmazásában „a szó szerinti értelem arra tanít, ami megtörtént, az allegorikus arra, amit hinned, a morális arra, amit tenned kell, az

²³ Walter Felsenstein: *Az új zenés színház*. Színháztudományi Intézet, Budapest, 1966, 29.o.

²⁴ Jean Starobinski: *A varázslónők*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2009, 226., 236.o.

anagógikus arra, ami felé törekszel.”²⁵ Innen nézve igazán nem sok, ha Tamino frissen születő szerelmét két síkon vizsgáljuk. Egy szimbolikus és egy racionális síkon. A szimbolikus síkon valóban indokolt lehet az igaz szerelem megszületése ilyen körülmények között. Ha csak egy, a legtöbb nép meséiben közös elemre gondolunk, mikor a fiú elindul, hogy akadályokon küzdje át magát a királylányért – akiről egyedül annyit tud, hogy királylány –, ezt fenntartások nélkül elfogadjuk. De a racionális síkon ez nem lehet elég motiváció. Vágy és vonzalom megszületéséhez igen. Azonban a mai fogalmaink szerinti mély és őszinte szerelemhez semmiképp.

Bár számtalan olyan példa hozható a klasszikus irodalomból, ahol igen rövid idő alatt valós érzelmek születnek egy másik személy iránt és olyan is, ahol valós fizikai kontaktus nélkül, valódi szerelem születik, itt ez a kapcsolat túl kevésnek tűnik. Rómeó és Júlia sorsfordító szerelme egyetlen báli találkozáson születik. Ott viszont valós találkozásról, beszédéről, sőt, olyan intim fizikai kontaktusról beszélünk, mint a csók. Roxane bele tud szeretni Cyranóba pusztán a levelei által, de abban az esetben a levelek által Cyrano lelkébe lát bele. Itt Tamino egy festményt kap egy idegen lányról. A realitás síkján maradva tudjuk, hogy egy korabeli festőnek nem volt sok választása: azt festheti, amit a rendelő család látni akar, vagy amit ő lát. Pamina jelleméről a róla készült kép alapján semmilyen valós információ nem jut el Taminohoz. A realitás síkján gondolkozva csak azt feltételezhetjük, hogy Tamino elképzei magának Paminát és ebbe a képbe szeret bele. Ez az elképzelt, idealizált nőalak egyáltalán nem garancia arra, hogy a hús-vér Pamina nem egy elkényeztetett hisztérika vagy nem mélységesen ostoba és sorolhatnánk még a lehetőségeket, melyek feltehetően gátját vetnék Tamino lángolásának az első beszélgetésük után.

Lássuk, hogyan jelenik ez meg a zenében, majd vizsgáljuk meg, mit látunk a filmen. Úgy vélem, nem lenne célravezető, ha zenei elemzéssel próbálkoznék, mert már oly sok jó és pontos elemzés született nálam jóval nagyobb tudású emberektől. Ha Fodor Géza úgy gondolta, hogy ő már nem elemzi újra a darabot,²⁶ mert Kroó György ezt már kielégítően megtette,²⁷ nem kívánom az ő szakértelmüket kétségbe vonni és szerénytelenül azt gondolni, hogy náluk jobbat vagy többet tudnék írni az áriáról.

²⁵ Jean Grondin: *Bevezetés a filozófiai hermeneutikába*. Osiris Kiadó, Budapest, 2002, 56-57.o.

²⁶ Fodor Géza: *A Mozart-opera világképe*. Typotex, Budapest, 2002

²⁷ Kroó György: „A varázsfuvola.” In: Uő: *Mozart operái*, Zeneműkiadó Vállalat, 1956

Az új ember szerelmének hangja

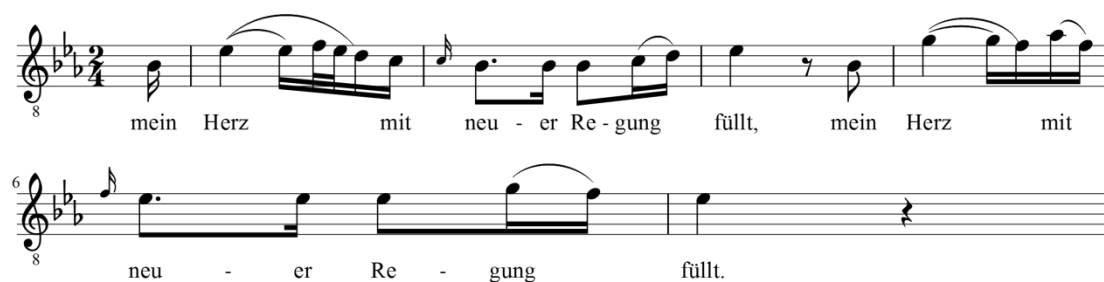
„Az Esz-dúr ária funkciója gyökeresen más. [...] A zene most nem a helyzetet, hanem az ember belső világát ábrázolja, méghozzá egy nagy érzéssel való találkozásának órájában. A zeneszerző számára ez az ária különösen fontos volt; ezzel akarta megfogni az új ember szerelmének hangját is. [...] A bevezető harmóniak csak fekvést váltó nyugodtsága, majd az első, ötödik, első fokok befelé hajló zárt íve, a kiindulás hangulatát támasztja meg: Tamino elmerült a kép szemlélésébe. Ahogyan első csodálata feltör belőle – álmélkodó nagy székszt és az ezt követő ereszkedő skálamotívum –, azt mutatja: már első pillanatban sem közömbös a leány iránt.



Szűkített kvart és kvint lépésekkel jelzi a zene, hogy lassanként kezdi észrevenni a lelkében lejátszódó változást.



Még egy fokozás – a szeptimugrás a leány szépsége iránti elragadtatást festi – és végre, az ária első fontosabb motívumával, bevallja magának a szívében még sohasem érzett melegséget.



Ez a motívum az ária mottója, a formai visszatérést is ez biztosítja majd. Eddig minden hang, minden árnyalat szervesen szötte tovább Tamino érzéseinek finom fonalát. Most klarinéton csendül föl a szerelmi motívum, ezt ismétli kétszer az énekes is.



Ettől a pillanattól kezdve az énekes és a hangszer párbeszéde – plasztikusan szemléltetve Tamino önmagával folytatott beszélgetését – végigkíséri az áriát. De fokozatosan előtérbe kerül a melodikus és deklamatorikus motívumok váltogatása is, s ezzel kitűnően kidomborodik a keletkező érzelem hullámzása. Hol töprengő, hol bizonytalan, hol megönfeledten kiáradó a belső érzélemvilág visszhangja. Az eszközök – még mozarti értelemben is – példátlanul válogatottak. Tamino végre egyenesen felteszi a kérdést magának:



És válaszol is rá mindjárt:



A motívum-megfelelés (*Ich fühl'es* azonos: *Die Liebe* dallamával) ismét csodás szimmetriáról, egységről, átgondolt tervezésről és ihletről tanúskodik. Amiről ott és akkor még nem tudta Tamino, hogy mit jelent, most végre felismerten, boldogan mondja ki: a szerelem. Közben a forma is előbbre jutott a dominánsig, és ezen a síkon kezdődik az ária új fejezete. Most, hogy már biztos szerelmében, a találkozás vágya fűti. Domináns orgonapont fokozza a feszültséget; ehhez járul a sűrű dinamikai árnyalás s a megélénkülő figuráció. (*O wenn ich sie nur finden könnte!*) Közeledünk a csúcsponthoz, a harmonikus szöveg egyre érzékenyebb lesz, csupa szűkített-szeptim hangzás – s nemcsak si, ti, de fi és di fokokon – s az ezzel járó hangnemi bizonytalanság, tapogatózás. A tétovázást mondja ki végre a szöveg is:



Alatta éppen Esz-dúr dominánsán álltunk meg; hangnemi visszatérés következik. Hosszú, jelentős szünet, csönd. Mintha választ várna valahonnan vagy csak a szívétől? Elérkeztünk a

dramai csomóponthoz, s itt, tonikai orgonapont fölött valósággal kiömlik szívéből a szerelmes szó: *ewig wäre sie dann mein*. – igen, örökre; ez a Tamino-féle szerelem legtalálhatóbb jelzője. Most már ő maga is kimondta, a rátalálás nagy szenvedélyével. De még egyszer ki akarja mondani a belső hit, az önbizalom, a mély meggyőződés erejével. Ezt jelenti a mottó visszatérése. (*Neue Regung*... azonos: *Ewige Liebe* dallamával.)



Ezután már csak néhány ütemnyi zenekari utójátékot hallunk, s – ahogy Abert mondja – az érzések csendesen önmagukba húzódnak vissza. Így állít az ária Taminónak is portrét, de magának az érzésnek is örök emléket. A fiú itt már erkölcsi tisztaságában áll előttünk. A szerelem lesz tetteinek mozgatója, s ő éppen ebben az érzésben mutatja meg nemességét, tiszta emberségét.”²⁸

Összefoglalva, Mozart zenéjében pontosan és szépen láthatjuk a valódi szerelem születését.

A *Trieb* születése

Már a kérdéses jelenet előtt látható, hogyan szűkül be folyamatosan a világ. Míg előtte sok nagytotál és még több kistotál volt, többször a teljes színpadképet láthattuk; Tamino és Papageno párbeszéde alatt már csak a két férfit mutatja a kamera félközei állásban. Így érkezünk el a képária előkészítéshez. Csupán Taminót látjuk, aki az egyik pillanatban még felszabadultan nevet Papageno büntetésén, aztán mikor a nők hozzá szólnak, az arca komollyá válik. A három nő, akik néhány perce még oly hangsúlyos volt, most pusztán kezek, hisz itt már nem róluk van szó, itt ők már csupán eszközök. Most Tamino és az ő érzései számítanak.

Közelit látunk Taminóról, akinek először a jobb vállán jelenik meg az egyik hölgy keze, majd balról a másik odaadja neki Pamina festményét. Tamino, amint elvette a képet feláll és elfordul a nőktől. Szép jelzése ez annak, hogy akik még nemrég állandóan körbevették (szinte mindig hátraszög kompozícióban), akiknek a védelmére szorult, azok közül Pamina képe emeli ki, az ad erőt, az a motiváció, hogy miközben észre sem veszi, leválik ezekről a nőkről.

²⁸ I.m. 279-282. o.

A kamera Tamino arcára közelít, melyet profilból látunk, miközben megbabonázva nézi a festményt.

Vágás. Miközben elindul a zene, a festményt követi a kamera közeliben. Látszik, hogy Tamino megfordul. Én ezt a fordulatot szimbolikus jelentőségűnek érzem, hisz itt vesz Tamino élete igazi fordulatot.

A kamera a képről felmegy Tamino arcára, akit végig félprofilból fogunk látni. Ezek a közeliak az egész ária alatt végigkísérnek minket, így teremtve meg az érzést, hogy Tamino belső világába, legintimebb érzéseinek birodalmába kerültünk: „Oly bűvös látomás e kép.” – énekli.

Vágás. A festményt látjuk, de először a film során Tamino szemszögéből, azaz szemből. A következő sor alatt, „Mit emberszem nem látott még”, a kamera ráközelít a képre.

Vágás. Tamino félprofilból: „Úgy érzem/úgy érzem/tőled, drága kép/a lelkem lázban ég.”

Az utolsó sor alatt vágás a filmben és a festményt látjuk közről, amely már változott az előzőekhez képest, nagyobb és sokkal jobban látszik. Ennél jóval fontosabb viszont, hogy alig mozog még, de a kép már megelevenedett. Pamina már más pózban van, mint az először látott „eredeti” képen. Tamino fantáziájában Pamina szerényen lesütött szemmel ül. Az ismétlésnél felemeli a tekintetét és a kamerába – tehát Tamino szemébe – néz. Itt kel ez az elképzelt leány önálló életre. Közben Tamino énekli, „lelkemben tűz ég”, Pamina pedig lassan és kedvesen elmosolyodik.

Ismét vágás következik a filmben, hisz Tamino most önmagára, belső világára figyel: „Bár még nem tudom/ mi az mit érzek/ azt érzem,/ hogy a lángja éget./ Hátha e láng a szerelem?” Az utolsó szó alatt Tamino ismét Paminára figyel, hisz újabb vágással ismét a lány kerül a képbe. De most már csupán Pamina arca, aki az kérdés ismétlése alatt lesüti a szemét.

Vágás, ismét Tamino közelije, aki boldogan, felszabadultan (itt jegyzem meg ezen a ponton kifejezetten szép színészi játékkal) örül a megtalált válasznak. „Igen, szerelem lángja ez.” Miután többször is elismétli iménti felismerését, ismét Paminára vált a kamera, aki ismét felemeli tekintetét és újra Tamino szemébe néz, boldogan mosolyogva. Ebbe az idilli állapotba tör be a következő gondolat: „Bár csak végre rátalálnék”.

Vágás. Ismét Tamino félprofilja. „Bárcsak előtte állnék”, „És akkor én...” – e közben újabb vágás. Itt figyelemre méltó nem csak az, hogy a találkozást elképzelő szerelemes hol önmagára, hol a szerelme tárgyára terelődő csapongó gondolatit milyen pontosan követi le a kamera, de az is, hogy a Tamino képzeletében született Pamina hogy változik a hozzá kapcsolt gondolatokkal együtt. Míg Tamino szerelmére ébredt rá, Pamina is boldog volt. Most

hogy a lány tragikus helyzetére gondol egy szomorú, tekintetét hirtelen elkapó és lesütő Paminát látunk.

Majd ismét vágás Tamino félprofiljára, aki a következő sor után, ajkához emeli a festményt és megcsókolja. Majd maga elé tartja, így formázva háromszög kompozíciót. A rendezői bravúr abban van, hogy ezen a ponton visszakerülünk a valóságba. Eddig Taminóval együtt néztük, hogyan kel varázslatos módon életre a festmény. Együtt éltük át vele érzelmei születését. Szinte már elhittük, hogy Pamina tényleg válaszol a tekintetével. És most itt a kép, ahol egy férfit látunk, aki egy festményhez énekel. Nincs ott egy másik ember! Az előbb látott kontaktus nem történt meg a valóságban. „A szám egy szót se szólna/ karom kitárnám, szívemre zárnám/ és el nem hagynám többé már.” – énekli boldogan Tamino. És bár kikerültünk a fejből és nem tudjuk, most mit láthat, az biztos, hogy lényegi változás, hogy most már ő és a festmény együtt szerepelnek, egyszerre vannak jelen. „Soha többé el nem hagynám” – ismétli többször is.

Ezt a képet elég hosszan tartja Bergman ahhoz, hogy hathasson ránk. Tamino lassan behunyja a szemét, ő csak még mélyebbre merül saját belső világában, nekünk pedig kilépve abból megadatik a lehetőség, hogy végre a saját szemünkkel látva az eseményeket, a saját véleményünk is megszülessen. Ez nyilván szubjektív lesz. Az én személyes véleményem, hogy itt még nem a valódi szerelem született meg. Annak a csírái, egy jó alap hozzá, de ez itt még mindig „csak” egy férfi, aki egy festményről énekel. Azt gondolom, Bergman nem teszi nevetségessé Taminót, de azért jelzi, hogy ezek az érzések még csak az ő oldaláról megalapozottak, és ezek az alapok sem feltétlenül a valóságon nyugszanak, inkább az ifjú emberekre oly jellemző fantáziáláson.

Tamino az utolsó sort is lehuny szemmel énekli, majd szívére teszi a festményt, melyre ráközelít a kamera. Mivel a festményt a kezében tartja, így a végső képben a festménynek épp csak a keretéből látszik ki egy kicsi. A kép világos: Tamino ifjú szívébe fogadta, magába olvasztotta Pamina portréját. Az eredeti, a festmény szinte nem is látszik már. És itt emelném ki, hogy látjuk, ahogy Tamino szívéhez teszi a Pamináról készült festményt. Ezt a kameraállást is kitartja a rendező. Engedi, hogy hasson ránk ez a festmény magához szorító férfikéz, és ennek az üzenete.

Összefoglalva, a kép áriát a zene felől közelítve világosan a szerelem születésének látjuk, míg Bergman verziójában véleményem szerint a fellángolás, vagy Jean Starobinski szavaival élve „a vágy születésének vagyunk tanúi”. Mindkét szempontból vizsgálva megállapítható, hogy a kép áriában mind a zenei, mind a filmes eszköztár jól és pontosan vezet minket az alkotók mondanivalójának megértéséhez.

Második Rész

Főpap, politikus vagy szerelmes férfi?

„Mint ahogy Mozartot magát is minden kor a saját – gyakran torzító – szemüvegén át nézte, úgy kereste – és találta meg – *A varázsfuvola* tükrében is minden kor a maga eszméit, vágyait, célkitűzéseit. Az egyiknek naivan népies-lapidrális tündérmese, – a másiknak világtörténelmi allegória, – a harmadiknak a fény és a sötétség örök, misztikus küzdelme, – a negyediknek az Ember útja az Igazság megismerése felé, – az ötödiknek ősi egyiptomi rítus, – a hatodiknak szimbolikus szabadkőműves szertartás, – a bécsi bemutató közönségének meg éppenséggel konkrét politikai pamflet, zenés társadalmi satíra, amelyben a *jó császár*, II. József szelleme kiszabadítja az osztrák népet a gonosz Éjkirálynő, Mária Terézia – fiában, Lipótban továbbélő – gyűlölt despotizmusa alól.”²⁹ – írja Liebner János *A varázsfuvoláról*. De vajon a zene is több értelmezésre enged lehetőséget? Hisz ez a sokféle szemüveg nem ad magyarázatot arra, hogy miért született egy korban annyi értelmezés, annyi féle felfogás Sarastroval kapcsolatban.

A dolgozat második felében megcserélem a sorrendet. Az első részben a különböző értelmezéseket követte a konkrét elemzés. Most először Kroó György elemzését ismertetem, majd hozzá teszem Fodor Géza kiegészítését, és csak ez után hozok példákat a számtalan egyéb Sarastro-értelmezésből. Ezt azért tartom indokoltnak, mert a dolgozat alapvető célja a zenei és a filmes eszköztárak vizsgálata és összevetése. Míg Tamino kép áriájában ezek az eszközök mindenkit hasonló – szinte teljesen egységes – értelmezésre sarkaltak, addig Sarastro teljesen megosztja a művel foglalkozókat. Ezért az ide beemelt hosszabb elemzés csupán egy részletesebben bemutatott állásfoglalás a sok közül.

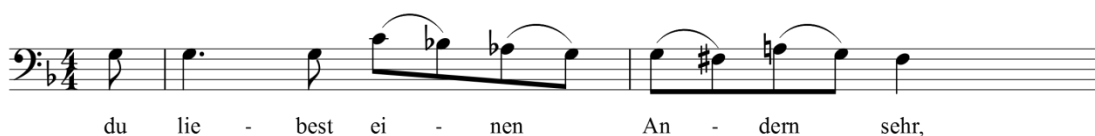
Tehát elsőként, pusztán egy alternatívaként Kroó György elemzése: „Sarastro felé vezetett történetünk minden fonala az első felvonásban. Őt jelentette be a C-dúr kórus és most előtte térdepel bűnéről számot adva Pamina is. Mindannyian lélegzetvisszafojtva figyeljük első szavait. Dominánsszeptim vibrál első méltóságteljes frázisában. A dallamív nyugodt, sőt magabiztos és ünnepélyes; első pillanatban megfogja a hallgatót, minden lépése nagy ember jelenlétére utal. Egyforma, felütéses, két ütemes, egy irányú frázisokban beszél. Melódiavonala szereti kihasználni a maestoso értelmű szekundlépéseket. Egyes szavainak a basszushang regiszterében sajátos hatású szekszt és szeptim lépésekkel ad kellő hangsúlyt; az

²⁹ Liebner János: *Mozart a színpadon*. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1961, 155.o.

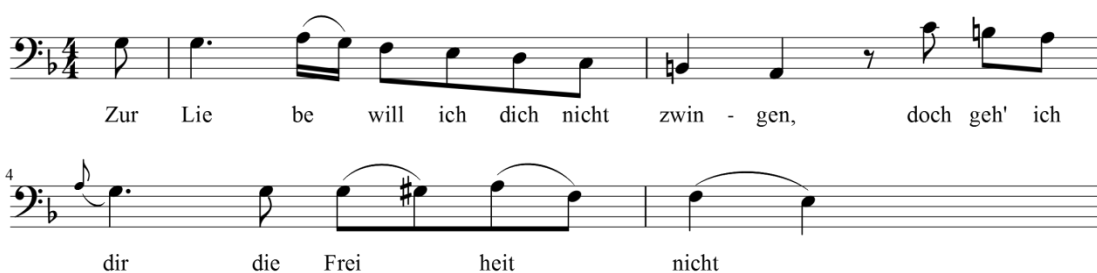
érzelmi emfázis kifejezésére leggyakrabban az egymáshoz kötött kétnyolcad eszközeivel él. Első mondatai rendkívüli megértésről, nagylelkűségről, bölcsességről tanúskodnak.



A főpap hangját egyszerre fájdalom járja át. Most mondja meg a lánynak, hogy tudja: *mást szeret*. Miért az a moll fordulat? Talán Sarastro papi palástja, uralkodó köntöse egy elfojtott szenvedély még mardosó sebét takarja? Mozart félreérthetetlenül az *Andern*-t komponálta meg.



Sarastro idáig az embert, az érzést mélyen megértő, ezeken felülálló, magasrendű jellem ünnepélyesbe hajló hangján énekelt. Most ez a c-moll árnyék egy pillanatra a szerelmi lemondás nagyon is szubjektív érzését idézi. [...] Mint Tamino példája is mutatja, életnek, léleknek nagy viharain, tisztítótüzen keresztül vezet a felemelkedés útja és talán Sarastro régi életének legnagyobb szenvedélyére, próbájára utal ez a szubjektív hang. Mindenesetre egy hajszállal sem csorbítja nagyságát, sőt, mint példát, közelebb hozza az emberek világához, a mi világunkhoz. E vibráló érzékeny kitérés után, a rendkívül beszédes-melodikus szöveg csúcspontja felé közeledik. A lassan alsó-szeptimáig leereszkedő frázis minden hangjának hatalmas kifejezésbeli súlya van.



Annál acélosabban hangzik a humánus, de megfellebbezhetetlen ítélet. A végzés, a döntés másodszori kimondása még több szeretettel, megértéssel telik meg. Mintha egy árnyalatnyi lemondást takarna a harmóniai árnyékba takart frázisvég és mintha a decimával mélyebben megszólaló *doch* mögött pillanatnyi habozás húzódnék meg. De azután éppen mély erkölcsi tartalma, humánuma teszi az ítéletet jogossá, érvényessé. És a leány ellenvetéseit a pontozott ritmusú, feszes, tört hármassokból építkező sarastrói frázis valósággal szétmorzsolja. Hiába Pamina B-dúr próbálkozása, hiába az anyai szeretetre hivatkozó szavak,

Sarastro hangja megfellebbezhetetlenül cseng. Nemcsak személyi, emberi magasrendűség, de hivatalának, funkciójának méltósága is benne van recitatívba torkolló válaszában. Nem kell lezárni a formát, vitának itt úgysem lehet helye. [...] Monostatos aljas mesterkedését, bölcsen, fölényesen, néhány rövid mondattal megbünteti és szavai máris újabb parancsot osztanak.



A motívum váza azonos első szavainak dallamívével. Ez az *uralkodó* hangja, aki birodalmában belátása szerint rendelkezik alattvalóival. Parancsa újból a szeptimre ereszkedő frázisra támaszkodik, és amikor a próba értelmét mondja ki, az adagióvá szélesülő dallam szokatlanul mély regisztere, az egymás utáni kis szeptim és szűkített kvint lépések – a magas fúvók szűkszeptim kombinációjával együtt – rendkívüli erőt kölcsönöznek alakjának. Sarastro teljes hivatalos fényében magasodik az egész opera minden rétege, minden rendű és rangú alakja fölé.³⁰

Ezt az elemzést egészíti ki Fodor Géza a következő gondolatokkal: „Valószínűleg Hermann Cohen építette először *A varázsfuvola* interpretációját arra a feltevésre, hogy Sarastro szerelmes Paminába, s ez a motívum azóta folyton visszatér a különböző elemzésekben, bár Abert a leghatározottabban elvetette. A probléma megvitatása teljesen illuzórikus, hiszen a motívum sehol sem bukkan fel a műben evidenciaként, ugyanakkor olyan motívum sincsen megfogalmazva, amely kizárná. Ez az intenzív, ám szublimált vonzalom minden további nélkül beépíthető Sarastro alakjának motivációs rendszerébe, viszont ez a rendszer nélküle is teljes.”³¹

Fodor Géza szerint a két világ szembeállítására révén a sarastroi rend néha embertelennek tűnhet. „Rögtön Sarastro első fellépésekor félreérthetetlenül kifejeződik a probléma. Először azokban a sokat vitatott ütemekben, amikor a főpap ragyogó hangja hirtelen elhomályosul, szinte szenvedővé válik:

³⁰ Kroó György: „A varázsfuvola.” In: Uő: *Mozart operái*, Zeneműkiadó Vállalat, 1956, 328-330.o.

³¹ Fodor Géza: *A Mozart-opera vilásképe*. Typotex, Budapest, 2002, 394-395.o.

Bass

du lie - best ei - nen An - dern sehr, ci - nen

Piano

B.

An dern sehr.

Pno.

A szóban forgó ütemek túláradoan személyes és fájdalmas hangját a lány helyzete iránti megértés is indokolja, sőt, arról sem szabad megfeledkeznünk, hogy Sarastro már most tudja: Pamina és Tamino egymásnak rendeltetett, egyszer mindenképpen találkozniuk kell, s az súlyos megpróbáltatások kezdetét jelenti. Az együttérzés tehát sokszorosán indokolt, de éppen az az érdekes, hogy Sarastro ilyen nyíltan, szinte önkritikusan fejezi ki. Mintha pontosan tudná, hogy humanizmusának megközelíthetetlensége, távolabbi terveinek titokzatossága magában rejtje az embertelenség mozzanatát. Ezt akkor is finoman fejezi ki, amikor megtagadja Paminától a szabadságot. A szöveg gondolata (*Zur Liebe will ich dich nicht zwingen, doch geb ich dir die Freiheit nicht*) a zenében kétszer hangzik el. Ha Sarastro nem érezné fellépése emberi problematikuságát, erre nem lenne szükség.”³²

Az is meghatározza a műhöz való alapvető hozzáállást, hogy ki milyen területről érkezik. A két zenetudós után most jöjjön két olyan művész, akik rendezték, vagy vezényelték *A varázsfuvolát*. Az első Walter Felsenstein, aki a sok éven át tartó ódzkodás után, amikor rászánja magát és elkezd a darabbal foglalkozni, teljesen új művet fedez fel benne. Sarastróról a következőket írja Felsenstein: „Hiszen ő nem király, hanem egy rend előljárója. Az ő ötlete, hogy Taminót, a szomszédos birodalom örökösét az elhalt király leányával, Paminával összeházasítsa, ezáltal országának új királyt adjon és a két birodalmat egyesítse. Teljesíti az öreg király végakarátát, aki az ő kezébe adta a nap körét, hogy azt a hatalomvágyó királynő markából megmentse. És ezzel a rend hatalmát két királyságra terjessze ki. [...] Ha behatóan vizsgáljuk *A varázsfuvola* szövegkönyvét, nem annyira szabadkőműves, mint inkább egészen egyszerűen forradalmi kicsengéseket találunk benne. A rend tiltja a hercegek és uralkodók felvételét. És Sarastrónak, aki talán a különös öreg királlyal folytatott hosszú beszélgetések

³² I.m. 395.o.

alapján – olyan királlyal, aki a vadonba ment és vén tölgyekből fuvolákat faragott –, kialakította nagy tervét, keresztül kell vinnie Tamino felavatását. Ez nem mitológia, hanem politika. Az állítólagos mese izgalmasan feszült cselekménnyé válik. Fenséges darab, élvezet rendezni!”³³

Ehhez képest a gyakorlatias szemlélethez képest, melyben Sarastro politikus és első sorban ember, mennyire más lesz a Leibner János tanulmányában idézett Bruno Waltert értelmezés, akinek a Metropolitan Operaházban vezényelt Varázsfuvola-felújításáról a *The Saturday Review* a következőket írta: „Mozart *A varázsfuvola* Sarastrójának szavaiban közölte velünk gondolatait az ember nagyságáról, bölcsességéről és Istenhez való közelségéről: a maga utolsó akaratát és szellemi testamentumát.”³⁴ Míg Walter Felsenstein az embert látja és a politikust, addig Bruno Walter az eszközt, amelyet Mozart legfontosabb végső üzenete szócsövéül használ. Ehhez képest más az irodalom-, eszme- és tudománytörténész, Jean Starobinski véleménye, akinél már megjelenik a kétely is Sarastro személyével kapcsolatban: „Jogos lehet az észrevétel, hogy a hatalom fenti igazolása azokra az érvekre emlékeztet, melyek a későbbiek során az abszolutizmus modern formáit törvényesítik. Sarastro hatalmát vajon nem kíséri az a gyanakvás, amellyel a felvilágosodás filozófiája a királyok és papok önkényuralmát figyelte? [...] Ki biztosíthat minket arról, hogy Sarastro szükségképpen személyes hatalma nem téveszti szem elől e helyes irányt, és nem lép a góg tévútjára?”³⁵ Bár ez nála is csupán mint kérdés merül fel, látjuk, hogy már az is mekkora lépés, hogy maga a kérdés felvetődhetett, ha például a filozófus Hegel sorait állítjuk mellé: „A pusztán történeti külső viszont mulandó; e mozzanattal igyekeznünk kell megbékélni az időben tőlünk távol eső műalkotásoknál, s még saját korunk alkotásainál is szemet kell hunynunk felette. Ekképpen Dávid zsoltárai, melyek az Úr mindenható jóságát és haragját zengik ó-ünnepi pompával, valamint a próféták keserves siralmi Babilon és Sion pusztulása felett még ma is hatnak ránk, és jelenvalók számunkra. Az a morál, amelynek Sarastro *A varázsfuvolában* hangot ad, az opera dallamainak belső magva és szelleme révén mindenkinek, még az egyiptomiaknak is tetszeni fog.”³⁶

Ehhez képest megint teljesen más, ha azokkal az elemzésekkel foglalkozunk, melyek más művekkel hozzák párhuzamba *A varázsfuvolát*. Én most három különböző ilyen analógiát veszek sorra. Az első – és egyben a legkidolgozottabb – Leibner János munkája, mely Shakespeare *A vihar* című színművével von párhuzamot. Ebből most egyedül a Sarastro és

³³ Walter Felsenstein: *Az új zenés színház*. Színháztudományi Intézet, Budapest, 1966, 30-31.o.

³⁴ Leibner János: *Mozart a színpadon*. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest 1961., 168.o.

³⁵ Jean Starobinski: *A varázslónők*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2009. 242. o.

³⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Esztétika, rövidített változat*. Gondolat Kiadó, Budapest 1979, 158.o.

Prospero közötti megfeleltetést emelném ki. Leibner minden kérdést kizáróan már a két alak legalapvetőbb princípiumát is teljesen egyezőnek véli: „A figurák rokonsága kézenfekvő. Prospero és Sarastro: a *tudás* és a *szeretet* természetfölötti, világon uralkodó hatalma.”³⁷ Ezen kívül Leibner hasonlóságot vél felfedezni a szerelmesek próba elé állításában, melynek mindkét esetben legfőbb célja épp a fiatalok érdekeit szolgálja, ami a szerelem és az ifjú emberek jellemének megnemesítése: „[...] a két ifjú szerelmes, akiket eleve egymásnak szánt ugyan a sors – de kissé meg kell nehezíteni a dolgukat, *mert nem becses a könnyű foglaltság* (Shakespeare: *A vihar* I.2.)”.³⁸ Éppen így hasonló a két figura konfliktuskezelése is – még akkor is, ha a végkimenetele más ezeknek a viszálykodásoknak. Eszerint Prospero megbocsát és békében él tovább az ellene vétő fivérével, Monostatos pedig halálát leli az Éj királynője oldalán a támadás során. „Az alapállás azonos: «Bár vérig sértett gazságuk, nemesb okossággal mégis a harag ellen foglaltam állást. Szébb a jóság a bosszúnál: ha bánják bűnüket, többé egy homlokráncolás se célom ellenük» – mondja Prospero (*A vihar*, V. 1.), és Sarastro E-dúr áriája (No. 15.), de általában egész beállítottága is ugyanezt a lelki nagyságot, kicsinyes földi kontroverziák fölé emelkedő érett és magasrendű humánusot tükrözi.”³⁹ Ha tehát a Prospero és Sarastro párhuzamot Sarastróra veítjük, látjuk, hogy ez kizárja a szerelmet, és az atyai érzésekre helyezi a hangsúlyt. Hiszen Shakespeare *A viharjában* Prospero, a bölcs és titkos tudást (varázslást) birtokló apa szemeli ki a fiatal herceget a lánya számára, majd egyengeti bimbózó kapcsolatukat. Prospero alakja kétséget kizáróan minden szexuális felhangtól mentes ebben a kontextusban, így tehát Sarastro is.

A következő két párhuzam pedig azért nagyon fontos a munkám szempontjából, mert részben összekapcsolódnak már a filmmel is. A második párhuzam, melyről Leibner János mint érdekesség számol be így hangzik: „Csak mint hajmeresztő kuriózum érdemel említést az a fantasztikus logikai bukfenc, amely *A varázsfülvében* a Parsifal-monda utánérzését, és így Wagner operájának előképét vélte felfedezni (Tamino: Parsifal, Sarastro: Amfortas, az Éj királynője: Kundry, a papok: a grállovagok, és így tovább).”⁴⁰ Azonban itt nagyon fontos kiemelnünk, hogy Bergman ezt a párhuzamot emeli be művébe avval, hogy Sarastro az első és második felvonás közötti szünetben öltözőjében a *Parsifalt* olvassa. A következő filmelemző részben látni fogjuk, hogy mennyivel közelebb áll ez az analógia Bergman felfogásához. Hisz gyökeresen mást mond a két párhuzam a Sarastro-képről. Amfortas nagyformátumú férfiú, aki viszont mégiscsak esendő ember. Egész életében a korábbi

³⁷ Leibner János: *Mozart a színpadon*. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest 1961. 155.o.

³⁸ I.m. 156.o.

³⁹ I.h.

⁴⁰ I.m. 155.o.

vétkéért vezekel, ami nem volt más, mint a szerelem, vagyis hogy engedett a vágyainak. Ez a párhuzam inkább húz afelé, hogy Pamina is ennek a régi vonzalomnak a tüztét gyújtja fel újra, akkor is, ha most már az idős és bölcs Sarastro helyesen cselekszik és nem enged ezeknek az érzéseknek.

A harmadik párhuzam annyira kapcsolódik Bergman filmjéhez, hogy egyenesen az indította. „Itt Ingmar Bergman rendezői megoldása jut eszembe, ahol (a librettótól eltérően) Sarastro a zárójelenetben átadja a hatalmát Taminónak. Ugyan azt látjuk itt is, mint amikor Idomeneusz átadja a királyságot a fiának, Idamante-nak, akit kész lett volna feláldozni Neptunnak.”⁴¹ Ez a párhuzam pedig egyenesen Sarastro ellenes. Idomeneusz azért, hogy túlélje a tengeri vihart, megfogadja Posszeidonnak – vagy latin megfelelőjének Neptunnak – hogyha túléli, akkor feláldozza neki az első embert, akit hazatérve meglát. Ez szerencsétlenségére a saját fia lesz. Bizonyos változatokban aztán ez az áldozat nem történik meg. Mozart *Idomeneójában* a Posszeidonnak tett ígéret betartásának késlekedése miatt egy szörny kezd pusztítani a városban, melyet a fiatal királyfi önkezével öl meg, így váltva meg saját gyászos végzetét. Azt hogy mennyire megkérdőjelezhető erkölcsileg az apa viselkedése az is mutatja, hogy más változatokban feláldozza fiát, amivel viszont dögvészt szabadít városára, ugyanis az isteni törvények tiltják az emberáldozatot. Itt is, mint a *Parsifallal* vont párhuzamban, egy idősödő államférfit látunk, akinek egy fiatalember bátorsága és állhatatossága hozza el a megváltást saját múltbéli hibájának következményeitől.

Szexualitás és hatalom viszonya

„Almási Miklós *Anti-esztétikájában* Bergman *Varázsfuvoláját* egyenesen a posztmodern dekonstrukció látványos modelljének tekinti: a svéd rendező a Mozart-mű ironikus adaptációjával, a nézőközönség (a kislányarc!) bevonásával, a szabadkőműves jelképrendszer eltüntetésével, a sexualitás (és a hatalom viszonyának) középpontba állításával bontja le, építi át magát az operát és annak hagyományos előadói gyakorlatát.”⁴² Korcsog Balázs szavai jól jellemzik az egész filmet, de ha a Sarastro bevonulásától a felvonásvégig tartó szakaszt nézzük, akkor fokozottan érvényesek. Nézzük, miként dominál és milyen viszonyban van a hatalom és a sexualitás ezekben a jelenetekben.

Sarastro első megjelenése már önmagában nagyon kifejező. A kamera először nem őt magát, hanem a hintóját vontató oroszlánokat mutatja. Ez az erős, és közérthető szimbólum

⁴¹ Jean Starobinski: *A varázslónők*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2009. 233-234.o.

⁴² Korcsog Balázs: „Opera + film = operafilm?” In: *Filmvilág* 2002. november, 6-9.o.

vezeti fel a Sarastro pozícióját, társadalmi helyzetét bemutató részt. Majd a kép kistotállá szélesedik és meglátjuk magát Sarastrót, aki míg a hintója színarany, addig ő szerény, dísztelen barnáspiros öltözetet visel. Vele egy időben pedig meglátjuk az őt körülvevő egyenruhás szolgákat – akik mindegyének karján egy sólyom ül –, és mögöttük a népet. Elöl az egy fejfel mindenki fölé magasodó uralkodó, akit követ a népe. Ez a kép csupán egy pillanatra tart, mert máris vágás jön. A következő képállásban a nép mögé kerülünk és látjuk, ahogy Sarastro begördül hintóján, majd megállítja azt és leszáll róla. Itt már szemet szűrnak a hintó és a nép közé álló fekete páncélos katonák. A fekete ugyanis egyértelműen az Éj királynőjéhez tartozik. Míg Sarastro birodalmában három szín dominál – a piros, a zöld és a barnásfehér, addig az Éj birodalma nélkülöz minden más színt és árnyalatot, az övék egyértelműen csak a fekete. Sarastro határozott, elég erélyes mozdulattal utat nyit magának két lándzsás között és a nép közé lép. Az emberek azonnal térdre ereszkednek, így végig megmarad a képi egyensúly, melyben az uralkodó minden tekintetben felettük áll. „Kései bölcs ő” énekli a nép, miközben olyat látunk, ami a mai kor emberének már klisé számba megy. Sarastro a nép közé vegyül és ennek a politikusokra oly jellemző viselkedésnek megejt a két legelcsépeltebb mozzanatát. Kezet fog a nép egy fiával, majd felemeli a kislányt, aki bokráját hozott neki, megpuszítja, elveszi a virágot és amilyen gyorsan jött, távozik is. Miközben a kórus olyan magasztos dolgokat énekel, mint a „Salamon nemzetségéből prófétánk ő”, az alatt egy rutinos politikust látunk, aki különösebb érzelmek, vagy odafigyelés nélkül teszi a dolgát. Nagyon visszás ezeket a szavakat hallani miközben látjuk a felkapott kislányt, aki engedelmesen tartja az arcát a pusziért, amin viszont a legkisebb mosoly sem jelenik meg. Aztán a kamera követi Sarastrót, aki visszatér az elithez, ahová tartozik. És amint kilép a nép közül, az imént még szétnyitott lándzsák azonnal újra összezárnak, egyértelművé téve, hogy ez nem mind a két oldalról járható út. Mivel a kamera kistotállban végigkíséri Sarastrót, így olyan érzésünk van, mintha mi is vele lépnénk egyre beljebb a világába, ahonnan a nép gondosan ki van zárva. Bár az egész képi világot a barna szín uralja, ami puritán felhangot kölcsönöz neki, azért a fekete páncélos örök vadászsólymokat tartó szolgák sora követi. Ez itt már az udvar, és a pompa.

Ezután következik a templom ajtajához vezető lépcső. Ami megint egy kicsivel közelebb van a templomhoz – tehát még kevesebb kiváltságos számára elérhető –, és egy fokkal feljebb van. Fizikai síkon is látjuk, hogyan áll a hierarchikus hatalmi rangsor ebben a világban. A hat fokú lépcső két oldalán sorakoznak a papok. Feltehetően ők a legmagasabb rangú, közvetlenül Sarastro alatt álló papok. Mielőtt még odaérne a lépcsőhöz, az ott álló papok meghajolnak. Nem csak jelképes fejhajtás ez! Valóban mélyen meghajolnak. Itt is

meglenne az esély, hogy újra lássuk Sarastrót kimagasodni, de ezúttal ez nem történik meg. Ahogy a népnek is megadta, ami jár és hajlandó volt leereszkedni közéjük, épp olyan triviális gesztus hogy a papokat magával egyenrangúként kezeli. Sarastro három pappal lép interakcióba. Először a bal oldalon megöleli az elsőt, majd a jobb oldalon már kissé furcsábban, megölel egy másikat, majd kezét fog a felette állóval. Láthatjuk hogyan lesz egyre kevesebb, egyre gyorsabb és egyre formálisabb ez a három mozdulat. Itt sem látunk mélyebb érzelmeket, csak rutint. Még fogja a harmadik pap kezét, miközben már fordul is vissza a nép felé, hogy merev csuklóval és mozdulatlan ujjakkal még háromszor meglendítse a kezét integetés gyanánt a népnek, majd hátat fordít és elindul a lépcső tetején lévő ajtó felé. De ezt már nem követi a kamera, mert ehelyett ráközelít a hintó előtt álló fekete páncélos katonára. „Aki mutatja nekünk az utat” énekli róla a kórus, miközben a képet a katona fekete páncélsisakja tölti ki. Elég nyomasztó ez a kép, hisz a katonának nem látjuk még a szemét sem, csak egy arctalan fekete sisakot. Ahogy Balassa Péter fogalmaz: „[...] egy ismeretlen, arctalan, sötétbe öltözött vértés *érthetetlenül* súlyos jelenléte az első záróképben; mintha csak egy totem volna.”⁴³ Sarastro az államférfi bemutatása itt ér véget, ezzel a képpel. Bármit is gondoljunk Sarastro birodalmáról, ez a kép egyértelművé teszi, hogy a helyzet korántsem idillikus.

Hogy mindeközben mi történt Paminával, akit utoljára Sarastro bevonulása előtt láthattunk – mikor bátran kijelentette Papagénónak, hogy az igazat kell mondaniuk Sarastrónak – azt nem tudjuk. A fekete páncélos kitartott képe után pillantjuk meg újra. Miközben Sarastro a protokolláris teendőt intézte, a hatalmi gépezet olajozottan és jól működött tovább. Paminát a papoktól körbevéve látjuk viszont. Papagénónak már nyoma sincs. Itt látszik nagyon élesen a különbség Pamina fehér és az őt körülvevők barnáspiros ruhája között: a lány az egyetlen, aki igazán ártatlan és tiszta. Sarastro megjelenésére Pamina pukedlizik, míg a mögötte álló papok fejet hajtanak. A kamera Paminát követi, majd látjuk, ahogy Sarastro elmegy előtte. Illetve csak sejtjük, hogy ő az, hiszen csupán a felsőtestét látjuk, amivel egy pillanatra teljesen kitakarja a lányt. Ahogy festmény formájában Tamino a kép-ária végén szívére teszi, és szinte magába olvasztja úgy, hogy a festmény szinte ki sem látszik a kezéből, a lány most épp úgy eltűnik egy pillanatra. Sarastro világa, ha csak pár másodpercre is, de elnyeli Paminát.

Innen a kamera Sarastrót követi, aki egy padhoz megy, melyre leül. Pamina a lábához térdel és fejét a térdére hajtja, miközben a pad két oldalán álló papok egyike Sarastrohoz

⁴³ Balassa Péter: „Csakhamar vagy sosem.” In: *Filmvilág* 1986/01 09-12. old.

hajol, hogy sűgjon neki valamit. Sarastro egyetlen mozdulattal jelzi neki, hogy ne most. A pap azonnal jelez társainak és diszkréten kivonulnak. Közben Sarastro maga mellé ülteti Paminát a kétszemélyes padra. Sarastro, aki először mutat igazi gyengédséget, teljesen egy szintre helyezi magával a lányt. A kamera Paminát követi, akinek ráközelít az arcára. Itt szűnik meg először a papoktól hemzsegő formális világ, és látunk két egymás mellett ülő embert őszinte érzelmekkel. Itt a hatalmi hierarchia helyét – ha mint később látjuk nem is teljesen és kizárólagosan – átveszik az érzések és az Almási Miklós által már kiemelt szexualitás.

Pamina lehajtott fejjel kezdi vallomását: „Uram...”. Itt Sarastróra vált a kamera. Eddig Paminát nézte, de ahogy meghallja ezt a megszólítást, az arca megváltozik és ő is lehajtja a fejét. Látszik, hogy nem ezt várta. Ez a megszólítás nem a férfinak szól, hanem az Uralkodónak, míg az ő első gesztusa Paminával szemben a nőt maga mellé emelő gyengéd férfi gesztusa volt.

Vágás, újra Panima arca, aki vallomása közben még mindig a földet nézi. Mikor azonban előhozakodik azzal, hogy mi kényszerítette szökésre, már Sarastro felé fordítja az arcát: „De a szégyen távozzon tőlem/ a gonosz mór erőszakoskodott velem/ ezért akartam megszökni.” – énekl. Miközben látjuk, hogy Pamina ismét magára talál, Sarastro még mindig csak maga elé bámul. Majd Sarastro a lányra néz és valami egészen izgalmas történik. „Állj fel, nincs okod félni tőlem.” – énekl Paminának, aki mellette ül, és már szemmel láthatóan nem fél. Itt egy pillanatra visszatér az uralkodó. A főpap álarca mögött Sarastro rendez az érzelmeit. Ez a mondat egy audiencián lévő alárendeltnek szól, összecseng a bevonulása alatt tett nagyvonalú, uralkodói udvariassággal. Pamina reakciói teljesen adekvátak, hisz azt mondja, amit érez, és ami valóban történt. Ellenben Sarastro itt megzavarodik. Vissza kell menekülnie abba a pozíciójából fakadó előnybe, amiről már egyszer lemondott, mikor gyengéden maga mellé ültette a lányt.

A kamera most Paminát mutatja, akinek az arca viszont valóban meglepődést és némi félelmet tükröz. Ez az arckifejezés teljesen indokolatlannak tűnik. Legalábbis Sarastro kedves szavai semmiképp nem adnak rá okot. Ámde a tettei igen. Miközben Sarastro azt énekl, „Nem várom tőled/ hogy megbánd, amit tettél,” a kamera most kistotálban együtt mutatja a két szereplőt és meglátjuk, hogy Sarastro megfogta Pamina kezét. Ezt az indokolatlan testi kontaktust még fokozza, mikor azt énekelve, hogy „vagy azt, hogy megindokold/ mért akartál szökni” megérinti a lány nyakában lévő, Taminót ábrázoló festményt, ami pont Pamina keble alatt lóg. Miközben Sarastro egyre közelebb hajol, a lány egyre kisebbre húzza össze magát. A hívómondat melyre ez megváltozik – képileg is, mert a kamera most közelit mutat, szemből Pamina arcáról, aki lassan felemeli a tekintetét – elég erős ahhoz, hogy mindent elfeledtessen

vele. „Ismerem a szíved titkait.” – énekli Sarastro. Ahogy Tamino és a szerelem eszébe jut, Pamina ártatlanul elmosolyodik és boldogan néz a főpapra. Érdekes megoldás, hogy pont ezekben az ütemekben, ahol a zeneirodalom számos képviselője Sarastro szerelmének bizonyítékát látja, a kamera Paminát mutatja. Itt Bergman a benne lezajló érzelmi folyamatot emeli ki. Mert látjuk, hogy a frissen született remény és boldogság hogyan tűnik el, mikor megtudja, hogy Sarastro ennek ellenére sem engedi el.

Miközben Sarastro megismétli a döntését, a kamera ismét őt mutatja. Látszik, hogy szeretne ismét eljutni a lányhoz, miközben énekel még kissé lejjebb is hajtja a fejét, hogy a szemébe nézhessen. A következő vágás meg is mutatja miért. A rövid összhang teljesen véget ért. Pamina szomorúan maga elé mered, miközben teljes testtel elfordult Sarastrótól. Most Pamina vált hangszínt. Maga elé nézve kezd énekelni: „Anyám bánkodik, hogy elvesztett engem. Ó, szegény anyám!” Bár bátortalanul kezd, de a végére ismét határozott lesz. Látjuk, ahogy a gondolat megszületik benne, és igazára ébred. Ezt az is mutatja, ahogy a főpap reagál. Szinte rákiabál a lányra: „Ő is hatalmam alatt van”. Itt vágás következik és látjuk, ahogy Pamina visszafordul a főpap felé. Ez az első pont, ahol Sarastro, mint ember veszít, és kénytelen hatalmi fölényét használni. Míg az imént egy férfi és egy nő beszélt, itt visszatért a főpap, ami azzal jár, hogy Pamina nem lehet más, mint egy egyszerű fogoly. Milyen szép a színészi játék ezen a ponton, ahogy Pamina arcán nem félelmet látunk. Nem rezzen össze a főpap megemelt hangjától, egyszerűen meglepődve konstatálja a helyzet és az erőviszonyok változását.

„Élted elpazarolod, ha rá bízod magad” – énekli Sarastro. De ha nem lenne sarokba szorítva, ha ő is biztos lenne az igazában, akkor nem ezen a támadó és megfellebbezhetetlen hangszínen közölné ezt. Pamina pontosan érzi, hogy mi történik és most bizony harcba száll. Szembe fordul a főpappal és úgy énekli: „Ő az anyám, és ez elegendő ok. Szeretem őt.” Itt Pamina nem könyörög, és nem magyarázkodik. A duett alatt itt üti meg a legkeményebb hangot. Miközben megismétli, hogy szereti az édesanyját, a kamera Sarastróra vált. Látjuk, hogy itt valóban Pamina győzött, ugyanis Sarastro kilépett a szemkontaktusból. Nem tud Paminára nézni, miközben azt énekli: „De ő büszke és gyenge!” Ebből a patthelyzetből egy egészen új gondolat segít neki kilépni: „Neked egy férfira van szükséged, aki vezet téged.” Bár még kicsit kemény tónust üt meg, itt már Pamina szemébe néz. Itt a lánynak fogy el az ereje. Mindeközben Pamina újra a föld felé fordítja az arcát, hiszen ő sem akar tulajdonképpen mást. „Tanácsomat követned kell.” – halljuk Sarastro hangját. Látjuk, hogy Pamina a saját érzései csapdájába került, és össze van zavarodva. Még ez alatt a sor alatt vált a kamera ismét Sarastróra, aki megismétli: „Tanácsomat követned kell.” Amire Pamina

hirtelen és kicsit riadtan visszafordul, hisz érezhető, ennek a vitának itt vége van. Sarastro nem tudta Paminát meggyőzni magánemberi síkon, viszont mint rangban fölötte álló elsöpörte a lány akaratát.

A következő jelenetekből csak azt a néhány mozzanatot emelném ki, ami Sarastro érzelmeit hivatott mutatni. Az első Tamino és Pamnina első csókja alatt bevágott közeli a főpap arcáról, melyen egyértelműen nem örömet látunk. Majd a halványan átsuhanó mosoly, mikor Monostatos szétválasztja a szerelmeseket. A Monostatossal folytatott párbeszéd során igazoltnak látom a Jean Starobinskinál megjelenő elméletet, melyszerint Monostatos az elfojtott vágyakat jeleníti meg Sarastro udvarában.⁴⁴ Valóban olyan közel megy, úgy behatol Sarastro személyes terébe, miközben beszámol arról hogyan fogta el Taminót, hogy az egy közönséges szolga esetében teljesen lehetetlen lenne. E szerint az értelmezés szerint tehát Sarastro a saját elfojtott vágyait bünteti meg. Ami egyértelműen azt jelzi, hogy ezek létezõ, Pamina által kiváltott vágyak. Számomra azonban a legékeesebb bizonyíték Sarastro gyengéd érzelmeire Paminával szemben a felvonásvég utolsó beállításában rejlik. Miután önkezével szakította el Taminótól, a templom boltíves ajtajához vezeti, ami arra a térre nyílik, ahol a nép áll. Most egymás mellett állnak, mint egy királyi pár. Sarastro integetni kezd a népnek. Egy rövid ideig láthatjuk ezt a beállítást, amely valóban egy idillikus királyi párra emlékeztet. Majd a kamera Pamináról mutat közelit, aki lassan visszafordul. Aztán Taminóra közelít. Értjük, egymást nézik. Majd Sarastro is megfordul és Paminát nézi. Most egymás után több vágás jön és egymás után többször láthatjuk a szomorú, de állhatatos Pamina arcát, aki Taminót nézi, akkor is, ha annak újra bekötötték a szemét, és Sarastrót, aki pedig Paminát nézi, tekintetében a lemondás fájdalmával. Így ér véget a felvonás, miután még utoljára képileg is megkaptuk a lényeg összefoglalását.

Összefoglalva úgy gondolom, hogy Bergman igenis állást foglal ebben a kérdésben. Sarastróban egy szerelmes férfit látunk, aki a végén meghozza a jó döntést, de végig követjük ennek a fájdalmas útnak a lépéseit. Ami azért is ilyen pontosan végigjárható, mert míg a librettóban a kórus jelenetek alatt nem tudunk meg semmit a főszereplők érzelmeiről, addig Bergman ezeket a jeleneteket is arra használja, hogy minél cizelláltabb képet kaphassunk arról, mi megy végbe Sarastro és Pamina lelkében. Ahogy Balassa Péter írja: „A nyitánytól kezdve olyan vágástechnikával él a rendezés, mely lelassítja az egész mű tempóját, kiemelve ez által a populáris Singspiel mélyén rejlő meditatív életproblémákat. A magasrendű és a népszerű találkozása a nagy művekben mindig jelentőségteljes. A zenei szünetek képekkel

⁴⁴ Jean Starobinski: *A varázslónők*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2009

megtöltése általános lassítást, meditatív hatást eredményez, ezáltal egy filmnyelvi sajátossággal tovább gazdagítja *A varázsfuvolát*.⁴⁵

Bár először nem teljesen értettem egyet vele, a részletes elemzés után azonban én is úgy gondolom, ahogy Petrovics Emil egy cikkében írta a film megtekintése után: „Évtized óta tanítottam és analizáltam már zenei mesterfogásait, amikor is nemrégiben Párizsban, egy kis moziban megnéztem Bergman filmjét. [...] Bergman felhívta figyelmemet egy olyan mozzanatra, amit eddig nem vettem észre, Sarastro és Pamina kapcsolatának rendkívüli bonyolultságára tudniillik. A szabadkőműves elveken alapuló birodalom, vagy inkább társulás vezére, filozófusa, királya eddig mint az igazságot, áldást és büntetést osztó kéz működtetője jelent meg; s úgy is, mint hibátlan jellem, tévedhetetlen férfiú, a gondolatokhoz és elvekhez hűséges ember. S íme, a film megmutatta az öregedő férfi utolsó (vagy első?) nagy szerelmét, s annak tárgyát: Paminát.”⁴⁶

Ezzel összecseng Balassa Péter véleménye is, melyszerint „Sarastro alakja Bergmannál az eredetiben már meglevő lehetőséget bontja ki: borotvaélen billeg a jó atya és a csábító között; ő ugyanúgy közel, nagyon közel hajol a szereplőkhöz, mint a három hölgy és a Királynő. [...] A főpap jó hatalom, de mégiscsak hatalom, és csupán hiten, feltételezésen áll, aminek a nevében gyakorolja hatalmát. Ezért oly nagyszerű megoldás, hogy a szünetben a Sarastrót formáló nagyon szép, fiatal apa-férfi, öltözőjében a *Parsifal* kottáját tanulmányozza. A wagneri Monsalvat beavatottjainak tragikus melankóliája és meditatív megváltás-gondja eszmeileg egyenes folytatása a sarastrói lappangó problematikusságnak és töprengésnek. [...] Sarastro fiatalos és férfias szépsége egyébként megfelel annak az intenciónak, hogy nevében Zoroasterre vagy Zarathustrára utal.”⁴⁷ Tehát azt látjuk, hogy míg az opera többféle értelmezésre sarkallta a művel behatóbban foglalkozókat, addig a filmet elemzők véleménye nagyjából egyezik Sarastróról.

⁴⁵ Balassa Péter: „Csakhamar vagy sosem.” In: *Filmvilág*, 1986. január, 9-12. o.

⁴⁶ Petrovics Emil: „Varázsfuvola.” In: *Filmvilág*, 1980. február, 16-17. o.

⁴⁷ Balassa Péter: „Csakhamar vagy sosem.” In: *Filmvilág*, 1986. január, 9-12. o.

Összegzés

A dolgozat címét Korcsog Balázs *Opera + film = operafilm?* című cikke ihlette,⁴⁸ melyben azt írja: „egy operaelőadás – akár a wagneri Gesamtkunst értelmében is – összművészeti (irodalmi, zenei, színházi, sőt képzőművészeti) produkció. Az opera műfaji összetettségéhez és sokrétűségéhez talán csak a film komplexitása fogható, nemhiába hasonlítják gyakran a filmet az operához, és tekintik Wagnert a filmzene szellemi ősatyjának.”⁴⁹

Az operafilmek mára külön műfajjá nőttek ki magukat. De ez még nem ad egyértelmű választ az általam felvetett kérdésre, vajon a film be tudta-e hozni hatalmas lemaradását a zenével szemben. El tud-e jutni hozzánk úgy is, hogy az iskolában nem tanultuk a szolmizálással egyszerre a kameraállásokat vagy a kompozíciós technikák nevét? Épp így nem ismertük meg például Buster Keaton munkásságát, míg Wagner a tananyag része volt. Nem sorolom tovább a bevezetőben már vázolt hátrányait a zenével szemben.

Ennek ellenére a képária és a Sarastro bevonulásától a felvonásvégig tartó rész elemzése után úgy látom, hogy az alapkoncepcióm helyes volt. Egy igazán nagy művész, akinek van közölnivalója és jól ismeri a művészeti ágat, melyet ennek az átadásához használ, el tud jutni az értő befogadáshoz. Sőt! Míg a Mozarti operából kiinduló elemzőket többféle értelmezésre sarkallta a zene alapos tanulmányozása, addig a filmet elemzők lényegi elemeiben nagyon hasonló értelmezésre jutottak Sarastro személyével, és a Paminával kapcsolatos motivációival kapcsolatban.

Ennek egyik okát a Korcsog Balázs felvetett problémában látom: „Míg egy operában természetes, és többnyire el is fogadjuk azt a képtelen konvenciót, hogy a szereplők énekelve beszélnek egymáshoz, hogy még haldoklás közben is „kivágják” a magas „c”-t, addig egy filmben ez korántsem magától értetődő dolog. A film közeli és félközeli beállításáiban fény derül mindarra, amit az operaszínpad jótékony félhomálya eltakar. Tehát az opera színpadiassága, énekes előadásmódja és stilizált ábrázolásmódja, illetve a film *filmszerűsége*, naturalis ábrázolásmódja közti feszültség feloldása (vagy éppen e konfliktus kiélezése) az operafilm archimédeszi pontja, rendezőjének igazi feladata. Egy operafilm *sikere* azon áll vagy bukik, hogy a produkció képes-e az opera képtelen nyelvezetét képi nyelvre átültetni.”⁵⁰ Viszont ha sikerül – ahogy Bergman *Varázsfuvolájánál* láthattuk – akkor ez a képi nyelv nagyon pontosan és jól tud minket vezetni. Még akkor is, ha nem tudjuk pontosan megnevezni az általa használt eszközöket.

⁴⁸ Korcsog Balázs: „Opera + film = operafilm?” In: *Filmvilág* 2002. november, 6-9.o.

⁴⁹ I.m. 6.o.

⁵⁰ I.h.

Bibliográfia

- Abert, Hermann: *Einführung in die Taschenpartitur der Zauberflöte*. London-Zürich-New York, é.n.
- Balassa Péter: „Csakhamar vagy sosem.” In: *Filmvilág*, 1986. január
- Felsenstein, Walter: *Az új zenés színház*. Színháztudományi Intézet, Budapest, 1966
- Feuer Márta: „A halál tartósít, az élet elemészt. Gaál István készülő operafilmjéről.” In: *Filmvilág* 1983. október
- Fodor Géza: *A Mozart-opera világképe*. Typotex, Budapest, 2002
- Grondin, Jean: *Bevezetés a filozófiai hermeneutikába*. Osiris Kiadó, Budapest, 2002
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Esztétika, rövidített változat*. Gondolat Kiadó, Budapest 1979
- Hézsér Zoltán: *Wolfgang Amadeus Mozart életének krónikája*. Zeneműkiadó, Budapest, 1978
- Hildesheimer, Wolfgang: *Mozart*. Gondolat, Budapest, 1985
- Király Katalin: *Ének-zene 5. osztály*. Mozaik Kiadó, Szeged, 2008
- Korcsog Balázs: „Opera + film = operafilm?” In: *Filmvilág* 2002. november
- Kroó György: „A varázsfuvola.” In: Uő: *Mozart operái*, Zeneműkiadó Vállalat, 1956
- Liebner János: *Mozart a színpadon*. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1961
- Lukács György: *Az esztétikum sajátossága*. II. kötet. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1965
- Petrovics Emil: „Varázsfuvola.” In: *Filmvilág*, 1980. február
- Sadie, Stanley: *Grove Monográfiák, Mozart*. Editio Musica, Budapest, 1987
- Starobinski, Jean: *A varázslónők*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2009