

Tallián Tibor:

Petit macabre

Fekete Gyula - **Eörsi István**: A megmentett város

Fekete Gyula: A megmentett város

Magyar Állami Operaház

2002. október 26., 29., november 6.

Szöveg	Eörsi István drámája nyomán Eörsi István és Fekete Gyula
Inkvizítor	Fried Péter
Bíró	Ambrus Ákos
Borbély	Sárkány Kázmér
Vörös	Gerdesits Ferenc
Kopasz	Szüle Tamás
Lidi	Balatoni Éva
Vili	Herczenik Anna
Magdaléna	Mitilineou Cleo
Poroszló	Szappanos Tibor
Zsuzska	Horváth Erika
Mári	Réder Katalin
Szabóné	Döbörhegyi Diána
Szabó	Török Imre
Kocsis	Bakó Antal
Gyerekek	Bódy Balázs, Ivanics Attila, Renge Lídia, Babay Nóra
Karmester	Kesselyák Gergely
A kórust betanította	Drucker Péter
Díszlet	Buchmüller Éva
Jelmez	Király Anna
Rendező	Halász Péter

Nem volna szabad írnom *A megmentett város*ról. Nem lehetek tárgyilagos bírálója. *A megmentett város* szövege az 1960-as évekből származik, és magán viseli a kor bélyegét. Engesztelhetetlen haraggal tekintek vissza az 1960-as évekre, benne akkori önmagamra. Látom magam gimnazistaként ünnepi falújságot készíteni a Vörös Október Férfiruhagyár alapításának negyvenötödik évfordulójára. Látom magam a KISZ-vezetőtanár utasítására történelemszakkört szervezni a gyarmati országok függetlenségi mozgalmainak kérdéseiről. (De nem érintettük a ruhagyári szakszervezeti bizottság által a helyszínre szállított készpénzsegélyeket). Nem tudok róla, hogy az ostobaságnál rosszabbat elkövettem volna - nem súgtam be, nem jelentettem fel; mégis éjszakánként felriadva kérdezem, vajon tudtam-é, hogy nem szabad? Emlékszem, barátom egyszer megmutatta apja otthon őrzött revolverét. Röhögtünk rajta, s én nem gondoltam róla semmit, ha csak azt nem: az illető újságíró, s ez azzal jár. Nem azzal járt, hanem *azzal*.

A hatvanas évek második felében a revolveres szülők leszármazottainak egy része maoista barikádokra lépett. Más részük filozófiai házimozzi-vetítéseken taglalta a nembeli lényeg lényegét. A szakszervezeti bizottság kissé kellemetlenkedett a kellemetlenkedőknek, de pillanatig sem félt tőlük: nem volt kétsége afelől, hogy az eszmei barikádok hősei a lehetetlennel, önmaguk árnyékának átugrásával kísérleteznek. Ma jól látjuk, mily jól látta a bizottság már akkor! Magam akkor még nem láttam; tényként leszögezem ugyanakkor, hogy a Nagy Árnyékátugrásban nem vettem részt; az idő tájt gyötrelmes személyiségfejlődésem parancsára saját, személyes árnyékom átugrásával voltam

elfoglalva. Semleges politikai álláspontomat 1972-ben bíraltam felül, midőn egy év után Bécsből hazatérve észrevételeznem kellett, hogy Magyarországon nem lehet sört kapni. Akkor úgy éreztem, hályog hullott le szememről. Átláttam a rendszeren. Felismertem *élhetetlenségét*.

Akkoriban kezdtem hivatásszerűen és passzionátusan osztályozni a rendszer esztétikumának sajátosságát e lap hasábjain. Ma úgy látom: ha voltam is olykor igazságtalan, nem tévedtem (állítom: ez nem paradoxon). Nem tévedtem, midőn a rendszer esztétikuma legfőbb sajátosságának az ideologikus mítoszteremtést találtam. Igazságtalan, esetenként mélységesen igazságtalan lehettem, mert nem akartam látni, hogy miféle mítosszal állok szemben: olyannal-e, mely a rendszer malmára hajtja a múlt mély kútjából merített vizet (volt ilyen, emlékezzünk csak *Együtt és egyedülökre, Szerelmem Elektrákra*), avagy ama másik fajtájúval, mely Don Quijoteként szembeszáll a rendszer lassan őrlő malmaival. Nem tettem különbséget, mert úgy láttam, rendszermítosz is, ellenmítosz is ugyanazon pszeudopolitikai premisszából indul ki, és nem reflektálja a rendszer valódi, nem-mitikus élheteretlenségét. Megválaszolatlanul hagyja a fő kérdést: miért nincsen sör?

Akkor is tudtam, hogy ne tudtam volna, nem csak *folyékony* kenyérral él az ember. De nem hallottam (legalábbis én nem, legalábbis az operában nem) olyan hangot, mely ezt az igazságot hitelesen énekelte volna. Leszögezem, nem ezt az igazságot énekl **Eörsi István** *A megmentett város* című darabja, melyért Fekete Gyula leszállt az 1960-as évek irodalmi limbusába, hogy megkomponálja belőle a maga petit macabre-ját - nem ezt az igazságot énekl, semmiféle igazságot nem énekl, legalább nem hitelesen, legalább nekem nem. Pedig (szomorú együttérzéssel állapítom meg) nyilvánvalóan a nagy, az örök igazságokat akarná énekelni. Máskülönbén miért halmozná mitográfusi szorgalommal a biblikus-tanítómesés motívumokat? A történet (látni fogjuk: inkább történetek) a város megmentéséről szól(nak). Ismerjük mi az ilyen megmentést: szerénykedő-homályos *understatementje* az csak a megváltásnak. Hogy nem lehet tudni, a város miért szorul megmentésre, az is a biblikus szemléletből fakad; avagy nem szorul-e minden város mindig megmentésre? Persze két okból szorulhat rá: vagy ellenségeitől, vagy önmagától kell megmenteni. Nem is oly rég a *C'est la guerre*-t újra látva figyeltem fel rá: ha a hatvanas évek háborút emlegetett, mindig polgárháborúra gondolt; külső ellenség hiányában arra kell következtetnünk, a várost **Eörsinél** is valami belső ellenségtől kell megmenteni. Eleinte el lehet hinni, a város megmentői legitim módon törekszenek a város megmentésére; el lehet hinni, habár a bűnt, mely a megmentést elodázhatalanná teszi, nem lehet szűzszerűen megtapasztalni, vagyis művészileg megélni. Oh, szodómia, toronyépítés, aranyborjú, döghalál s az eredendő bűn egyéb allegóriái, hol késtek az absztrakció homályában? A meg nem nevezett, meg nem mutatott bűnt Lidi, az eleinte való főszereplő hitelesíti. Amennyire hiányzik a darabból a város bűnének, a városra leselkedő veszélynek mindennemű mitológiai jelképe, annál erőteljesebben hivatkozik ősi elbeszélésekre a szent, mondhatni megváltó prostituált típusa: Lidi lenne a bibliai Támár, Goethe útszéli bajadérja - vagy egyenesen az örök nőiség, mely felfelé húz? Ha húz felfelé, a hajunknál fogva húz. Lidi, a szent szajha azáltal kívánja eszközölni a város megmentését, hogy vendégeinek titkon levágja a haját. Vilmoska, az eleinte való másik főszereplő adott ponton megígéri, hogy beavat a titokba, melybe Lidi őt elmondása szerint beavatta: mi módon menekül meg a város az ismeretlen véstől, ha férfi lakói kopaszok; ígéretének beváltásában megakadályozza korai halála.

Szerzői segítség nélkül magunkra hagyva, a hajlevágás motívumában nem ismerhetünk másra, mint ama nemes filiszteus ringyó, Delila városmegmentési akciójára. Kissé távolabb Judit árnya rémlik fel, amint honleányi tárgyyszerűséggel elhelyezi az éjjeliszekrényen Holofernes levágott fejét. S hogy ne tűnne föl lelki szemeink előtt Salome jelenése? Hajlevágás és fejlevágás úgy különbözik egymástól, mint *circumcisio* és *castratio*, az egyik jelképesen, a másik radikálisan metszi vissza a férfierőt. A motívumot a történetek többféleképp értelmezik: a nemzeti érzelmű ószövetségi nők a nép külső ellenségének erejét veszik el fej- és hajlevágó tettükkel (város megmentése külső ellenségtől); Salome a levágással a Keresztelő aszkézisét bosszulja meg, azt, hogy a férfi egyáltalán nem akar testben, *kenyérrel élni*. Lidi rutinszerűen ismételt férfiatlanítási akcióit se ide, se oda nem tudom besorolni, legfeljebb gyanakodhatom, hogy a legújabb kor absztrakt ideologizmusának jegyében állnak. Lidi harcos feminista. Érdek nélkül vag.

Lidi tárgy nélküli szenvedélyének nincs szüksége Holofernesre, Sámsonra, Jochanaánra. Nem is lépnek föl se ők, se hozzájuk hasonlítható nagy formátumú áldozat, kivel a nőnek, kinek a nővel személyes viszonya volna, lehetne. Ahogy az operában megjelenik, nadrágszerepként, Vilmoska nem helyettesítheti a bibliai bikákat; benne inkább a francia operák apródja kél új életre, a bizalmas, aki nem tud titkot tartani. Nem rosszul kitalált szerepét sajnálatosan funkciótlanná teszi, hogy nincs titok, amit elárulhatna. Csak üres szavak vannak, mint: boszorkány. A dráma: cselekmény; szóból nem lesz dráma, kivált nem üres szavakból. Üres szó a boszorkányság, üres szó marad, hogy Lidit aztán

megégetik. Mivel nem tett semmit, nem is létezett. Aki nem létezett, azt nem lehet megégetni. Mondvacsinált főhősnője az elbeszélés közepén kivonul a szó-játékból. A színpadon maradt mondva-sem-csinált panoptikumfigurák tanácstalanul várakoznak a következő fordulóra: Kopasz, Vörös, Bíró, Borbély, Magdaléna táncolják körül a dramaturgiai úrt, míg fel nem lép az Inkvizítor. Ő új játékot kezd, amit a sűrűn felemlegetett hajszálak közmondásos vékonyságukkal kötnek a kezdethez. Jobban mondva: ahhoz elég erősen kötik, hogy az előbbit visszamenőlegesen dezavualják. Ugyanis a második részben az Inkvizítor boszorkányos tömeghisztériát vagy tömeges boszorkányhisztériát celebrál a városban à la Salemi boszorkányok és Louduni ördögök. Ennek során mindenkit megégetnek, a *kis haláltáncot* csak két gyermek, valamint magától értőően az Inkvizítor éli túl. Mármost e hisztéria láttán joggal támad bennünk kétség, vajon Lidi valóban boszorkány (azaz megváltó) volt-e, vagy egyszerűpszichotikus utcanő, s ha igen, mire a nagy céció? Hogy előkészítse a Poroszló tragikus Abgangját - azon szereplőjét, aki addig meg sem szólalt? Kellene még a gyerekekről is szólnom, kikkel tétova jelzések szerint a kétszeresen sikerületlen megváltás egyenletében be kellene helyettesíteni a jövő ígéretének ismeretlenét. Nem szólok rólok, elvette a kedvemet a szótól, hogy a gyerekek is túl sokat beszélnek. "*Du! Deine Mutter ist tot! Hopp, hopp!*" - mennyivel többet mond. Különös módon ígéretesebb is. Kellene még Vilmoskáról írnom. Ugyan szöveg szerint ő egyre-másra meghúzza az üveget, de nem tapasztalom, hogy felcsendülne ajkán a megváltó sördal. A fő kérdés megválaszolásáig Vilmoska sem jut el.

Összefoglalom: A *megmentett város* egy (vagy több, egymásba mosódó) pszichotikus társadalmi jelenséget kísérel meg modellálni. A modell nem lehet érvényes, mert az alkotó nem látja át a jelenség valós szerkezetét - hogyan is láthatná, ha egyszer nincs és nem lehet tapasztalata a normális társadalomról? Hiába törekszik a kritikus ábrázolásra, nem tud szabadulni az ábrázolt elvek és jelenségek mindenhatóságának kényszerképzetétől. A kényszerképzetből fakad a pszeudomitikus, álmesei írásmód, a maga mélynek szánt, de csak üres jelképeivel: város, haj, rigó. A színpadon és szövegen eluralkodó névtelenség élettelenségről, életnélküliségről árulkodik - a politikai világ élheteretlenségéről, melyen - Ghelderode-Ligetivel ellentétben - **Eörsi** nem tud kívül helyezkedni. A világgép érvényével föllépő cselekményszöveg (ha ilyesmiről egyáltalán beszélhetünk) nem leplezheti a megfogalmazott világ tökéletes világszerűtlenségét. (Rémlik, e szavak egyike-másika **Eörsi István** Lukács-fordításaiból lopakodik nyelvemre. Hát hogyné. Mint írtam: *et in civitate ego*.) A szöveg kínlódik, mert nem tudja pontosan, mit is akar mondani. A pontatlanságot íróniával akarja leplezni, az alakok és mese reménytelen csökevényességét teorémaszerű redukciónak állítja be. De teorémát, tantételt csak arról lehet felírni, ami van. Ami nincs, annak nincs teorémája.

Ami nincs, annak viszont van bokra, mondja enigmatikus mélyértelműséggel a költő. A zeneszerző, ki (attól tartok) tán az alkotói halálöszön csábításának engedve határozta el, hogy megkísérli egyfelvonásos operává alakítani a nem létező képletét, bizonyára a munka korai fázisában felismerte, mennyire nincs bokra a szövegnek, vagyis nincsenek rajta operaemberi karakterrügyek és érzelembimbók. Kérésére az író dalbetét-filéekkel és együttes-intarziákkal segített e mankón (mankó: ami hiányzik). Különös berakások ezek, mintegy légüres térben ringanak, csak lazán kapcsolódnak az előadó alakok drámai helyzetéhez, vagy éppen semmi racionálisan értékelhető viszonyban nem állnak vele. Kiváltképp igaz ez a megállapítás a Lidi dalaira: elvont-homályos tájképi és szentképi elmékedése megkímélik őt és minket a hajlevágás ideologikus szenvedélyének még az említésétől is; nem is érintik nő és város üdvtörténeti viszonyát, mondhatni nem is céloznak rá, hogy Lidi körül egyáltalán valami cselekmény lenne folyamatban. A líra nem reflektálja a drámát, az emberi bensőség nem tükrözi a fiktív életösszefüggéseket, melyek a drámai szereplőt meghatározzák. A szereplő nem önmaga nevében énekel, s ezzel kvázi beismeri, hogy mint *operae persona* nem létezik. Azonban azon opera, melynek szereplői nem léteznek, maga sem létezik. A *megmentett város*: opera az opera nemlétéről.

2002-ben persze az Operabarátok Egyesülete kivételével mindenki rég tudja, hogy az opera nem létezik. Művészetben nem sújtja erkölcsi tilalom a nekrofilát; a kortárs zene és a halott műfaj liaisonjából esetenként életerős utód származik. Ilyenkor az operabarátok egyesülete igazolva látja álláspontját, és jubilálva hirdeti: az opera él! Bizonyos értelemben igaza is van. Az opera oly régóta, oly szívósan éli túl halálát, hogy azt szinte életnek, második megtestesülésnek tarthatjuk. Másfelől a ritkán megfigyelt, de tagadhatatlanul hiteles újjászületések elbizonytalanítanak, vajon ami meghalt, az 1600-1900 között virágzott klasszikus főműfaj, valóban az *opera* volt-e, s nem csak egy alfaja az operának, mit az jellemzett, hogy életében volt termékeny, szemben ama másikkal, mely halálában terem. Utóbbi véleményre helyezkedtek már a 20. századi modernnek is, kik nem hagyták magukat elbátortalanítani a hírtől: az opera halott, és száz éven át több hullámban, makacsul kíséreltek az *új magyar opera* megteremtésével. Amióta a modernnek visszavonulót fújtak, illetve szabadjára engedték addig lappangó premodern ösztöneiket, az újabb generáció pedig konzervatív forradalmat rendezett,

nyilvánosan senki nem veszi már hiába az *új opera* nevét. Amit látunk és hallunk, az inkább arra utal, visszatért jogaiba a méltatlanul száműzött régi opera. Szerzők immár a modernizmus gátlásait levetkezve engedhetnek formái és tartalmi sziréncsábításának. Hozzáad a helyzet pikantériájához, hogy a *postból* nézve réginek látszik minden *ante*, többek között az is, ami a közvetlen elődök szemében az új operát fémjelezte (akár magyar, akár nem). Sőt a közelmúlt operai újdonsága számít *ma* a legértékesebb réginek: antik bútorüzetekben manapság kizárólag art decót lehet látni, párizsi ószerről származó import alakjában, meg azon provinciális változatában is, melyet az ötvenes évek legelején a házukban lévő egyesített asztalos- és kárpitosműhelyben sorozatban készített a nem államosított Töreky bácsi és Boros néni (utóbbi iparát férjétől örökölte).

Nem tudom, mivel magyarázza magának Fekete Gyula *retourj*át ahhoz, amit én a hatvanas évtized tartalmatlanul nyomasztó kényszermitológiájának látok; nem is kérdezem, annak ellenére, hogy kellemes beszélő viszonyt ápolok rokonszenves, mély hangú személyével, mióta hét évvel ezelőtt megszólított az Atlanti-óceán fölött, tízezer méter magasságban - kérdezni *reporter* dolga, a kritikus kijelent. Magamnak a szüzsé- és típusválasztást a néhai modernizmus kevésbé diszkrét bájának vonzásával magyarázom: avagy nem írta-e meg a maga megmentett városát egy Weill, egy von Einem, egy Ligeti és bizonyára sokan mások, kiknek városmentő művét nem ismerem vagy nem emlékszem rájuk? A mitiko-szatirikus modernizmus varázsának annál szívesebben enged a retrozeneszerző, mivel e típus felvállalása mintegy mentesíti az operanovella szigorú dramaturgiai-kompozíciós szabályainak következetes alkalmazása alól - az elidegenítés, vagy ahogy a büszke hetvenes években mondták, az operaforma *démontage*-a jegyében hatályon kívül helyezheti a lineáris elbeszélés kötelezettségét, s ezzel megkerülheti a művére leselkedő legnagyobb veszélyt, a reménytelenül operaszerű operaszerűséget - az operaszerűséget à la Mascagni. Az elidegenített-leépített szöveggörnyezet védelme alatt azután szabad kezet kap arra, hogy eklektikus hajlamait kiélve tetszése szerinti ötvözetben vagy keverékben alkalmazza a régi jó operanovella bevált formai és tartalmi elemeit. A modernizmus csipetnyi sója sokkal biztonságosabbá és valamivel ízletesebbé teszi az opera halála után évszázaddal, a modern opera halála után évtizedekkel komponált mégis-operát.

Ezen operapoétikai szempontból *A megmentett város* szöveggörnyének szerkezeti heterogeneitása - erősebb szóval: csinálmány volta - jótékonyan ellensúlyozza a nyelvi közlés próza alatti színvonalát. Az említett lírai betétek, melyeket Fekete Gyula visszafogott, franciás ariette-modorban zenésít meg, az alaptextussal szemben őrzött feltűnő tartózkodásukban eleve más síkra helyezik a belőlük táplálkozó zenei részleteket, mint a közvetlenül a pszeudocselekményhez kötődő szakaszok. A dalok és áriák szövege negligálja a drámai környezetet, s ez bizonyos értelemben felszólításként értelmezhető az egész szöveg negligálására, pontosabban szólva: a zene helyenként abszurd, máskor abszolút felszabadítására. Az, hogy sok áriában nem arról van szó, amiről a darabban szó van, megengedi a szerzőnek és befogadónak, hogy úgy tegyen, mintha az egész darabban nem arról lenne szó, amiről szó van. A leghatásosabb példát említem e körmönfont tétel igazolására: a Poroszló halálának jelenetét. Ez a figura csak a második szakaszban szólal meg egyáltalán, s szerepe kimerül abban, hogy tárgyilagos mondatokban jelenti a legújabb haláleseteket (ismét Karinthy: a méltóságos úr kiugrott az ablakon... a méltóságos úr már a második emeletnél tart). Végül saját halálát jelenti, a dolog természetéből fakadón jövő, illetve a nyelv természetéből fakadón jelen időben. Rövid, tárgyilagos leírását ön maga megégetéséről a zene megragadó, merem mondani: megrázó gyászhangokkal kíséri, méltóságos, szenvedélyes lassú háromnegyedes tánccal, talán sarabande-dal, melybe az énekszólám úgy szövi bele a maga sorsszerű dallamtöredékeit, mintha a szereplő álmában emlékeznék vissza arra, amit még csak ezután fog megtenni. Ezzel a felemelően tiszta és tragikus lamentóval, mely megelőzi az Inkvizítor trionfóját, Fekete Gyula nem a Poroszló személyét emeli ki jelentéktelenségéből, mint ahogy Lidi és mások áriái sem Lidit és másokat ruháztak fel kivételes jelentőséggel (ha nem is abszolút értelemben, a kompozíció értékrendjében mindenesetre): az operai-formai funkció az, ami a szövegből fakadó, de a cselekményen fölülemelkedő zene által kivételes jelentőséget nyer. A nem létező városból nem lesz megmentett város, a nem létező opera azonban megmentett operává szellemül.

A lassú, átszellemült penultima (követi még az Inkvizítor diadala és a gyerekek ironikus zárszava) visszarímel az első nagy gyászzenére, Lidi búcsújára. A bátor-szélesen kiterített ostinato-basszus, a hozzá szaggatottan, sírva-beszélve társuló énekszólám és a szövegüket meghazudtolón érzelmes kórusközbeszólások egyértelműen utalnak vissza az ősi passacaglia-mintára - az én zenetörténeti ismeretanyagomból Monteverdi szépséges *Lamento della ninfájára*. Nőalak, aki nem élt, de halálában megszületik a zene szelleméből. E két lassútétel tágas, mély, barokkosan ritmusos zenedrámái lélegzétvétele önmagában elégséges bizonyítékul szolgál a született, tragédiára elhivatott színpadi szerző jelenlétére. Nem azért, mert ábrázolja a színpadi cselekményt és személyeket, hanem mert

megengedi és kikényszeríti a teremben jelenlévők részvételét a színpadi cselekményben, a drámai személyekben. Részvételt biztosít és részvétet ébreszt.

Az opera erőteljes gyászzenéi megerősítik fentebb általánosságban megfogalmazott gyanúmat: szerzője azért helyezi *A megmentett várost* a hatvanas évekbeli vélt-modern szűzsé és stílus védernyője alá, mert attól tart, e nélkül védtelenül ki lenne szolgáltatva önnön primer operairói hajlamainak, melyeket a nemes és szentimentális tartalmak közvetlen kifejezésére való múlthatatlan vágy ural, a vágy, melynek az operaműfajban oly könnyen enged a legkeményebb zeneszerzői egyéniség is. A "modern" operára való hivatkozást egyébként a régi közelmúltat idéző keretzene stílmódmernizmusa emblematikusan is kiemeli a maga ütős színeivel és (*horribile dictu*) aleatorikusan kitöltött vonósoltjaival. A "modern" másik elmaradhatatlan velejáróját, a groteszket Fekete Gyula nem alkalmazza egyértelműsikerrel. Meggyőző erről már az éjszakai ház előtt játszódó gyengeáramú introdukció - engem az őrtállók duettjére emlékeztet a *Poppea* elején, fájdalom, Otto nélkül; eleinte a Lidi halála utáni második szakasz is túl igyekvően keresi a maga előre eltervezetten abszurd-groteszk jellegét. A *buffa* típusú szcénákban (continuokíséret ide vagy oda) inkább csak a szándékolt beállítást érzékeljük, a szituatív-zenei karakter nem szilárdul meg. Mindkét alapozó szakaszban csak ront a helyzeten a Borbély felléptetése. Első megjelenését a sevillai kolléga belépőjére emlékeztető vedlett triolaforgácsok kísérik - az efféle persziflázásra kiskorú utazótársaim a villamoson azt mondanák: a borbély bénázik. Erről a borbélyról még Rossininak se jutna eszébe semmi szellemes. A Bíróról sem; tanácsolom, hogy operában ne alkalmazzanak olyan szereplőt, kiről a zeneszerzőnek nem jut eszébe legalább egy áriányi tartalmas vagy szórakoztató zene. Vagy ha muszáj alkalmazni, beszéljen prózában, mint Szelim basa.

Bábfiguráinak alig tagadható érdektelenségét Fekete Gyulának idő múltán mind az első, mind a második részben sikerül feledtetnie azzal, hogy bemenedik őket valamely nagyobb zenei forma révébe. A duettek és concertatók, vagyis a nagyobb zenei szerkezetek a komikus zsánerben is igazolják Fekete Gyula zenei helyzetteremtő képességét; a szó eredeti értelmében vett zenei inspirációja, dallami-motivikus, ritmikai és harmóniai fantáziája is a nagyobb, egész jelenetekre kiterjedő formákban virágzik ki, itt valóban elevenen. A groteszk tónusú részletek közül maradéktalanul élveztem az első részben Magdaléna, Vilmos, a Vörös és a Kopasz báb diskurzusát; ezt a szoprán szólam koloratúrái, a zenei figurativitás (ami a zenében persze nonfigurativitás) emeli ki a megelőző színpadi mozzanatok kínosan kiszámítható egymásutánjából. (Vajon a *Grand Macabre* Rendőrfőnökének koloratúráira emlékeztet engem Magdaléna *flamboyant* módon bornírt koloratúrája?) Elismerésre méltó kidolgozottsága mellett is kisebb meggyőző erőt sugároz az átmenet az *accompagnatóból* a zárt számba a második szakasz expozíciójában; készséggel megengedem azonban, ehelyt a direkt politikai diskurzus akadályoz a zenei folyamatosság felismerésében. Fő- és Nagy Inkvizítor jeleneteket ismerünk operákból, regényekből, és ismerünk regénybeli operákból. Jelen inkvizítorjelenetről Szabolcsi Bence azt mondaná: als ob. Tartalmáról nem írok, mert újra felidegesítem magam. Annak idején elolvastattak velem egy városi mesefilm-novellát, szerepelt benne egy alak, talicskában facsemetét tolt, *ehrlícher Makler*, jóra való politikai ügynök nézett ki belőle, s rögtön lehetett tudni, hogy ő kádárjános. Tanácsomra kimaradt a filmből. A Borbélyról, e botcsinálta társadalmi mediátorról nem kérdeztek. Nem maradt ki.

Jóra való politikai ügynökökre tudvalévőleg mindig szükség van. Szerepeltetésük azonban kétes operadramaturgiai eredményhez vezethet. A Borbély és a tömeg szembesülése, e hiteltelen második megváltó kvázi-észrevétlen bukása értékelésem szerint kompozitorikus mélypontra juttatja az operát, mely a következő boszorkánytárgyalásban meg is szűnik opera lenni, agitprop melodrárává színtelenedik, szavalókórossal. Sivárságát törli ki utóbb emlékezetünkben a Poroszló felmagasztalása. Személyes kielégületlenségem a második rész politiko-muzikális irányvételével nem gátol abban, hogy felismerjem a nagyszabású és zenedrámailag releváns formai megfelelést az opera első és második része között: Lidi autodafé-jelenetének tragikus zenei bensőségét *vonja vissza* a muzikális, inkvizítori pandanja a második részben. *A megmentett város* az egyfelvonásos verista hagyományának örököseként rejtetten kétfelvonásos, kétszer hajtogatott szerkezetet követ. Zenei mondandóját szimfonikus (vagy kissé szerényebben fogalmazva: szvitszerű) formába önti, a szerkezetet alkotó tételeket és tételtöredékeket (közöttük kevés kötőszöveggel) horderejük és expresszív tartalmuk vagy tartalmasságuk szerint méretezi. Az opera nagyformája kiválóan funkcionál. Ezen a rendelkezésre álló idő felosztását értem stációkra - nem fordítva: a mű tényleges és lélektani hosszúságát nem az elképzelt történés eseményláncának hossza, nem is a szöveg terjedelme szabja meg, hanem a zeneszerző. A mai operaszerző lelke mélyén tisztában van vele, hogy megtűrt vendég a színházban, s jobban teszi, ha nem él vissza a vendégjoggal. Fekete Gyula előzékeny szerző, ám nem előzékenységből tömörít, hanem drámai koncepciója diktátumára. Annak ellenére, hogy egyik vagy másik zenei részletet nem éreztem elsőrangúnak, alig emlékszem mozzanatra, mely túl

hosszúnak tűnt volna, melynél saját drámai formaérzésem ne erősítette volna meg a szerzői elhatározásokat (azért fogalmazok ily egocentrikus szerénytelenséggel, mert tárgyilagos mérce itt elképzelhetetlen). Súlyos szövegi zavarai ellenére és olykor túlzott zenei simulékonyága mellett *A megmentett város* korántsem naiv opera. Szerkesztése ígéretes kompozíciós következetességről tesz tanúságot. Csúcspontjai és mélypontjai is jól felismerhetően őrzik az autonóm zenei dramaturg keze nyomát.



Fekete Gyula és Mitilineou Cleo



A tervezés folyamata



Halász Péter próbál



Gerdesits Ferenc és Szüle Tamás



Balatoni Éva