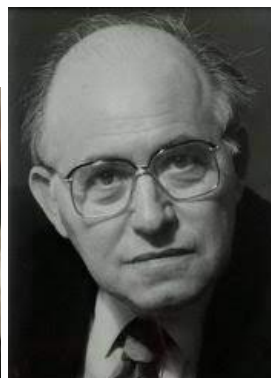


## LEVÉL A TÚLVILÁGRA



Kocsis Zoltán



Blum Tamás<sup>2</sup>



Fodor Géza

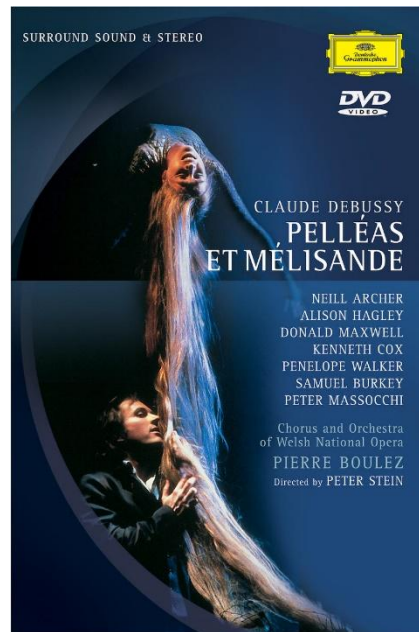
Hát, kedves Gézám, attól tartok, hogy ez most meglehetősen egyoldalú beszélgetés lenne... Sajnos nem vagyok még abban a helyzetben, hogy a válaszaidat halljam. Nem tart már sokáig: nagyon remélem, hogy nem leszünk messze egymástól, és igazi kétpólusú dialógust folytathatunk odafent, esetleg Blum Tamást is bevonva, akivel szintén nem tudtam megnyugtatóan befejezni Debussy operájáról folytatott eszmecsserénket. Esetleg valamikor meglátogathatjuk magát a Mestert is, ha éppen nem dolgozik az Usher-házon (azért arra kíváncsi lennék). Én nem is azt kérdezném tőle, hogy miért hagyta ki a szolgálójeleneteket, mert ezt többé-kevésbé értem. Inkább az érdekelne, hogy a III. felvonás végi Arkel–Pelléas párbeszéd miért nem érdekelt, hiszen Pelléas akár komolyan gondolja az eltávozást, akár nem, Arkel mindenképpen megkönnyíti a számára pillanatnyilag kedvező, a későbbiekben azonban végzetesnek bizonyuló döntést. Vagy akár megkérdezhetnénk, hogy a III. felvonás Maeterlinck-utalásának híján hogy találjuk ki, hogy a IV. felvonás

---

<sup>1</sup> Hat éve hunyt el **Kocsis Zoltán** kétszeres Kossuth- és Liszt Ferenc díjas zongoraművész, karmester és zeneszerző, a Nemzeti Filharmonikus Zenekarfőzeneigazgatója (1997–2016), érdemes és kiváló művész, a kortárs magyar zene egyik legnagyobb alakja. A szomorú évfordulón a felejthetetlen emberre a HOLMI folyóirat online kiadásában megjelent (2009.III.) egyik írásával emlékezünk, amelyet **Fodor Géza** (1943. május 2. – 2008. október 7.) dramaturg, esztéta, egyetemi docensnek a túlvilági lakhelyére címzett 2008. november 15-én. Kocsis Zoltán alkotása egyúttal méltó évfordulós emlékezés Claude Debussyre (1862–1918) is.

<sup>2</sup> **Blum Tamás** (Budapest, 1927. június 19. – Zürich, 1992. január 8.) karmester, librettófordító, operadramaturg.

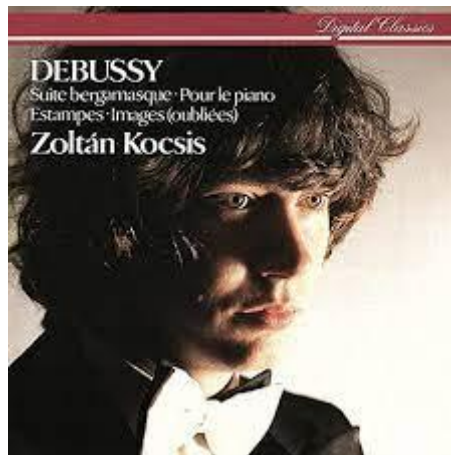
Yniold-jelenetének bárányai a vágóhíd felé tartanak éppen? És hogy a törvény előtt minek minősült Golaud tette? Előre megfontolt vagy hirtelen felindulásból elkövetett emberölésnek? (Remélem, Stravinsky nem lesz épp ott, mert „kap fogni” Bartók miatt... Prokofjev és Rachmaninov miatt is.)



**Debussy: Pelléas et Mélisande Pierre Boulez (2:38:34)**

Acte I [00:00](#) Acte 2 [29:57](#) Acte 3 [58:05](#) Acte 4 [1:21:06](#) Acte 5 [2:12:01](#)

Inkább tehát levelet írnék most. Bár nem szoktam kritikusként válaszolni, de Te sem vagy kritikus, és a helyzet is különleges. Ha gondolataid másodlagos jellegűek lennének, nem is készítenék azok továbbszövésére. Írásodat akkor is élvezettel olvastam volna, ha történetesen nem emeled ki szerepemet ennyire a megvalósításban, ami egyébként nem sikerülhetett volna ilyen partnerek nélkül (még akkor is, ha a szereplők kinézete nem volt tökéletesen adekvát a szerzőpáros által megálmodott habitusokkal). Ugyanis olyan szegmensekre világítottál rá, amelyek nekem a megfogalmazhatóság szférájában fel sem tűnnének, de mégis aktív, elhagyhatatlan részei a produkciónak – ha úgy tetszik, az olvasatnak. Való igaz, hogy minden borzalma ellenére a IV. felvonás „örülési jelenete” számomra valóban epizód, ti. nem tesz hozzá jelentősen Golaud magatartásának átalakulásához. Teljesen logikusnak tűnik az indulat ilyen mérvű kitörése; semmiképp nem érzem én sem „drámaibbnak”, mint a III. felvonás utolsó képét vagy a IV. felvonás végét.



**[Debussy - Arabesques, Images, Rêverie \(reference recording: Zoltán Kocsis\) \(1:43:45\)](#)**

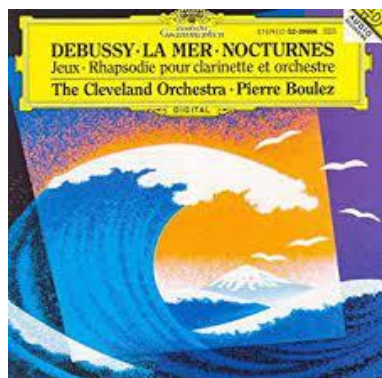
További 39 Debussy alkotás Kocsis Zoltán előadásában:

**[TELJES LEJÁTSZÁSI LISTA MEGTEKINTÉSE](#)**

Nekem, akinek volt szerencséje Debussy csaknem valamennyi olyan művét eljátszani, ami zongoraszólamot tartalmaz, mindennél többet ér az, amikor így ír: „Interpretációjából örvendetesen hiányzik az »álomszerű atmoszféra«, az impresszionizmus – mindez nem jelenti a szimbolikus dimenzió hiányát! –, viszont érezhetően eleve birtokában van az egész struktúra architektonikája és a textúra plaszticitása, mint szellemi Egész...” Szóval, amikor az ember az Images II. füzetét játssza vagy a Jeux-t vezényli, érezheti, hogy nem akármilyen zeneszerzői fejlődés áll e művek mögött. Az általad hangsúlyozott drámai – ha úgy tetszik, színpadi – hozzáállás éppúgy ott marad a késői zongorára írott kompozíciókban, mint a zenekari vagy kamaraművekben. A hegedűszonáta – ugye, időben hol vagyunk már a Pelléas-tól! – II. tétele egyenesen egy pantomim, amit talán a zseniális Marcel Marceau tudott volna úgy előadni, hogy egyszer s mindenkorra azonosítsa a darab karaktereit.

Az átlagos zeneoktatás véleményem szerint legalább olyan károkat tesz Debussy zenéjének megítélése körül, mint az általánosítás, a beskatulyázás (talán bolsevista örökség?) néha öntudatlan kényszere. Sohasem értettem igazán, miért kell ezt a stílust minduntalan kapcsolatba hozni a képzőművészeti impresszionizmussal, hogy az előadók miért törekszenek olyan „finomságok” megvalósítására, amelyek egyszerűen alkalmatlanok bármifajta koherencia előidézésére, hogy a zenetanárok helyett, hogy folyton-folyvást az Általad is említett „álomszerű atmoszféra” mindenhatóságát hangsúlyoznák, miért nem hívják fel a figyelmet pl. a zenei szubsztancia és a forma tökéletes egyensúlyára. Hiszen még az orosz zenéből hozott, gyakorlatilag az egész életműre kiható

fogalmazásmód – a „mindent kétszer mond”, de nem egy esetben „négyyszer mond” technikája – is bizonyos értelemben növelheti a darabok szétesésének veszélyét. Amellett óriási tévedés a legnagyobb francia zeneszerzőt (félre ne érts, gyűlölöm a nemzeti fiókokba való begyömöszölést, de ha már egyszer ő maga musicien français-nak nevezte magát...) holmi miniaturistának beállítani, mint ahogy sokan teszik. A magam részéről még a Prelűdök-et sem okvetlenül nevezném a kis formákban nyújtott remekléseknek. Éppen ellenkezőleg: a forma a zenei anyag révén maga teremti meg magát. Bartók is ilyesféléről ír, amikor egy interjújában arról beszél, hogy ő sohasem dolgozik semmiféle előre meghatározott szabály szerint, ezek mindig utólag hámozódnak ki a művekből. Pedig Bartóknál sokkal konkrétabban megragadható a forma, sokkal nyilvánvalóbb a struktúra jellemzőinek (arany metszés stb.) konkrét jelenléte, mint Debussy esetében. Mi következik ebből? Mindenekelőtt, hogy maga a kompozíció szabja meg, hogy világosan elkülöníthető formarészekből áll-e, avagy ezek összemosódnak. Egyenesen következik ebből, hogy az aktuális mű pontosan olyan, sem hosszabb, sem rövidebb, mint amit az anyag sugall. A kb. azonos terjedelmű Le balcon c. dal és a L'isle joyeuse tökéletesen másképp építkezik (szándékosan választottam ki Debussy két, aránylag hosszabb egybefüggő tételét); míg az első egymáshoz ragasztgatott formarészekből áll, a másik nagyon is tudatosan, sőt motivikusan építkezik – de közben a zeneszerző kitanulta a komponálás minden csínját-bínját, s ebben oroszlánrésze van a Pelléas-nak. A méltatlanul keveset játszott Jeux már iskolapélda lehetne a motivikus szerkesztés buktatóinak elkerülésére; egyébként az egyik legkomolyabb csúcsteljesítmény, amit zeneszerző a kezéből valaha kiadott (no nem mintha elfeledkeznek a beethoveni kidolgozásokról, a késői Chopinről és Brahmsról, Bartókról stb.). Biztos, hogy a Sacre előremutatóbb, a fejlődéstörténet szempontjából jelentősebb, de ez nem áll arányban azzal, amilyen mértékben a Jeux azóta is másodlagossá degradálódik a Sacre mögött.



[Debussy - Jeux \(1912\) \(16:32\)](#)

Míthogy az idő fogalma számokra már egészen más, mint nekünk, úgy hiszem, egy kissé elkanyarodhatok, de akkor hadd említsek két extrém példát. Sem Brucknernek, sem Janáčeknek nem erős oldala az architektonikus gondolkodásmód. Némi malíciával azt is mondhatnók, más és más módon ügyetlen komponisták (ezen kívül, csak Ferenc Jóska fűzi össze őket, bruhahahaha...), de épp ezekben az ügyetlenségekben van is az erejük. Bruckner nyíltan vállalja a fel- és leépítést, nem egy esetben a teljes leállást is, még hozzá azonos tételen belül többször. Már csak azért is botorság az ő műveit Wagner drámai stílusának szimfonikus utánezataként aposztrofálni, mert a felületes megközelítésre együgyűnek tűnő gondolatok nem is tűnének semmiféle wagneri szerkesztésmódot (lám milyen érdekesen ismétli magát a történelem: sem Schubertnek, sem Brucknernek nem sikerült Beethovenné vagy Wagnerré lenni, ahhoz túlságosan tehetségesek voltak), csakis az egymás utániság bevallott technikáját. Brucknert hallgatva az ember nem zavarodik össze, nem támadnak feleslegesen bonyolult gondolatai, nem kínozzák sohasem teljesíthető ambíciók, legfeljebb elmereng azon, hogy hová is sietünk, miért hajszoljuk az elérhetetlent, miért nem tudjuk megbecsülni, amink van? S ha a szerző gondolkodásban, emelkedettségben eddig képes juttatni minket, mit számít a zeneszerzői ügyesség? S fölmerül a kérdés: tulajdonképpen mit is nevezünk szakmai, mesterségbeli tudásnak? Janáček talán még leplezetlenebbül tárja fel mániáját, a rövid motívumok imádatát (állítólag képes volt órákig elimprovizálni ugyanazon a három-négy hangon), de ez partitúráiból is kiderül. Te nyilván vokális irányból, én inkább instrumentális oldalról közelítek a lényeghez, ami azonban, bármilyen nézőpontból vizsgáljuk is, pontosan ugyanaz: rövid, sokszor megismételt népies motívumok követik egymást, még csak nem is szervesen, hanem valahogy dominószerűen tovább és tovább rakogatva. És mégis azt érezzük, hogy egy komplett – igaz, helyenként furcsa, bizarr – művet hallottunk, amikor mondjuk a Mládí elhangzása után kelünk fel a székből. Miért: mert – mint Bruckner esetében is – a művet tehetséges ember írta, aki műfajjá tudott szintetizálni olyan gondolatokat, amelyek másnak eszébe sem juthattak, mert csakis ő volt képes ezeket formába rendezni. Debussyt a magam részéről többre tartom, mégpedig pontosan azokért az erényeiért, amelyeket Bartók a Richard Strauss-szal való összevetés apropóján hangsúlyoz. Tehát nagyon progresszív zene, amely még a legkésőbbi periódusban is képes önmaga megújítására. Sohasem sekélyesedik el a Straussra oly jellemző banalításokban, és sohasem ismétli magát – ez utóbbit már én tettem hozzá. És

akkor már hozzátenném, hogy Kodálllyal is vitatkoznék, aki – nekrológjának végkicsengéseként – Debussy szűk világát emlegetve egyszerűen nem akarja őt univerzális alkotóként látni. Pedig még annál is több: meg merem kockáztatni, hogy klasszikus, a szónak abban az értelmében, amivel a nagyságrendek határait húzzuk meg. Debussy, ha hamarosan el is fordult tőle, a német zene kompozíciós technikáit tökéletesen elsajátította. Legyünk őszinték, volt is mit tanulni a németektől. A száraz, akadémikusnak tetsző doktrínák egy igazi tehetség kezében amúgy is arannyá változnak. Debussy pontosan ilyen. Már pályájának kezdetére, mondjuk a nyolcvanas évek végén írt kompozícióira jellemző egy olyan szakmai vértzet, ami az akkor még a jellegzetesen egyéni hangvétel nélkül is nyilvánvalóvá teszi a teljesen szabad, műfajokhoz való kötődéstől mentes komponálás lehetőségét. Nem véletlen, hogy a G-dúr fantázia szinte megjósolja a Pelléas szerelmi háromszögének jellemeit, de annyira, hogy még a motívumok is hasonlítanak. Az örökké gyanakvó Golaud bizony már ott van a Fantázia első tételének pontozott ritmusú harmadik témájában; Mélisande cseppet sem naiv, nőiességének vonzerejét nagyon is tudatosan használó alakja a második téma mindent körülölelő terc-szekund lépéseiben sejlik fel; talán csak Pelléas itt még nagyon is büszke fellépését hiányolhatjuk egy kissé az operából. Hogyan lehetséges, hogy valaki a Maeterlinck-dráma bemutatása előtt három évvel ennyire ráérezzen a sztori lényegére (még akkor is, ha a Fantázia esetében a történet happy enddel végződik)? Nekem kevés, ha azt mondod, mindez benne volt a levegőben. Szerelmi háromszögek mindig voltak és lesznek, de Maeterlincknek kellett jönnie, hogy ezt „ennyi illatos és fehér finomsággal” (Kosztolányi) megírja.

Vitatkoznék Veled a költő védelmében, nekem a dráma zene nélkül is tetszik, nem azért, mert jóval könnyebben értem, mint az operát, amelyben rengeteg az eltitkolt momentum (hát bizony, tulajdonképpen ki a pásztor?; mit és kinek akar elmondani Yniold oly sürgősen a IV. felvonásban?; miért sebesül meg Golaud, noha Pelléas fegyvertelen volt stb. stb.), hanem azért, mert teljesít valamit, amit Mallarmé fogalmazott meg legjobban: az íráshoz SZAVAK kellene. Maeterlinck szavai egyszerre kikezdzhetetlenek és gondolatilag behelyettesíthetők, ugyanabban a mondatban rögzül bizonyos helyzet, és villan ugyanakkor fel többféle perspektíva (igazságtalanság lenne most nem megemlíteni Lackfi Jánost, aki a legújabb, nagyszerű fordítást készítette, és tevékenyen segédkezett a magyar nyelvű kivetítés szövegének húzásában). Nem

véletlen, hogy Debussyt ennyire megragadta – véleményem szerint nem csupán a téma, sokkal inkább a mű. Nem mindennap kerül egy komponista alkotó jellegű kapcsolatba ilyen jelentőségű szöveggel – gondoljunk csak A tékozló fiú nyomorúságos verssoraira vagy a Szent Sebestyén alapjául szolgáló zavaros D’Annunzio-librettóra.

Igaz persze az is, hogy az operazene is teljesíti az „éppannyi felség, amennyi kell” ismérvét. Mindig csodáltam azt a patikamérlegen kimért arányt, ahogy Debussy az ismétléseket és a változtatásokat adagolja. Ha a második felvonás utolsó közzenéjére gondolok, szinte látom magam előtt a komponistát, ahogy ezredszer is megvizsgálja, nem maradt-e a részletben valami felesleges, oda nem illő. S amiről talán csak azért nem írtál, mert annyira nyilvánvaló: a közzenék hangvételének egyre sötétebbé, reménytelenebbé válása nagyon is része a dramaturgiának. Még valamiféle nagyon könnyes, gyorsan távolodó, de mégiscsak boldogságféle ott van a III. felvonás utolsó közzenéjében. De a IV. felvonás szájalmas Arkel-prófeciája után elhangzó intermezzo számomra már maga a beteljesülés: ekkorra már végérvényesen megérett minden, Golaud gyilkos indulatai, Mélisande tehetetlensége, Pelléas önpusztításának tudatosulása – s mindez szavak nélkül! A zenekar a szereplők helyett, a lehető legárnyaltabban és mégis markánsan megfogalmazva közli a megváltoztathatatlant. Mint a II. felvonásban az első jelenet – a gyűrű feltehetően szándékos elvesztése – végén odavetett, nem is egészen őszinte, zavart párbeszédet tisztázandó, a zenekar mondja el, hogy ugyan dél van és ragyogó napsütés, minden készen állna a boldogságra – de egyúttal nagyon nagy baj is van, amiből kimászni talán sohasem lehet. Mindent összegezve Debussy – azt kell mondanom – sokkal, de sokkal szimbolistább, mint szövegírója. S mint ilyen, lehet, hogy valóban „maga alatt hagyja a színművet”, ebben az értelemben nagyon is igazad van.

Maga Debussy-e Pelléas? Nagy kérdés. (Biztos láttad Boulez cardiffi DVD-jét, szerintem nagy marhaság volt Golaud-t ennyire Debussyre maszkírozni.):

Egy ilyen művön dolgozni, viszonylag – legalábbis a felszínen – konzolidált házasságban, számomra kissé furcsa. Megkérdeztem egyébként Texier-t, rokona-e a komponista első feleségének, de nem (szép lett volna, ha igen). Hogy Debussy érintett volt a történet valamiféle későbbi párizsi válfajában, nem lehet

kétséges. Feltűnő, hogy Golaud alakját mindig meglehetősen nyers, sőt néha kifejezetten csúnya zene illusztrálja, míg talán egy kivétellel – a IV. felvonás első jelenete – mindig a szerelmespárnak jut a Puccini-hangvétel (na most, hogy ki lopott kitől, hagyjuk, ez már a Petruska vs Bouillard párhuzamnál és még sok-sok esetben felmerülhet). Geneviève jelentéktelensége feltűnő, ő már Maeterlincknél sem érti az egészet, zárt világába nem fér bele a véleményalkotás sem; Debussynél már tökéletesen ignoráns, sőt ellenszenves mellékszereplővé zsugorodik (talán az állomásfőnök-feleség, a szószátyár anyós állhat emögött? Valaki biztos tudja). Arkel alakját is egyfajta furcsa kettősség jellemzi. Esendősége – aminek semmi köze testi fogyatékosságához – már a második felvonásban kiderül, mégis az opera végéig irányító szerepet tölt be (ezért is sajnálom, hogy Claude-Achille kihagyta a fent említett Arkel–Pelléas párbeszédet a megzenésítendőik közül). Ő az, aki elfogadtatja Mélisande-ot Golaud feleségének (akinek később burkoltan szerelmet vall; félreérthetetlen reinkarnációja Hans Sachs és Éva kapcsolatának), az ő rendelkezésére marad a várban Pelléas, ahelyett, hogy haldokló barátjához siessen, ő fékezi meg Golaud IV. felvonásbeli őrjöngését, és gyakorlatilag ő celebrálja Mélisande halálát is – annak ellenére, hogy a szolgálók (egyszer, igaz, némán, de mégiscsak megjelennek az utolsó felvonásban, hívatlanul) százszor jobban tudják és érzékelik a történeteket.

Mit lehet mondani a többiekről? Ynioldról, akiről azt sem tudjuk, hány éves? Kémmé – és hirtelen felnőtté – válik-e a III. felvonásban még a kémkedést önkéntelenül visszautasító gyerek a IV. felvonásra? Hol áll? Golaud vagy Pelléasék oldalán, esetleg mindkettőn? Kivel őszinte? Golaud-val, amikor – Mélisande-dal összhangban – az ősülő haját és szakállát emlegeti? Vagy akkor, amikor szolidaritást vállal a szerelmespárral? Nem tudjuk. Igaz, azt sem tudjuk meg, hogy pl. Mélisande honnan jött. Messziről, mondja. Milyen messziről? Miért van éhínség Allemonde-ban a tengerparton is? Beteljesedett-e Pelléas barátjának, Marcellusnak jövendölése halála pontos időpontját illetően? (Az operából nem, csak a drámából tudjuk meg.) Mit tud tenni az orvos a honorárium zsebretevelén kívül? Kap-e Golaud méltó büntetést a gyilkosságért? És egyre több a kérdés, mintha az opera vége is egyetlen nagy kérdés lenne: mi lesz akkor a kis poronttyal (akiről azt sem tudjuk, voltaképpen ki az apja)? Mégél egy teljes életet? Milyen különös, hogy Debussy – aki a Pelléas



megkomponálásának idején azt sem tudhatta, hogy majd egyszer gyereke lesz – kislányának sem jutott teljes élet.

Gézám, a kérdések az én gondolataimat is egyre jobban összekuszálják. És olyan sok minden eszembe jut még, pl. a Vonósnégyes, ami föltétlenül a legszorosabb kapcsolatban áll az I. felvonás közzenéivel. Gondoltam is rá a próbák során, hogy nem teljes vonószekarral, hanem négy szólóhangszerrel játszatom ezeket a betéteket. De aztán a filológia közbeszólt... Szerencsére az ágyjelenetnél is, amelyet a cenzúra kihúzatott. Örülök, hogy ezt a tizenöt ütemet visszaállíthattam a III. felvonásba. Azért elgondolkodtató, hogy a „bűnös város”-ban a XX. század elején egyeseknek az ágy pusztá felemlegetése szemet szúrhatott. De milyen zseniálisan csinálta meg Debussy ezt a kényszerhúzást is. Csoda, csoda!

Most zárom soraimat. Nagyon-nagyon köszönjük megértésedet, több mint megtisztelő, amit rólunk, rólam írsz, de az igazi elismerés mindenekelőtt Monsieur Debussyt illeti.

Budapest, 2008. november 15-én.

*A viszontlátás reményében üdvözöl*  
*Zoli*

**A fotók forrása:**

Kocsis Zoltán (nepszava.hu)

Blum Tamás (opera.hu)

Fodor Géza (opertavilag.net)