

Andreas Dorschel

„BREUGHELLAND”: AZ UTÓPIA-DISZTÓPIA ELLENTÉT MEGHALADÁSA*

ÖSSZEFOGLALÁS

A *Le Grand Macabre* vajon disztópikus mű, vagy inkább utópia? A disztópia és az utópia hagyományosan vagylagos, de Ligeti és Meschke a kettő összefonódását valósítja meg: 1.) A halál mindenfajta élet elpusztításával fenyeget. 2.) A Föld megmenekül attól, hogy az élet elpusztuljon – „A halál halott” (II/4). 3.) „Breughelland” azonban nyers és kegyetlen zsarnokság marad. 4.) Az egész helyzet abszurditása megkérdőjelezi, hogy az addigi fejlemények bármelyike komolyan vehető-e. Az operát nyitó „Breughellandlied”, amely szétzilálja az utópia–disztópia ellentétpárt, id. Pieter Breughel szellemét tükrözi. Ezt igazolja a festő *Het Luilekkerland* című képe, amely már de Ghelderodét is ihlette. A fogyasztásról festett nyomasztó képet minden kétértelműségétől megfosztja az operaszöveg utolsó versszaka. Ez ugyan hangsúlyozottan ellentmond a fenti értelmezésnek, a befejezés azonban cáfolja a szöveget.

Kulcsszavak: Ligeti György, *Le Grand Macabre*, utópia, disztópia, fogyasztás

A gyermekeknek azért mesélünk, hogy elaludjanak, a felnőtteknek meg azért, hogy felébredjenek. A *Le Grand Macabre* határozottan „csak felnőtteknek” szól. De miféle történetet mond el Ligeti György az operájában? Disztópikus mese ez, vagy utópia? Erre a kérdésre nincs egyszerű válasz, de érdemes megpróbálkoznunk egy kissé bonyolultabbal. Mielőtt azonban ezt megtehetnénk, szembe kell néznünk egy kézenfekvő kérdéssel: azzal, hogy az „utópia” és a „disztópia” egyáltalán alkalmas kategória-e a Ligeti-operával kapcsolatban. A művel foglalkozó irodalom nemleges választ sugall erre a kérdésre. Így a ma létező legalaposabb munkában, Peter Edwards 2016-os monográfiájának szövegében egyáltalán nem található utalás sem utópiára, sem disztópiára, mindössze egy lábjegyzet említ utópiát, megállapítva, hogy Ligeti György édesapja is „utópisztikus regényt írt a kapitalizmus kudarcáról, amelyben egy pénz nélküli társadalom képét rajzolta meg. Ezt köve-

* A BTK Zenetudományi Intézet és a bécsi Universitát für Musik und Darstellende Kunst Zenetudományi Intézete Ligeti György születésének századik évfordulója alkalmából *Kylwiria and Other Explorations* címmel a bázeli Paul Sacher Alapítvánnyal és a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társasággal együttműködve rendezett nemzetkozi konferenciáján 2023. május 11-én a bécsi Universitát für Musik und Darstellende Kunst Joseph Haydn-termében tartott előadás írott változata. Angol nyelven megjelent: *Studia Musicologica* 64/1–2. (June 2023).

tően találta ki a gyermek Ligeti a maga utópisztikus országát, Kylwiriát.”¹ Edwards egyetlen utalása az utópiára így nem is érinti a *Le Grand Macabre*-t. Ez az ellenállás a kérdéssel való foglalkozással szemben voltaképpen kevésbé meglepő – két okból.

Először is úgy fest, hogy maga Ligeti is tartózkodott a téma feszegetésétől. Így például egy 1972-ben, „Gustav Mahler und die musikalische Utopie” (Gustav Mahler és a zenei utópia) címmel Clytus Gottwalddal folytatott beszélgetésben Ligeti sikeresen kerüli el a címben szereplő „utópia” szó kimondását egészen a legutolsó megszólalásáig. Amikor Gottwald kiindulásképpen kijelenti, hogy Mahler „utópisztikus modelleket épít” (Modelle des Utopischen entfaltet), és felveti, hogy Ligeti a *Lontanóban* egy ilyen modellt alkalmaz (eine Einlösung eines utopischen Modells, das die Musik Mahlers aufstellte), válaszában Ligeti az „utópisztikus” (utopisch) szó helyett az „elképzelt” (imaginär) szót használja, határozottan más jelentéssel. A beszélgetés vége felé, kötelességszerűen utalva annak címére, Ligeti futólag megjegyzi, hogy olyan popművészek szemében, mint Edward Kienholz (1927–1994), Charles Ives (1874–1954) zenei technikája csak most, a 70-es években mutatkozik meg a maga „utópisztikus aktualitásában” (utopische Aktualität) – annyira kiüresítve az „utópisztikus” szó jelentését, hogy az már csak annyit jelent: Ives évtizedekkel megelőzte korát.²

Az óvatosságot másvalami is indokolja. Az utópia és a disztópia, Ligeti operájával ellentétben, egyaránt komolyan veszi magát. A *Le Grand Macabre* komikus, kacagtató, játékos, tréfás, tiszteletlen, bohókás, parodisztikus, és a nonszensz felé hajlik.³ Ezek a sajátosságok, tehát a prezentálás mikéntje, teljes egészében zárójelbe teszik az opera tartalmát, legfőképpen egyik központi témáját, a halált.⁴ Mindazonáltal nem csupán a zárójelek fontosak, hanem az is, ami a zárójelek

1 Peter Edwards: *György Ligeti's Le Grand Macabre. Postmodernism, Musico-Dramatic Form and the Grotesque*. London: Routledge, 2016, 138.

2 György Ligeti–Clytus Gottwald: „Gustav Mahler und die musikalische Utopie” (1972), *Neue Zeitschrift für Musik* 135/1. (1974), 7. és 135/5. (1974), 291. A beszélgetést eredetileg a Süddeutscher Rundfunk sugározta.

3 A lista szándékosan kerüli az „abszurd” kifejezést”; a *Le Grand Macabre*-ra alkalmazva ugyanis el kellene azt határolni mind Camus egzisztencializmusától, mind pedig Beckett vagy Ionesco „abszurd színházától”. Wulf Konold a címbeli „abszurd” szót pusztán címkeként használja és nem tárja fel konceptuális implikációit; ld. Wulf Konold: „Ligeti's Le Grand Macabre – absurdes Welttheater auf der Opernbühne”. In: *Oper heute*. Ed. by Otto Kolleritsch. Wien/Graz: Universal Edition, 1985, 136–153. A Ligeti abszurdításával foglalkozó leginkább értő tanulmány mindmáig ez: Harald Kaufmann: „Ein Fall absurder Musik. Ligeti's Aventures & Nouvelles Aventures”. In: uő: *Spurlinien. Analytische Aufsätze über Sprache und Musik*. Wien: Lafite, 1969, 130–158. A *Le Grand Macabre* esete mindazonáltal nagyrészt erősen különbözik az *Aventures*-étől. Kaufmann nem érte meg az opera bemutatását.

4 Ennek kezelése a *Le Grand Macabre*-ban meglehetősen párhuzamokat kínál (a jelentős eltérések mellett) Viktor Ullmann „egyfelvonásos játékaival”, a *Der Kaiser von Atlantis*szal (1944), azzal a theresienstadti kamaraoperával, amelynek alcíme *Die Tod-Verweigerung* (A halál elutasítása), s amelyet 1975-ben Amszterdamban mutattak be, három évvel Ligeti operája előtt. Ligeti azonban már 1974 óta dolgozott a *Le Grand Macabre* megírásán. Ld. Péter Laki: „Le Petit Macabre. The Personification of Death in Ullmann's Kaiser von Atlantis and Ligeti's Le Grand Macabre”, az Amerikai Zenetudományi Társaság (American Musicological Society, AMS) Jewish Studies and Music Groupjának konferenciáján San Franciscóban 2011. november 10-én tartott előadás.

között van. Az alábbiakban megmutatom, hogy az egyik szál, amely ott található, az utópia és a disztópia. A zárójelek persze befolyásolják mindazt, amit közrefognak. Mint majd kifejtem, az *egész* képtelen jellege közvetlenül összefügg az utópia és a disztópia kérdéskörével.

Az utópia és a disztópia a hagyomány szerint ellentétben áll egymással. Létezik egyfelől a klasszikus utópisztikus irodalom egy ideális államról, amelyben mindenki boldogan él. Másfelől viszont ott vannak a disztópiák, például a számos 1945 után készült, végítéletet ábrázoló film a nukleáris csapás utáni katasztrófa sújtotta, letarolt tájakkal.⁵

Húszas éveiben Ligeti György ambiciózus fiatal zeneszerző volt, s az utópiának és a disztópiának abban a különös összefonódásában élt, amelyet a politológusok „bürokratikus államszocializmusnak” neveznek.⁶ Ő maga tudatában volt mind az utópisztikus célkitűzéseknek (ez már magában indokolja a fogalomhoz való langyos viszonyulását), mind pedig a rendszer disztópikus valóságának.⁷ Ligeti hosszú időn át talált magának menekülő utat a politikusok által meghirdetett kényszerű áldások elől. A *Le Grand Macabre* Kylwiria nosztalgikus utópiájából nőtt ki.⁸ De még az a hely is finomabb felbontású ábrázolást igényelhet.⁹ A belőle két változatban (1977 és 1996) létrejövő opera¹⁰ mindenesetre azon művek egyikének bizonyult, amelyek meghaladják az utópia és a disztópia antinómiáját – s ez olyan állítás, amely relevánsnak, nem pedig irrelevánsnak tekinti ezeket a kategóriákat, ahogyan Edwards sugallja. És miután ez az állítás a mű egészére tekint, nem intézhető el azzal, hogy rámutatunk valamely részletre. Vagyis a kérdéssel általános szinten kell foglalkozni. Ligeti és Meschke az általam említett két szál, a disztópia és az utópia összefonódását lépések és ellenlépések sorával valósítja meg:

- 1) A halál „Le Grand Macabre” formájában megjelenik a Földön, és mindenfajta élet elpusztításával, a Gepopo főnökének fölülmúlhatatlan stílusában: kakakakakakatasztrófával fenyeget (II/3) – disztópikus forgatókönyv.
- 2) „Le Grand Macabre” azonban csak fenyegetőzik a katasztrófával. A Föld megmenekül az élet elpusztításának végzetétől – „Der Tod ist tot”, „A Halál halott” (II/4) – utópisztikus fejlemény, amely meghiúsítja a disztópikus forgatókönyvet.

5 Ld. Eva Horn: *The Future as Catastrophe. Imagining Disaster in the Modern Age*. Transl. Valentine Pakis. New York: Columbia University Press, 2018.

6 Pl. Kai Nielsen: „Capitalism, State Bureaucratic Socialism and Freedom”, *Studies in Soviet Thought* 38/4. (1989), 291–297.

7 Ligeti György: „Magyar nyelvű dalok” (1996). In: *Ligeti György válogatott írásai*. Vál. és ford. Kerékfy Márton. Budapest: Rózsavölgyi, 2010, 361–362.

8 Peter von Seherr-Thoss: *György Ligeti's Oper „Le Grand Macabre”*. Eisenach: Karl Dieter Wagner, 1998, 24–31.

9 Ezt Heidy Zimmermann vetette fel „Beszámoló és sejtések Kylwiriáról” c. cikkében, ld. a 47. oldalon.

10 A revízióval kapcsolatban ld. Ligeti György: „A *Grand Macabre* új változatáról” (1999). In: *Ligeti György válogatott írásai*, Vál. és ford. Kerékfy Márton. Budapest: Rózsavölgyi, 2010, 417–419.

- 3) Viszont a világnak legalábbis az a része, „Breughelland”, amelyet az operában megismerünk, továbbra is durva és kegyetlen zsarnokság marad: ez disztópikus vonás, amely megkérdőjelezi a megváltás utópisztikus tervét.
- 4) Végző soron – és itt visszatérek ahhoz, amit korábban „zárójelnek” neveztem – Ligeti műve mind szövege, mind pedig zenéje révén mindvégig bizonytalan-ságban hagy minket afelől, hogy mit vehetünk komolyan.¹¹ Amint már utaltam rá, az utópia és a disztópia, Thomas More-tól George Orwellig és azon is túl, komoly műforma volt: szerzőik azt mondják, amit gondolnak, legyen szó reményről vagy kétségbeesésről. Ligeti ezzel szemben a paródia, a komédia vagy a kétértelműség elemeit szórja szét mindenütt – s ezek olyan művészi megnyilvánulások, amelyek az utópiát és a disztópiát egyaránt aláássák.

Míg az első három rétegben, jóllehet ugyanahhoz a forgatókönyvhöz vezetnek, még megőrződik az utópia és a disztópia szembenállása, a negyedik réteg magát a szembenállást kezdi ki. Ha ez a rétegződés megfelel Ligeti alapvető elképzelésének, akkor ez többek közt a szerző csalódottságát is megmagyarázza Peter Sellars 1977-es salzburgi rendezése kapcsán, amely a művet egyértelműen disztópiaként interpretálta.¹²

Az utópia és a disztópia témáját már az opera első jelenetét megnyitó és a *Le Grand Macabre* mottójául szolgáló „Breughellandlied” is érinti:

Dies irae, dies illa,
solvet saeculum in ...
O, goldnes Breughelland,
das keine Sorgen kennt,
gib deinen Kindern
einen Rausch!
O, altes Paradies,
wo bist du hin?

Dies irae, dies illa,
solvet saeculum in ...
Ó, boldog Brueghelland,
ínséget nem ismersz!
Kábítsd tovább gyermekeid!
Ó, rég volt Kánaán,
hol vagy te már?
(Kovalik Balázs fordítása, rövidítésekkel)

Ez a zavaros, borgőzös szöveg mindenfajta összefüggés nélkül helyezi egymás mellé a világ végét és az aranykor mítoszát. Amikor az első két sorban Piet felidézi az apokalipszist, visszaretten a *favilla* („hamvak”) szó kimondásától, amely a világ elpusztítását jelentené. Ehelyett azt a helyet, ahol a jelenben tartózkodik, gondtalannak festi le („das keine Sorgen kennt”). Az egyetlen olyan országot, ahol nincsenek gondok, és amely valószínűleg a legnépszerűbb az utópiák között, magyarul hagyományosan „Eldorádónak”, angolul „The Land Cockaigne”-nek, németül „Scharaffenladnak”, hollandul pedig – a Breughellandra rímelve – „Het

11 Wolfgang Marx: „... denn sicher kommt der Tod!’ Der Tod als das Böse in György Ligeti’s *Le Grand Macabre*”. In: *Böse Macht Musik. Zur Ästhetik des Bösen in der Musik*. Ed. Katharina Wisotzki-Sara R. Falke. Bielefeld: Transcript, 2012, 33–48., ide: 43.

12 Sellars egy nukleáris csapás utáni kopár pusztaságba helyezte a cselekményt. Ld. Richard Steinitz: *Ligeti György – a képzelet zenéje*. Ford. Péteri Judit. Budapest: Editio Musica, 2016.

Luilekkerland”-nak nevezik. Ez a címe az idősebb Pieter Breughel híres festményének, amely ma a müncheni Alte Pinakothekban található.¹³ Ez a kép kétségtelenül relevánsabb a *Le Grand Macabre* szempontjából, mint Breughel 1562-es festménye, *A halál diadala*, amelyet oly sokszor hoztak összefüggésbe Ligeti operájával.¹⁴ Végül is a *Le Grand Macabre* nem a halál diadala – éppen ellenkezőleg: olyan opera, amelyben szinte megszakítás nélkül esznek és isznak.¹⁵

A *Le Grand Macabre* az erőfeszítés nélküli fogyasztás utópiája. A tojások és a disznók úgy sétálnak fel-alá, hogy az elfogyasztásukhoz szükséges evőeszközök már rájuk vannak aggatva, hogy azonnal hozzá lehessen látni a bekebelezésükhöz. A felkínált paradicsom, minden kényelmével együtt, nem éppen kellemes látvány. Élettelen testek kuszaságát látjuk, egy világ végének, ha nem a világ végének lehetséges ábrázolását. Az utópia lehet, hogy disztópia, és lehet, hogy éppen azért, mert utópiának szánták. Erre már a 20. század leghíresebb disztópiaszerzője, George Orwell rámutatott. A Breughel-festményre utalva a következőket írta:

A véget nem érő „jóllakottság” pusztá fogalmának üressége jelenik meg Breughel *A restek országa* című képén, amelyen három hatalmas hájtömeg alszik fej fej mellett, miközben a főtt tojások és a sült disznólábak maguktól jönnek elő, hogy elfogyasszák őket.¹⁶

Akiket Orwell „hatalmas hájtömegeknek” nevezett, aligha tekinthetők egyéni karaktereknek – ahogyan Ligeti operájában sincsenek fejlődő jellemek. A karakter és a jellemfejlődés a cselekményből, nem a fogyasztásból ered. Ezért „Breughelland” lényege Ghelderodénél és Ligetinél bizonyára nem egyszerűen egy képzeletbeli Flandria; inkább arról van szó, hogy konkrétan Breughel képzeletében és ábrázolásában ismerhették fel az utópia és a disztópia szétválaszthatatlanságát.

Még Piet, ez a „hatalmas hájtömeg”, Pieter Breughel druszája és rokona is tisztában van ezzel a maga módján, amikor minden, amire Breughellandban sóvárog, a lerészegedés: „gib deinen Kindern / einen Rausch!” („add meg gyerme-

13 Bayerische Staatsgemäldesammlungen Inv. 8940; ld. Jürgen Müller–Thomas Schauerte: *Pieter Bruegel. Das vollständige Werk*. Köln: Taschen, 2018, 294–295. Ligeti már azt megelőzően gondolt „Brueghel festményeire” az operával kapcsolatban, hogy Ghelderode darabját kiválasztotta volna forrásának; ld. Ligeti György: „Conversation with Claude Samuel” (1981). Transl. Terence Kilmartin. In: [without ed.]: *György Ligeti in Conversation with Péter Várnai, Josef Hausler, Claude Samuel and Himself*. London: Eulenburg, 1983, 115. Richard Toop megemlíti, hogy Breughel festményei közül a *Het Luilekkerland* lebegett Ligeti szeme előtt; ld. Richard Toop: *György Ligeti*. London: Phaidon, 1999, 155. A művész nevének írásmódjai közül itt azt tartjuk meg, amelyet Ligeti a legtöbb esetben használt; maga a festő 1559-től kezdve „Pieter Bruegel”-ként szignálta műveit.

14 Pl. Yayoi Uno Everett: „Signification of Parody and the Grotesque in György Ligeti’s *Le Grand Macabre*”. *Music Theory Spectrum* 31/1. (2009), 26–56., ide: 29.: „a zeneszerző megalkotja a Breughel ’A halál diadala’ című festményén ábrázolt káosz, pusztulás és megújulás hallható megfelelőjét”. Maga Ligeti Breughelnek mind az *Eldorádó*, mind pedig *A halál diadala* című képét a Ghelderode-darab ikonikus hátterének tartotta; ld. Ligeti: „Conversation with Claude Samuel” (1981). Transl. Terence Kilmartin. In: *György Ligeti in Conversation with Péter Várnai, Josef Hausler, Claude Samuel and Himself*, 117–118.

15 Uott, 117.: „Az emberek folyamatosan esznek-isznak”.

16 George Orwell: „Can Socialists Be Happy?”, *Tribune* 1943. december 24.

keidnek / a mámort!”).¹⁷ És természetesen a lerészegedés a legjobb állapot egy olyan helyen, ahol a valóság elviselhetetlen. Breughelland, amelyet csak az imént dicsőített az „arany” jelzővel, nem látszik olyan nagyon arany országnak, ha még az alkoholtól feldobott Piet is a szebb múlt iránt áhítozik: „O, altes Paradies, / wo bist du hin?” (Ó, egykori Paradicsom, / hová tűntél?).

A fogyasztást a *Le Grand Macabre* középpontjába helyező katalán színtársulat, a La Fura dels Baus 2009-ben videót készített a barcelonai Gran Teatre del Liceu-ban egy gyorséttermi lakomáról, amelyet az opera előjátéka alatt rendeztek. Ez a maga bőségével – az ételek jelentős részét otthagyták, mert egyszerűen túl sok volt belőlük – szinte a teljes történelem folyamán utópisztikusnak számított volna a mindennapi emberek számára, hiszen szinte a teljes történelem folyamán hiány volt élelmiszerből.¹⁸ A Liceuban megrendezett jelenet látványa ugyanakkor már azelőtt is disztópikus volt, hogy a közönséget és a női főszereplőt megérintette volna az apokalipszis előérzete. Lehangelő volt az ételek silánysága, többek között a világot szennyező hulladékok tömege miatt. A fogyasztói társadalomban az evés és ivás nem egyszerűen evés és ivás; azt is jelenti, hogy az eredménye egy szeméttel borított asztal. Ez nem egészen ugyanaz, mint amiről valaha Eldorádóként álmodtak.

Nos, Ghelderode, Meschke és Ligeti Breughellandja nem azonos Eldorádóval. Itt léteznek gondok. Ugyanakkor azonban a lakói feltűnően nem gondterheltek, még a világ végével kapcsolatban sem. A „bánja a fene” attitűd uralkodik; olyasfajta hozzáállás, amely összhangban van a fogyasztás utópiájával. Ebben az országban szemmel láthatóan senki sem dolgozik – az időt ételek, italok fogyasztásával és szexszel töltik az emberek. Breughellandban a „szerelem” sem lép túl ezen a szférán, nem beszélve annak utópisztikus alternatívájáról. Igaz ugyan, hogy a két, szinte meghatározhatatlan szerelmes duettjei az első felvonásban egy olyan utópiára látszanak utalni, amelyben nem számít semmi más, csak a szerelem. Ez az utópia azonban zeneileg agyoncukrozottnak bizonyul. Eltűzottnak hat: túl szép ahhoz, hogy igaz legyen. Csöpög a szacharintól, és a giccs disztópiájába fordul át: nem rémületes, hanem édeskés disztópiába.

A fogyasztás és a halál tehát a *Le Grand Macabre* központi – sőt, a két központi – témája. Nem véletlenül kerültek azonban egymás mellé. Nekrotizmus a mértékletlenség részegíti le a 3. jelenetben, s ezzel a halál likvidálva van. Meschke és Ligeti tehát rájött, hogy alapvető kapcsolat áll fenn a fogyasztás és a halál között. Nem metafizikai, hanem történeti kapcsolat, miután az „örök élet” mint a halál fenyegetésére adott válasz az emberek többsége számára hitelét veszítette. A fogyasztás a modern módja annak, hogy a halál tagadását kifejezzük. A 20. és a 21. század jómódú társadalmában az individuumok egyedül érzik magukat, és lehet, hogy

17 Amint Constantin Floros rámutat: „Das Motiv des Rausches spielt in Le Grand Macabre eine wesentliche Rolle” („A részegség lényeges szerepet játszik a Le Grand Macabre-ban.”); ld. Constantin Floros: *György Ligeti. Jenseits von Avantgarde und Postmoderne*. Wien: Lafite, 1996, 151.

18 Az elhízással kapcsolatos utópiákról ld. Michelle Philippov: *Fats. A Global History*. London: Reaktion Books, 2016, 20.

csak akkor érzékelik, hogy élnek, amikor fogyasztanak vagy fogyasztani készülnek. A descartes-i formula Go-Go herceg, Piet és Astradamor által használt sajátos változata szerint – „Szomjasak vagyunk, / tehát vagyunk” (Wir haben Durst: / ergo wir leben) (II. felv., 4. jelenet) – a vágy a vitalitás végső bizonyítéka. Ez azt a meggyőződést involválja, hogy az, aki vágyik valamire, még elegendő idővel rendelkezik ahhoz, hogy a vágyott objektumot el is fogyassza.¹⁹ A fogyasztás a mámorral, így például a lerészegedéssel karöltve még arra is képes, hogy teljesen elfeledtesse az élet és a halál nyomorúságát. A vággyal természetesen nincs semmilyen baj, hiszen a léte egyszerűen szükségszerű. Ha létezne földi pokol, az emberekben akkor is élnének vágyak. Azonban éppen emiatt a vágy és a fogyasztás önmagában nem kötődik semmilyen helyhez. Breughelland, a fogyasztás emez utópiája, Breughel Eldorádójához hasonlatosan disztópia marad.

A *Le Grand Macabre* interpretációja az utópia/disztópia szempontjából persze úgy intellektualizálja a művet, ahogy az Ligetinek nem tetszett volna. A szerző ellenszenve az intellektualizálás iránt nem vélemény vagy nyilatkozatrészletek kérdése; magában a műben, annak utolsó versszakában testesül meg:

Fürchtet den Tod nicht, gute Leut'!
Irgendwann kommt er, doch nicht heut'
Und wenn er kommt, dann ist's soweit ...
Lebt wohl so lang in Heiterkeit!
(II. felv., 4. jelenet)

Emberek, nem kell félnetek!
Halálunk még nem fenyeget!
Jöttére várni badarság,
éljen mindig a vidámság!
(Kovalik Balázs fordítása)

Ezzel a befejezéssel azonban nem az a probléma, hogy összeegyeztethetetlen volna az utópia és a disztópia szembenállásának érvénytelenítésével, hiszen mind az utópisztikus, mind a disztópikus megközelítést elveti. Az utópisztikus megközelítéssel szemben a befejezés hangsúlyozza a halandóságot; a disztópikussal szemben hangsúlyozza a jó kedélyt. Ez pedig összhangban van azzal a látásmóddal, hogy az utópia és a disztópia szétválaszthatatlan egymástól.

A befejezés valódi problémája a banalitás és a politikai naivitás. Világunk Hitlerei és Sztálinjai – ennek Ligeti igencsak tudatában volt – nem hagytak teret áldozataiknak arra, hogy „mulatozzanak”. Az intellektuális hallgató számára Ligeti operájának befejezése botrányosnak kell, hogy hasson; egy kritikus, Michael Tanner szerint

a *Macabre* mélyen anarchista mű, amely csúfot űz sok mindemből, ami kedves nekünk vagy amitől rettegünk, de gyengeségét jelzi, hogy legvégül kimondja: „éljünk vidáman és jókedvben”, hiszen sohasem tudhatjuk, mikor kell meghalnunk, bár tudjuk, hogy egyszer sor kerül rá. Egy olyan két órának, amely minden értéket felfogat, nem kellene mégis ennél valamivel meglepőbben végződnie?²⁰

19 Ld. Marianne Gronemeyer: *Das Leben als letzte Gelegenheit. Sicherheitsbedürfnisse und Zeitknappheit*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, ⁴2012.

20 Michael Tanner: „Anarchic spectacular”, *The Spectator* September 26, 2009.

Tanner kifogása semmiképp sem alaptalan. Okunk van feltenni a kérdést, mit is jelent az, hogy „vidáman élni”, amikor a mű szereplői, mint például Mescalina, inkább élőhalottnak, semmint élőnek tűnnek. Ennek ellenére Tanner kifogását háromféleképpen is meg kell válaszolnunk.

Először is: lehetne-e bármilyen meglepőbb annál, mint ha olyasvalaki, aki a Ligetié-hez hasonló elveket vall, nem ilyen „monumentális lapossággal” fejezné be egyetlen operáját?²¹

Másodszor: Tanner összekeveri a darab szereplőinek szavait a szerzőivel. Nincs rá okunk, hogy a szóban forgó négy sort Ligeti üzeneteként fogjuk fel, még akkor sem, ha művének egyik kommentárjában ezt mondta.²² Mint művész mindenki egyedi; mint kommentátor egy a sok közül. A *Le Grand Macabre* esetében világos, hogy az utolsó négy sor a darab szereplőié. Ez a versszak arról is tanúsodik továbbá, hogy a szereplők (Mozart *Don Giovannijának* utolsó jelenetével feltűnő összhangban)²³ semmit sem tanultak a hajszál híján bekövetkező katasztrófából.

Harmadszor: jóllehet a záró négy sor valóban monumentális laposság, a befejező passacaglia zenéje a maga ridegségében egyáltalán nem az. A nagy vokális művek korántsem csupán megkettőzik a szöveget, hanem túl is lépnek rajta, vagy éppen cáfolják.

És ez vezet el a valódi problémához. Az opera utolsó szavaival való elszámolásnál nagyobb kihívást jelent – ha egyáltalán megtehető – utópia és disztópia összefonódásának kimutatása a zenében, nem pedig a szöveggönyvben (amivel a fentiekben próbálkoztam). Lehet, hogy ezt a szöveggönyt eddig alábecsülték, mert olyan határozottan nem irodalom. Ám egy gondolat jelenléte egy szövegben nem függ annak irodalmi jellegétől. Mindenesetre ami kezdettől fogva vonzott a *Le Grand Macabre*-ban, az Ligeti zenéje volt. Tekintetbe véve a zene szemantikai nyitottságát, nem létezik – és úgy vélem, nem is létezhet – egyértelmű definíciója az „utópisztikus zenének” és a „disztópikus zenének”. Annak az Ernst Blochnak a filozófiája, aki, mindenfajta metodikai megfontolást mellőzve, „utópisztikusnak” minősítette az általa kedvelt zeneműveket, akaratlanul is a vágyvezérelt gondolkodás terepévé teszi ezt a kérdéskört.²⁴ Ez azonban semmiképp sem jelenti azt,

21 Tanner megfogalmazása egy másik írásában: Michael Tanner: „Death rattle”, *The Spectator* January 21, 2017.

22 Ligeti György: „A *Grand Macabre* keletkezéséről” (1978), in: *Ligeti György válogatott írásai*, 414–417: „a cselekmény Erősz valamifajta diadalmenetével zárul: nem törődünk a halállal és az egész sötét jövővel, csak az 'itt és most' köti le a figyelmünket” (417). De az korántsem egyértelmű még ebben az idézetben sem, hogy a „mi” (*uns*) Ligetivel vagy a szereplőkkel azonosítható-e.

23 Ez a párhuzam semmiképp sem erőszakolt, hiszen Ligeti az előző jelenetben egy eltúlzott gesztussal már utalt a *Don Giovanni* I. felvonásának báli jelenetében egymásra rétegzett tánczenékre.

24 A vágyvezérelt gondolkodás megnyilvánul Bloch prózájában, vagy inkább patetikus költői szövegében is, amelyet átítat saját retorikája: „szeretnénk a primátust a zenének odaítélni, ennek a magnak és csírának, a színes halotti éj és az örök élet e visszfényének, ennek a vetőmagnak, melyből a háznép misztikus tengere születik meg, ennek a Jerikónak, a Szentföld ez első lakóhelyének. Ha néven tudnánk nevezni magunkat, megkerülne a koronánk, és a zene az egyetlen szubjektív teurgia. Bevezet bennünket a benső meleg, mély, gótikus szobácskájába, ahol a zavaros sötétben egyedül találni

hogy a zene nem rendelkezhet ilyen tulajdonságokkal. Ahhoz, hogy azonosítsuk őket Ligeti partitúrájában, szigorú kontextuális munkára van szükség. Hogy csak egy példát említsék: a 4. jelenetet megelőző közjáték és a jelenetet nyitó éteri zene a kontextusából kiragadva a lehető „legutópisztikusabbnak” hat, de mégsem tekinthető annak, hiszen a scenika egyértelműen arra utal, hogy pusztán illúzióról van szó – arról az illúzióról, hogy Piet és Astradamors a mennyben van.²⁵ Mindenesetre úgy fest, hogy a kritikának továbbra is meg kell találnia az utat oda, hogy azonosítani tudja Ligeti zenéjének ilyesfajta jelentésrétegeit.

Malina János fordítása

IRODALOMJEGYZÉK

- Bauer, Amy: *Ligeti's Laments. Nostalgia, Exoticism, and the Absolute*. Farnham/Burlington, VT: Ashgate, 2011.
- Bloch, Ernst: *Az utópia szelleme*. Ford. Mesterházi Miklós. Budapest: Gond-Cura Alapítvány, 2007.
- Edwards, Peter: *György Ligeti's Le Grand Macabre. Postmodernism, Musico-Dramatic Form and the Grotesque*. London: Routledge, 2016. DOI: 10.4324/9781315531298
- Everett, Yayoi Uno: „Signification of Parody and the Grotesque in György Ligeti's Le Grand Macabre”, *Music Theory Spectrum* 31/1. (2009). DOI: 10.1525/mts.2009.31.1.26
- Floros, Constantin: *György Ligeti. Jenseits von Avantgarde und Postmoderne*. Wien: Lafite, 1996.
- Gottwald, Clytus: „Gustav Mahler und die musikalische Utopie” (1972), *Neue Zeitschrift für Musik* 135/1. (1974), 8. és 11.; és 135/5. (1974), 291.

világosságot, ahonnan egyedül érkezet még fény, hogy a zűrzavart, a pusztán létező természetlen hatalmát, a démiurgikus vakság durva, paranoiás tapogatózását, ha ugyan nem egyenesen az Istentől elhagyott létezés koporsóját tönkrezúzza, és darabokra robbantsa, hisz nem a halottaknak, hanem az élőknek prédikáltatott a birodalomról, s így alig ismert, meleg, gótikus szobácskánk az utolsó hajnalon a kinyilatkoztatott égi birodalomnak bizonyul” Ernst Bloch: *Az utópia szelleme*. Ford. Mesterházi Miklós. Budapest: Gond-Cura Alapítvány, 2007, 272. James Young ezzel a bőbeszédűséggel stílszerűen kontrasztáló tömörséggel megállapítja: „Bloch kiábrándítóan tájékozatlan abban a tekintetben, hogy a zene [...] mi módon előlegezi meg az eljövendő utópiát.” Ld. James Young: *A History of Western Philosophy of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2023, 191. Clytus Gottwaldnak, aki tisztelettel idézi Blochot, nem sikerült beszélgetőpartneréből, Ligetiből semmilyen Blochra vonatkozó reakciót kicsalni. Ligeti, bár szerette a nonszenszet, a dagályos nonszensz iránt ellenszenvvel viseltetett; ld. Clytus Gottwald: „Gustav Mahler und die musikalische Utopie” (1972), *Neue Zeitschrift für Musik* 135/1. (1974), 8. és 11.; és 135/5. (1974), 291.

- 25 Egy másik lehetséges példa az „utópisztikus zenére” a 4. jelenet tükörkánonja, amelyet Amy Bauer oly találóan jellemezett: „Ligeti gyászkanonja könnyű vonóstrió-textúrát ölt – itt minden szólam felirata 'nagyon gyengéden, kifejezően, meleg hangon' –, hangsúlyozva, hogy Nekrotzar halála valamiféle feltámadást jelent Breughelland számára. A *Lontano* kezdetéből kiinduló részlet – a félhangonként ereszkedő három fuvola a közben belépő oboával és angolkürttel – Esz-dúr szeptimakkord-dá bontakozik ki, amelyet egy teljesen diatonikus, fehér billentyűs hangokból álló hangcsokor követ, amint a napfelkelte előkészíti a finálét (672–674-es próbajel)”. Amy Bauer: *Ligeti's Laments. Nostalgia, Exoticism, and the Absolute*. Farnham/Burlington, VT: Ashgate, 2011, 136. Utána azonban ezt a bepillantást egy jobb világba újból megszakítja az, ami következik.

- Gronemeyer, Marianne: *Das Leben als letzte Gelegenheit. Sicherheitsbedürfnisse und Zeitknappheit*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, ⁴2012.
- Horn, Eva: *The Future as Catastrophe. Imagining Disaster in the Modern Age*. Transl. Valentine Pakis. New York: Columbia University Press, 2018. DOI: 10.7312/horn18862
- Kaufmann, Harald: „Ein Fall absurder Musik. Ligetis Aventures & Nouvelles Aventures”. In: uő: *Spurlinien. Analytische Aufsätze über Sprache und Musik*. Wien: Lafite, 1969.
- Konold, Wulf: „Ligeti Le Grand Macabre – absurdes Welttheater auf der Opernbühne”. In: *Oper heute*. Ed. Otto Kolleritsch. Wien/Graz: Universal Edition, 1985.
- Ligeti, György–Clytus Gottwald: „Gustav Mahler und die musikalische Utopie” (1972), *Neue Zeitschrift für Musik* 135/1. (1974), 7. és 135/5. (1974), 291.
- Ligeti, György: „Conversation with Claude Samuel” (1981). Transl. Terence Kilmartin. In: [without ed.]: *György Ligeti in Conversation with Péter Várnai, Josef Hausler, Claude Samuel and Himself*. London: Eulenburg, 1983.
- Ligeti György válogatott írásai*. Vál. és ford. Kerékfy Márton. Budapest: Rózsavölgyi, 2010.
- Marx, Wolfgang: „'... denn sicher kommt der Tod!’ Der Tod als das Böse in György Ligeti Le Grand Macabre”. In: *Böse Macht Musik. Zur Ästhetik des Bösen in der Musik*. Ed. Katharina Wisotzki–Sara R. Falke. Bielefeld: Transcript, 2012.
DOI: 10.1515/transcript.9783839413586.33
- Müller, Jürgen–Thomas Schauerte: *Pieter Bruegel. Das vollständige Werk*. Köln: Taschen, 2018.
- Nielsen, Kai: „Capitalism, State Bureaucratic Socialism and Freedom”, *Studies in Soviet Thought* 38/4. (1989). DOI: 10.1007/BF00841561
- Orwell, George: „Can Socialists Be Happy?”, *Tribune* December 24, 1943.
- Philippov, Michelle: *Fats. A Global History*. London: Reaktion Books, 2016.
- Seherr-Thoss, Peter von: *György Ligeti Oper „Le Grand Macabre”*. Eisenach: Karl Dieter Wagner, 1998.
- Steinitz, Richard: *Ligeti György – a képzelet zenéje*. Ford. Péteri Judit. Budapest: Editio Musica, 2016.
- Tanner, Michael: „Anarchic spectacular”, *The Spectator* September 26, 2009.
- Tanner, Michael: „Death rattle”, *The Spectator* January 21, 2017.
- Toop, Richard: *György Ligeti*. London: Phaidon, 1999.
- Young, James: *A History of Western Philosophy of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2023.

ABSTRACT

ANDREAS DORSCHEL

'BREUGHELLAND': SUBVERTING THE ANTIMONY OF UTOPIA AND DYSTOPIA

Is György Ligeti's *Le Grand Macabre* a dystopian work, or rather one of utopia? Traditionally, dystopia and utopia have formed an alternative. Yet Ligeti/Meschke enact an intertwinement of dystopia and utopia, in a series of moves and counter-moves: (1) Death threatens to eliminate all life. (2) The earth is saved from the fate of the destruction of life – 'Death is dead' (II/4). (3) Yet 'Breughelland' is and will remain a crude and cruel tyranny. (4) The farcical character of the whole calls into question whether any of the previous moves can be taken seriously. Ligeti/Meschke's subversion of the antinomy of utopia and dystopia, introduced in the opening 'Breughellandlied', turns out to be in the spirit of Piet the Pot's namesake Pieter Breughel the Elder, as a closer look at his 1567 painting *Het Luilekkerland*, an inspiration already to de Ghelderode, reveals. The irritating role thus assigned to consumption, however, seems to trivially lose all ambiguity through the words of the opera's final stanza. While this is a weighty objection to the reading proposed here, the conclusion attempts to outline a rejoinder to it.

First published in: *Studia Musicologica* 64/1–2. (June 2023)

Andreas Dorschel has been head of the Institute for Music Aesthetics at Kunstuniversität Graz (Austria) since 2002. He was Visiting Professor at Stanford University (2006) and Fellow of the Institute for Advanced Study Berlin (2020/21). Dorschel's most recent monograph is *Mit Entsetzen Scherz: Die Zeit des Tragikomischen* (2022).