

Jean Starobinski

## MANON\*

Lőrinszky Ildikó fordítása

A MANON<sup>1</sup> első felvonásában az amiens-i fogadó udvarán Des Grieux a kocsit várja, mely hazaviszi édesapjához. Ezt mondja: „*Enfin, demain soir au plus tard, j’embrasserai mon père!*” (Végre, legkésőbb holnap este magamhoz ölelem atyámat!) „*Je le sens, il m’attire / Et je lui tends les bras!*” (Érzem, ahogy magához hív, s én a karomat nyújtom felé!) Fiúi szeretettől eltelt szívvel megfordul, és meglátja Manont. A lány egyedül üldögél egy kőpadon. Egyetlen pillantás elég volt: a villámgyors varázslat az egész világot átalakította. Az apa képét egy szinte még gyermeklány arcának szépsége homályosította el. Erkölcsei szempontból az apa tekintélyének megcsúfolása áll az opera háttérben. Az ismeretlen leány, aki a fiú tekintetét magára vonta, ettől kezdve a szerelem egyedüli és kizárólagos tárgya. Megjelenése – „*Est-ce un rêve?*” (Álom ez?) – új korszakot nyit Des Grieux életében: „*D’où vient ce que j’éprouve? On dirait que ma vie va finir... ou commence! [...] Il me semble qu’une main de fer me mène en un autre chemin et malgré moi m’entraîne devant elle!...*” (Honnan származik, amit érzek? Mintha életem véget érne... vagy most kezdődne! [...] Úgy érzem, hogy egy vaskéz más útra kényszerít, és akaratom ellenére odahúz e leány elé!...)” Meilhac és Gille nagyon egyetlen szövegkönyve igen meggyőzően adja vissza a szerelmi sokkhatás pillanatát: a hős érzi, hogy élete új irányt vett, s nem tudni, merre tart. Prévost abbé 1731-es regényében Des Grieux egyetlen hosszú mondatban meséli el, hogy élete miként lépett új korszakba: „*Ez a lányka oly lenyűgöző hatást tett rám, hogy én, aki eddig sohasem gondoltam a különbségre nők és férfiak között, még sohasem néztem nőre férfiszemmel, én, akit mindenki csodált okossága és tartózkodása miatt, egyszerűen egész testemben felgyúltam, s már-már önkívületbe estem.*”<sup>2</sup>

Még mielőtt egyetlen szót váltottak volna egymással, Manon a „szíve[m] királynéja” (uo.) lett. Micsoda pillanat! Des Grieux ekkor fedezi fel az érzékek világát s benne a szerelmet, amelyről – mielőtt megismerszik – kiderül, hogy tárgya jövätehetetlenül magához láncolja. A regény nem törődik a felesleges részletekkel, csak annyit árul el, hogy Manon egyedül maradt az udvaron. Ott üldögél elveszetten, az utolsó szabad pillanatban, mely még az övé lehet, mielőtt kolostorba vonulna. Magánya azonban azé a megfellebbezhetetlen hatalomé is, mely egyedül uralkodik mindenek felett.

### A szerelem hatalma

Ugyanez történt Dantéval és Beatricével, Petrarzával és Laurával és oly sok más költővel, akik szerelmi szonettekét írtak. A szerelem első látásra minden fennkölt szenvedély első jele. Azt, amit a költői hagyomány Amor nyilainak, Venus varázslatainak tulajdonított, itt egy fogadó közönséges díszletei között ismeri meg egy teológiai tanulmányokat folytató, szorgos fiatal diák, akit a máltai lovagrendbe szánnak: akkor, amikor kiszáll a postakocsiból, és lassan elcsitul az utasok lármás sürgés-forgása. Az ég megnyílt, de ott, ahol a véletlen keveri a kártyákat, elvegyítve az utasokat és a járókelőket.

\* Részlet Jean Starobinski: LES ENCHANTERESSES (A VARÁZSLÓNÓK) című kötetéből. A magyar fordítás az Európa Könyvkiadó gondozásában fog megjelenni.

Azt is mondhatnánk, hogy a színhely egy állomás, ha a történetet XX. századi keretbe ültetjük át, mint Henze az 1952-es BOULEVARD SOLITUDE-ben: egy közterület az érkező és induló vonatok folytonos zűrzavarával szent helyé változott, mert mindent elsöpörő szenvedélynek adott életet.

Honnan származik a szerelem hatalma? Mi a csábítás titka? Miért válik a szenvedély azzá a „leküzdhetetlen” erővé, amelyről Des Grieux beszél a regényben? Más történetekben, mindenekelőtt Trisztán nagy mítoszában a bájital a magyarázat – és tudjuk, milyen zene születik majd a kelta elixírből. Prévost regényében Des Grieux csak Manon „bájáról” (*charme*) beszél. Ez a szó unos-untalan visszatér, és az elbeszélő nem is érzi szükségesnek, hogy pontosabb portrét vázoljon fel. Manon „bájos” („*charmante*”), a természet „végtelen bájjal” (i. h. 241) („*fonds inépuisable de charmes*”) halmozta el. A kifejezést itt ősi jelentése szerint kell értenünk. A szó etimológiai forrásához visszanyúlva hallanunk kell a varázsigét, a latin *carment*, a bűvös formulát, melyet a boszorkánynők tudtak kimondani, hogy rabul ejtsék az emberek szívét, vagy a tisztásokon tánccra perdítsék a holdat. Prévost abbé, aki egy szókincstárat is összeállított,<sup>3</sup> a következőképpen határozza meg a *charme* szót: „A szó elsődlegesen varázslatot vagy valamilyen természetfeletti erő hatását jelenti. [...] Mindenre használjuk, ami képes rabul ejteni a szívet és a szellemet.” Manont úgy lehet zenei formába öltöztetni, hogy egy másik nyelvre fordítjuk le a bájait. Prévost 1750-es kézikönyvében a „bájital” (*philtre*) szót is megtaláljuk, és a szócikk nem kis meglepetésünkre a „(bű)báj” (*charmes*) címszóhoz utal bennünket: „Bájitalnak valójában csak azt tekinthetjük, amikor az egyik nem azonnali hatást gyakorol a másikra, vagy kizárólag a természetes ösztön révén, mely egymás felé vonzza őket, [...] vagy a szépség, a szellem és más erények bűverejének köszönhetően, mely egyszerre hat az érzésekre és a képzeletre.”

### Az érzékek és a képzelet

Az érzékek. A regényben mindenhatóak. A Des Grieux által kifecsegett titkokat az első olvasók azonnal észrevették. A cenzúra szigorúan lesújtott: a hős kicsapongásaira, Manon kerülő útjaira és visszatéréseire az erős testi kötelék a magyarázat. Az elbeszélésben soha nem látunk meztelen testet, de az egész szöveget erotikus rezgés járja át.

A képzelet. Nem lehet elválasztani az érzékektől. Manon tudja, hogy képes rabul ejteni a képeletet. Leleményes Kirké. „Százszor rossz annak, aki hálómába kerül” (188.) – írja Des Grieux-nek, amikor éppen megcsalja. Miből fakad Manon hatalma? Nincs rajta álarc. Egyszerűen szép, változó, megfoghatatlan. Mi kell a képzeletnek ahhoz, hogy kötődjön valamihez vagy elszakadjon tőle? A „nem is tudom, mi”, a „szinte semmi” – mondták a klasszikusok. A „*semmi*” (*rien*) az a szó, melyet az első elbeszélő először idéz a regény prologusában. Meglepődik, milyen nagy tömeg verődött össze a pacyi fogadó előtt. Kérdősködni kezd. Az egyik poroszló, aki a deportált nők menetére vigyáz, ezt válaszolja: „– *Semmi, uram* – [...] –, *egy tucat örömlány...*” (146.) A regényben minden ebből a kíméletlen „*semmiből*” indul, mely szabad teret nyit a képzelet előtt. Renoncour, a világtól visszavonult nemesember észreveszi a lánccra vert, rongyokba öltözött Manont, és megállapítja: „*az arca [air] és külseje annyira nem illett foglalkozásához, hogy bárhol találkoztam volna vele, mindenhol előkelő hölgynek nézem*”. Des Grieux ott állt a közelben. „*Úgy látszott, teljesen elmerült gondolataiban.*” (147.) Az *air* szó,<sup>4</sup> melyet Prévost folyton összekapcsol a bájjal, azt a megfoghatatlan fényt jelenti, mely egyszerre sugárzik a megpillantott arcból és a lenyűgözött néző képzeletéből. A Saint-Sulpice társalgójában Manon másodszor is meghódítja azt, akit megcsalt, azt, aki önmagát csapja be, amikor az isteni kegyelemben keres védelmet: Des Grieux belátja, hogy mindig is a

szeretett nő rabszolgája maradt. Nem kellett más, mint hogy Manon megjelenjen: „*Le-írhatatlan meglepetésemre Manont találtam ott... Ő volt, kívánatosabb és szépségesebb, mint amilyennek valaha is láttam. Tizenhét éves elmúlt már, a szavak erőtlenekek szépségét lefesteni. A tettet öltött szerelem sem lehetett volna vonzóbb, finomabb, gyönyörűsegebb. Úgy éreztem, mintha varázslat játszana velem.*” (170. k.)

### „*Nevem Manon*”

A darab még egy ínyencséget tartogat az érzékek és a képzelet számára: Manon nevét, e két szótagból álló, kedves, családias becenevet, mely megtéveszti a fület, és törbe csalja az értelmet. A francia anyanyelvű hallgató számára a név a *Ma* (az enyém) birtokos névmási jelző és a *non* (nem) tagadószó együttesét jelenti, vagyis azt, amit birtokolni szeretnénk, és ami birtoklási vágyunknak ellenáll. Ez a két szótag kényszerképzetként tartja fogva Des Grieux-t, aki hiába veti szemükre álnokságukat a tragikus hősök szónokias stílusában – „*Perfide Manon! Ah! perfide! perfide!*” (Álnok Manon! Ó, álnok, álnok!) –, ettől még ugyanúgy a rabjuk marad. Az álnokság a be nem tartott ígéretet jelenti, a személyazonosságot tűnékennyé tevő állhatatlanságot: a kiejtett hangalak, a név – Manon – ugyanakkor megteremtí a szüntelen azonosság látszatát. Des Grieux úgy ismételteti a nevet, mintha ezzel visszatarthatná a szeretett nőt, aki folyton kicsúszik a keze közül. A regényíró és a zenészek érezték, hogy ki kell emelni a pillanatot, amikor az ismeretlen leány – aki már ekkor Des Grieux „*szívének királynéja*” – elárulja a nevét. Ez a legbecesebb adomány: „*Szívemben oly édes érzések támadtak, amelyeknek létezéséről eddig sejtelmem sem volt.*” (154.) – jelenti ki Des Grieux az első közösen elköltött vacsorát felidézve. „*Bódító melegség áradt szét egész testemben. [...] Manon Lescaut kisasszony – mert így mutatkozott be a lány – nagyon elégedettnek látszott a hatással, amit szépsége tett rám.*” (154.) Massenet (a szövegkönyvírók segítségével) ügyesen kihasználta a névben rejlő hatást. Hallani lehet, amikor a hősnő így vigasztalja magát: „*Voyons, Manon, plus de chimères...*” (Manon, térj észhez, ne ábrándozz tovább...) Des Grieux tehát joggal mondhatja neki: „*Et je sais votre nom.*” (És tudom a nevét.) A válasz pedig a rím kedvéért születik, könnyed tükörjátékot teremtve: „*On m'appelle Manon...*” (Manonnak hívnak.) Mire azonnal megszólal a visszhang: „*Manon!*” A név által teremtett bűvös körben hangzik el Des Grieux lírai felkiáltása:

„*Enchanteresse  
Au charme vainqueur!  
Manon, vous êtes la maîtresse  
De mon coeur!*”

„*Női varázsa  
A porba vet,  
Manon, győzött, már leigázta  
Szívemet!*”<sup>5</sup>

Az 1893-as MANON LESCAUT-ban Puccini is kihasználja a névben rejlő játékot: „*Mi chiamano Manon.*” (Manonnak hívnak.) Egy ilyen mondat olyan jól viszi a hangot! Olyan lényt varázsol elénk, aki hamarosan csak emlék marad. Két évvel később a BOHÉMÉLET-ben a mondat új életre kel: „*Mi chiamano Mimì.*” (Miminek hívnak.) Vegyük észre, hogy a névben, melyet egy gyönyörű hang szólaltat meg, mások hangját halljuk. Sem Ma-

nonnak, sem Miminek nincs saját neve: mindketten arról beszélnek, hogyan szólítják őket mások. Manon éppen attól van megfosztva, amivel az ember a leginkább képes meghatározni lényegi *azonosságát*: másokhoz tartozik, létét az határozza meg, ahogy mások hívják. Ez nyilvánvalóan annak a passzivitásnak a bizonyítéka, melyet sok évszázados hagyomány tulajdonított a nőknek. A csábítónő, az ellenállhatatlan „varázslónő”, akinek „bűbája mindent legyőz”, csak a másoktól kapott becenév által létezik. A szerzők azt kívánták, hogy az opera végén – önmagától mintegy eltávolodva – Manon maga jósolja meg a saját halálát: „*Et c'est là l'histoire de Manon Lescaut.*” (S eddig tart Manon Lescaut története.) A zenének tehát azt kellett érzékelhetővé tennie, hogy egy sugárzó és törekeny teremtést hogyan sodort magával a sors, amely fölött nem volt hatalma.

### „*Már nem az én hangom?*”

Manon ösztönösen hódít, mintha nem is törekedne erre. Nem használ semmiféle győzelmi taktikát. Elég, ha egyszerűen igent mond. Nyoma sincs nála annak a számításnak, amely Laclos Merteuil márkinőjét jellemzi a *VESZEDELMEK VISZONYOK*-ban. Csakhogy ez a gyermeklány, aki szinte öntudatlanul gyakorolja hatalmát, teljes, visszavonhatatlan, végérvényes uralmat szerez Des Grieux felett. A fiatalember egy csillag befolyásának, sorsszerű rendelkezésnek engedelmessé válik, amellyel képtelen szembeszegülni. Némi túlzással azt mondhatnánk, hogy MANON LESCAUT ÉS DES GRIEUX LOVAG TÖRTÉNETE két passzív lény szenvedélyes találkozásából születik. A Manon szeszélyének engedelmessé válik mindenről lemond: feltétlen parancsnak tekinti a lány könnyeit, mulatságait, és mit sem törődik azzal, ami a társadalom szemében züllöttségnek számít. Az apai tekintély által eredetileg kijelölt út, a papi hivatás már semmit sem jelent a számára. Manon miatt a lovag lemond minden olyan előnyről, melyet a társadalom felkínálhatna a számára. A regényben Des Grieux így érvel: az áldozatok, melyek lehetővé teszik, hogy a szerelem gyönyöreiben találja meg a Paradicsomot, érnek annyit, mint azok, melyeket a vallás követel meg, sokkal kétesebb előnyökért: „*Manon kedvéért a mennyországot is otthagytam volna.*” (183.) „*Az egész világegyetem elpusztulhatna, az sem érdekelné.*” (220.) „*Manon a dicsőségem, a boldogságom, minden kincsem.*” A tanulmányok, a házasság, a családtól kapott évjárdék vagy az egyházi javadalmak – a jólét biztosítékai – már nem gyakorolnak semmiféle vonzerőt. A Manonhoz ragaszkodó Des Grieux a társadalmi megsemmisülést választja – vagyis a kölcsönöket, a mindennapok bizonytalanságát, a hamiskártyázást, a csalást, a lopást, a gyilkosságot. Mellékesen jegyezzük meg, hogy Massenet operájában kevés szó esik a lovag törvényszegéseiről és az értük járó büntetésről: Des Grieux csak apró vétkeket követ el. A kétes ügyekbe keveredő fiatalember mindig azt gondolja, hogy kijut a csávából.

Csakhogy miközben azt hiszi, hogy ő csapja be a többieket, őt csapják be. Manon háromszor is megcsalja, Des Grieux azonban mindig talál érveket arra, hogy felmentse a lányt, vagy elfelejtse az őt ért sérelmet. Vagyis kitart a hazugság mellett, nem engedi, hogy lehulljon szeméről a hályog. Nemes érzelmeire hivatkozik, a sors igazságtalanságát kárhóztatja, s ezzel fel is menti magát. Egy olyan világban, ahol senki sem munkával jut pénzhez, legfeljebb a kocsisok meg a lakájok (akik alkalomadtán maguk is elcsenik, amit lehet), a gazdagok ostobasága akár jogos kárpótlást is jelenthetne. Csakhogy sajnos a gazdagok az erősebbek. Elég, ha panaszt tesznek a rendőrfőnöknél. A király poroszlója az ő szolgálatukban állnak: a fiatal szeretők bukása elkerülhetetlen... A XIX. századi librettók gondosan elkendőzték a börtönpézidókat, melyek a pár tör-

ténetét elbeszélő regényben rendszeresen visszatérnek. Csak azt a végső pillanatot örökítik meg, amikor Manon is feláldozza magát: akkor tér meg az igaz szerelemhez, amikor már késő.

### A rendetlenség vonzereje

Vajon tényleg egyedül Manon okolható Des Grieux kicsapongásáért? Egyedül a szerelem a hibás? A regényt úgy is lehet értelmezni, mint Walter E. Rex, aki szentségtörő módon felteszi a kérdést, vajon tényleg olyan szent volt-e ez a szenvedély.<sup>6</sup> Végső soron az is elképzelhető, hogy ez az örület, ezek a botrányos kalandok mindenekelőtt a követendő szabály elleni gyűlöletet, a rend ellen való tiltakozást, „az ellentét vonzását” fejezik ki. Lehet, hogy Manon csak ürügy a fiatal nemes számára, akinek túlságosan is pontosan jelölték ki az útját, és Des Grieux elsősorban azért követi ezt a „szirént”, mert így megszabadulhat az apai értékeknek való alávetettségtől. Des Grieux lázadása abban áll, hogy teljesen lemond a saját akaratáról, és hagyja, hogy a bűn fertőjébe is magával rántsa Manon fivére – ez a hamiskártyás, csaló és kerítő gonosz angyal, aki nevetséges módon testőregyenruhát hord. Egy ilyen ór figuráján keresztül a közrend leplezetlenül a szemünk elé tárja mindazt a rosszat, amit magában rejt. A fennálló rend haszonélvezői annyira erkölcstelének, hogy viselkedésük minden kicsapongást igazol. Micsoda felsőbbrendűséget érezhet az a fiatalember, aki a „nagy visszaautasítást” választja, amikor az uralmon lévő hatalmasoknak csak azon jár az agyuk, hogyan szerezzenek gyönyört maguknak, s ezt még csak nem is titkolják, sőt, egyáltalán nincsenek tekintettel azokra a szerencsétlen teremtésekre, akiket megaláznak!

Bármilyen fontos szerepet játszik is azonban az apa és a társadalmi rend iránti titkos gyűlölet, tény, hogy Manon nagyon is létezik. A XIX. században sok olvasó véli majd úgy, hogy „ismeri a fajtáját”. Ő az egyik első olyan hősnő, aki a rokokó korszak érzékenységét fejezi ki: azt a bizonytalan, csapongó, szeszélyes életérzést, mely ugyanolyan könnyen váltja ki a nevetést, mint a könnyeket... A két nagyon fiatal szerelmes történetének tragikumát az okozza, hogy Manon, akin Des Grieux oly elvakultan csügg, maga is függő helyzetben van. Az ő függőségében több az önzés és a gyermeki vonás. Az emberek nem sokat számítanak a szemében. A mulatság, a gyönyör, a meglepetés fontos a számára, melyet a gazdagság számtalan, végtelenül kifinomult formában kínál. Ebből viszont az következik, hogy Manon és Des Grieux szerelmében nincs igazi kölcsönösség, s ez a helyzet csak közvetlenül a tragikus epilógus előtt változik meg. Des Grieux visszaemlékezés közben feltépi a már begyógyult sebet: „*Manon szenvedélyesen szeretett szórakozni, én meg szenvedélyesen szerettem őt*” (175.), „*szórakozásra és mulatságra volt szüksége... A szórakozások adta elfoglaltságra [...] olyannyira szüksége volt, hogy ennek hiányában sem érzéseire, sem vonzalmaira nem lehetett legkevésbé sem számítani*”. (183. k.)

Manont színházba, operába kell vinni; szereti a játékot, a társaságot, a boulogne-i erdőben tett sétákat; szereti az ékszereket, az ínycsiklandó ételeket; természetes, hogy irtózik a nyomortól, mert a nélkülözéssel véget érnek a mulatságok, melyekről nem tud lemondani. Montesquieu nemes egyszerűséggel „szajhának” nevezi.<sup>7</sup> De ha így ítéljük meg a kérdést, mennyi szajha volt abban a században, amelyben az érzékiség szabta meg a törvényt! Manon úgy igényli a mulatságot, mint egy gyerek, és azt példázza, milyen szorongás fogja el a tudatot, ha nincs lekötve. A korabeli filozófia szerint a lélek csak akkor van tudatában létezésének, amikor érez valamit. Az érzések viszont kérész-életűek, hamar kimerülnek, s a lélek visszatér a semmibe, vagyis az unalom örvényébe. Új izgatószerkekre van szüksége ahhoz, hogy ínséges helyzetéből kikerüljön, és me-

gint érezze, hogy létezik. Így aztán az ember a már felemészített múltat hűtlenül maga mögött hagyva a véletlen találkozásoktól várja az újabb izgalmat, mely ugyanígy csak a pillanat töredékéig fog tartani, s a tünékeny gyönyörben, mely olyan, mint az éjszaka sötétjében felszikkadó fény, átadja magát az ismeretlennek. A léha öröm pillanatai heves érzelemkitörésekkel váltakoznak. A Saint-Sulpice társalgójában Manon felkiált, s szavai jóslatértékűek: „*meg akarok halni...*” (171.) Nem sokkal ezután azonban látjuk, amint harsány kacagásban tör ki, amikor idős szeretője ékszerekkel halmozza el, miközben Des Grieux – Manon fivérének szerepében – a jámbor diákot játssza.

### Visszhangok sora

Prévost regényében egy korábbi korszak vallásos és tragikus retorikájának paródiáját, torz visszhangját halljuk. A DES GRIEUX LOVAG TÖRTÉNETE az ellenállhatatlan szenvedélyről szóló racine-i és janzenista mítoszok modern változatát teremti meg. A témát a romantikusok is feldolgozzák. MANON-értelmezésükben – mivel a jelennek szólt – akadnak félreértések és torzítások. A régi rendről festett képet megszépítette a távolság, a Manon csáberejéről szóló történet azonban mit sem veszített varázsából. Liszt sírt, amikor elolvasta. Bizonyára érezte benne a már-már hősies kihívást, az életvágyat és a halál sürgetését is. A későbbi Liszt abbé hogyan is tudott volna ellenállni azoknak a megindító soroknak, melyekben a volt abbé, Des Grieux a Saint-Sulpice társalgójában lezajlott találkozásról számol be? „*Megborzongtam, mint az utas, akít elhagyott vidéken ér utol az éjszaka, s úgy érzi, mintha ismeretlen világba tévedt volna; titkos rémület fogja el...*” (171.) A történet valóságosságát Musset is dicséri a NAMOUNA első énekében (LVII. versszak):

„*Hogyhogy Manon az első lehelettel  
Annyira eleven, hamisítatlan ember,  
Hogy ismerős nekünk, képmást látunk belé?*”<sup>8</sup>

Az ifjabbik Dumas a fenti sorokat visszhangozza: „*A hősnő annyira életszerű, hogy úgy érzem, mintha ismertem volna.*” Annyira életszerű, hogy újra kell írni a történetét, a kor félvilági díszletei közé áthelyezve. A szerző vallomása szerint A KAMÉLLÁS HÖLGY A MANON témájának modern változata. A CARMEN (1847) megjelenésekor Saint-Beuve úgy látja, hogy Mérimée elbeszélése egyszerűen Prévost regényének átírata. „*Ez a Carmen nem más, mint egy választékosabb ízléssel megformált Manon Lescaut, aki a bűn útjára csábítja a maga Des Grieux lovagját; ez utóbbi ugyanolyan elvakult szerelmes és ugyanolyan gyenge, mint az eredeti volt, bár egészen más anyagból gyúrták.*”

Jean Sgard megjegyzi: A KAMÉLLÁS HÖLGY 1850-es színpadi változata alapján készült TRAVIATA (1853) sikere kellett ahhoz, hogy a MANON LESCAUT-ból – a regény epizódjait leegyszerűsítve – operákat komponáljanak.<sup>9</sup> 1830-ban megbukott az a balettpantomim, amelynek zenéjét Scribe szövegkönyve alapján Halévy komponálta. 1856-ban azonban Auber is kedvet kap a témához, és Scribe megint munkához lát. A darab rossz kritikát kap: csak egy „kacagóária” érdemli ki az elismerést. Még az egyik utolsó részlet emelték ki – a hősnő halálát a luisianai sivatagban – ahol a kritikusok szerint az opera oratóriumhoz illő mélységet ért el. A téma továbbra is várta zeneszerzőjét: Massenet (1884), Puccini (1893) és Henze (1952) fogják egymás után életre kelteni a tünékeny hősnőt.

Egészen biztosak lehetünk afelől, hogy Massenet sem tudott ellenállni a hősnő csábításának: zenéje szokatlan magaslatokra hág, mihelyt Manon megjelenik a színen, és

különösen akkor, amikor Des Grieux szerelmet vall neki. Massenet-nak sikerült rendkívül erőteljes drámai hatást elérnie azzal az ellentéttel, mely a társalgóban felhangzó szerelmi kettős és a játékterem pokla között feszül. A lapos szövegkönyv számos helyen arról árulkodik, hogy Meilhac és Gille igencsak összecsapták a munkát. Lescaut és Brétigny kettősét csak elviselni lehet: „*Entre lurons et bons garçons, c'est ainsi qu'on traite une affaire!*” (Bevaló, derék fickók így intézik egymás közt az ügyeket!) Az ensemble-okhoz és a balettekhez Massenet jó érzékkel vígoperába illő zenét komponált. Hatásos ellentétet teremtett a keringő és a letűnt korokat idéző gavotte között. A műben annak a tudatos stíluskeverésnek az első, még óvatos jeleit láthatjuk, melyet Richard Strauss fog kiaknázni a CAPRICCIO-ban, csak hogy Massenet-nál nyoma sincs a német mester iróniájának, aki a cikornyás bókokat rendszerint komikus mellékszereplők szájába adja. Massenet operája mindenesetre kimozdít bennünket a hétköznapokból: 1884-es zenéje a XVIII. századot, az úgynevezett „édes élet” korszakát idézi fel, melyet a Goncourt fivérek rövid kis képekben elevenítettek meg. Massenet MANON-jának szedett-vedett bája könnyen visszatetszést kelthet. Ami a kosztümöket illeti, Manon és a menüett-táncosok blúzát, frizuráját és derékvonalát mintha Mallarmé 1874-ben megjelentetett LA DERNIÈRE MODE (AZ UTOLSÓ DIVAT) című kötetének illusztrációi alapján tervezték volna. A zene arra kényszeríti a két groteszk élvhajhászt, Guillot-t és Brétignyt, hogy frakkot és klakk kalapot öltsenek magukra.

Massenet-nak (vagy Meilhacnak) az az ötlete támadt, hogy a játéktermi jelenetben Musset NAMOUNA-jának lelkesült sorait adja Des Grieux szájába: „*Manon! sphinx étonnant, véritable sirène! Coeur trois fois féminin!...*” („*Manon! döbbenetes szfinx, született szirén vagy! Háromszor női szív!...*”)<sup>10</sup> Lehet, hogy jobb híján folyamodtak ehhez a megoldáshoz, de az eredmény mindenképpen zavarbaejtő. A hős ugyanis egy olyan költő szavait idézi, aki a regényt elevenítette fel, s így az operába bekerül a sóvárgás és az emlékezet dimenziója. Ez pedig azt jelenti, hogy a zenemű furcsa kerülő úton visszatér a regény egyik alapeleméhez, melyet nehéz, sőt szinte lehetetlen volt a színpadon megjeleníteni egy olyan korszakban, amikor az előadó-művészet még nem ismerte a *flashback* mai technikáját. Mit látunk Prévost-nál? A lovag visszatér New Orleansból, ahol Manon meghalt, és elmeséli a történetét Renoncournak: a múltat felelevenítve életre kelt egy halottat; Jean Sgard kifejezésével élve egy árnyat követ „*az emlékezet labirintusaiban*”.<sup>11</sup> A gyászoló narrátor egy olyan Eurüdikére emlékezik, akivel elment a világ végére. Szívében továbbra is jelen van: az elbeszélés a szavak erejével visszahívja az életbe. Az operát nyugodtan színpadra lehetne állítani úgy, hogy először Renoncour és Des Grieux párbeszédét látnánk a függöny előtt vagy a színpad valamelyik sarkában, aztán a lovag otthagyná beszélgetőpartnerét, hogy eljátssza a szerepét a felidézett történetben. Jegyezzük meg, hogy bár az opera egészében véve nem visszaemlékezésként állítja elének a cselekményt, Massenet minden zenei eszközt felhasznált annak érdekében, hogy a múlt megidézését hangsúlyozza. A tematikus visszatérések felelevenítik a fogadó udvarán játszódó pillanatot, az első találkozás és az azonnal lángra gyúló szerelem mámorát. A kezdet bűvöletét kifejező dallamvonal visszatér két későbbi jelenetben: a Saint-Sulpice társalgójában és Manon haláltusájakor. A zeneszerző nehezen szabadult ettől az emléktől, mert tíz évvel később, 1894-ben az egyfelvonásos PORTRAIT DE MANON (MANON KÉPMÁSA) című darabban a megöregedett, ám semmit sem feledő Des Grieux-t festi elének – ami lehetővé teszi, hogy a vígoperai témák szinte hiánytalanul visszatérjenek.

Vajon a kor követelménye volt ez? A szövegkönyvírók Massenet kérését teljesítették? A leghíresebb áriák érzelmessége mindenesetre a felidézett emlékekből fakad. Az „*Adieux, notre petite table!*” (Isten veled, asztalkánk!) kezdetű híres ária a bánat gyengédségével lep-

lezi a Manon által elfogadott, aljas üzletet. A Saint-Sulpice-ben elhangzó „*Ah, fuyez, douce image!*” (Ó, tűnj el, édes kép!) még Manon megjelenése előtt megeleveníti a szerelmi ábrándképet. Prévost ezt írta: „*már-már azt hittem, hogy örökre megfedkeztem bájos és álnok kedvesemről*”. (170.) Az opera színpadán Des Grieux csak ennyit mond: „*Je pris ses mains dans les miennes*.” (Kezét kezembe fogtam.) Massenet kitágítja az emlékezet dimenzióját, és a következő szavakat adja Manon szájába:

„*N'est-ce plus ma main que cette main presse?  
N'est-ce plus ma voix?  
N'est-elle pour toi plus une caresse,  
Tout comme autrefois?  
[...]  
Ne suis-je plus moi?  
N'ai-je plus mon nom?  
Ah! regarde-moi! Regarde moi!  
N'est-ce plus Manon?*”

„*Más kéz enged most a kezednek?  
Másé ez a hang?  
Másé volt, amely úgy megejtett,  
Emlék lenne csak?  
[...]  
Más lettem talán?  
Nevem feladom?  
Ó, nézz ide rám! Nézz ide rám!  
Ez már nem Manon?*”<sup>12</sup>

A dallamosan áradó szavak a múltat felidézve megismétlik a kezdeti csábítás varázsát, majd lélekbe markolóan csendülnek fel újra a halál pillanatában. A végkimerülés eksztázisában a szenvedély visszatér a kezdetéhez, ahhoz a villámcsapásként felfénylő „semmi”-hez, mely mindent eldöntött. Ez nem is történhetett másként. Az operának azt kellett dicsőítenie, amit a zene tett hozzá a regényhez: a hang ellenállhatatlan bűverejét. „*Már nem az én hangom szól?*”

### Jegyzetek

1. Jules Massenet: MANON, 1884.
2. Abbé Prévost: MANON LESCAUT. Szerk. F. Deloffre és R. Picard. Párizs, Garnier, 1965. Magyarul Antoine-François Prévost: MANON LESCAUT ÉS DES GRIEUX LOVAG TÖRTÉNETE. In: HÁROM FRANCIA SZERELMES REGÉNY. Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1984. 152. Kolozsvári Grandpierre Emil fordítása.
3. MANUEL LEXIQUE, 1750.
4. A francia *air* többjelentésű szó: lehet arc, arckifejezés, külső, mód, modor stb., de dallam vagy ária is.
5. N. Kiss Zsuzsa fordítása.
6. Walter E. Rex: THE ATTRACTION OF THE CONTRARY. Cambridge University Press, 1987.
7. Montesquieu: LE SPICILÈGE, 578. In: OEUVRES COMPLÈTES. Párizs, Nagel, 3 köt. 1950–1955. Lásd II. köt. 853.

8. N. Kiss Zsuzsa fordítása.

9. Jean Sgard: MANON AVEC OU SANS CAMÉLIAS. In: LITTÉRATURE ET OPÉRA. Szerk. Philippe Berthier és Kurt Ringger. Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1987.

10. N. Kiss Zsuzsa fordítása.

11. Jean Sgard: L'ABBÉ PRÉVOST: LABYRINTHES DE LA MÉMOIRE. Párizs, P. U. F., 1986.

12. N. Kiss Zsuzsa fordítása.

---

Jónás Tamás

---

## NÉGY ÉVSZAK EGY LENGYEL LÁNYRA

éveknek féktelen szánján  
messzire vitte a tél  
ott hagytam pedig a lánynál  
magamat aki kevély  
szélcsendben tűrte hogy csaljak:  
elhagyjam amikor ő  
hold alatt párolgó harmat  
tőlem lett igazi nő  
hagyta hogy el hagyjam veszni  
első nagy sikeremet  
nem lehet fontosabb semmi  
szeretni aki szeret

az évek virágzó fái  
elillatozták a lányt  
nem próbált visszatalálni  
ha mégis: másra talált  
krakkóban ülök azóta  
buszozom vonatokon  
rám kormozódik a csókja  
le már azt nem csókolom  
ott állok wavel a parton  
bámul a visztula rám  
nagy a fény de nyitva tartom  
szememet csukva a szám

az évek avarhalomján  
kopasz fák sétálnak át  
az idő játékos kombájn  
már learatta Olát