

Sólyom György

„SOLENNE IN QUEST’ORA...”

Giuseppe Verdi, 1813–1901

Örökség, hagyomány, Risorgimento

Ünnepi, alkalmi hangverseny *képzelt*, lehetséges műsorán tünődöm – és váratlan megdöbbenés az első reakcióm. A jó fél évszázadnyi pályakép „nagy órái” közt válogatva mind élesebben lép napvilágra: a felemelő elbukás, az ős-hagyományos katarzisélmény látomásai dominálnak, a „nagyszerű halál” éneke zeng az életmű egészén a legforróbban, a legmélyebbről.

A katarziszfogalom szülője a közel harmadfél évezredes drámai költészet volt. Azokat a drámákat azonban, amelyekkel most dolgozunk van, valóságos megalkotói, a *zene-szerzők*, négy évszázaddal ezelőtt, az európai reneszánsz alkonyán ilyen találó nevekkel látták el: *dramma in musica*, *dramma per musica*... Az ilyen műfajmegnevező alcímek arról tanúskodnak, hogy a műfajalakító régiek, Peri, Caccini, majd Monteverdi legalábbis sejtették: amit művelnek, sajátos, *másik dráma*. Ugyanazokban az években, amelyekben másutt ROMEO ÉS JÚLIA, HAMLET, OTHELLO, LEAR ÉS MACBETH íródtak, megjelent a dráma „zenében”, „zene által”, megteremtődött a másik dráma: az opera.

A régi görögökhöz méltó és mérhető drámának tudták és kívánták. Igaz, nem tudták, hogyan szólt, hogyan járt vele akkoriban a zene: nem tudták olvasni a kevéske fennmaradt hang-jel-írást... De az új zene az ókorfeltárás büszke és lelkes humanizmusának fényében született első hangjai, műfaji keretei magukkal hozták az első történelmi illúziókat – mint amilyen a görögséggel való rokonság... De már az első nemzedék elhozta az illúziók szigorú lebontását is, a szembenézést új konstellációk kihívásával: Monteverdi életművét. Az aktuális humanizmus mögött a permanens humánusot.

Olcsó, szójátékos virtuskodás volna röviden átvágni a csaknem két és fél évszázados távolságot... Az idős Verdi sokszor és lelkesen hivatkozott a zenekultúra nagy olasz hagyományaira, de erős fenntartásokkal említette Monteverdi nevét. Alig ismerte, pontatlanul ismerte – ahogyan egész kora. Monteverdi igazi, méltó zenetörténeti „kultusza” a XX. századig váratott magára. És ha az OTHELLO* zárójelenetének egyik-másik harmóniamenetében XVII. századi árnyak, *ombrák* kísértének, azok valahogyan, minden tudat, műveltség, gonddal kezelt hagyomány mögötti, láthatatlan utakon jutottak el a XIX. század végének színpadára... Vagy mégis: kézzelfogható – legalább részben –, eleven kontinuum volna a nagy, nemzeti örökség? Amikor Verdi NABUCCÓ-ja 1842-ben valósággal berobban Itália operavilágába, Bellini évek óta halott már, Rossini zenéje elhallgatott, csak Donizetti járja még pályája végső csúcsait. De ez a hármas névsor immár stabil, megalapozott kultúra emblémája ekkor, ismerősség, otthonosság záloga. Sőt folytonossága magától értetődően nyújtható a századfordulón át, „visszafelé”, Cimarosáig, Paisiellóig. Az olasz operaművészet sokat ígérő, felszálló ága ez, a magával sodró, lobogó, elementáris-töretlenül áradó énekdallam uralkodó ere-

* A név nélküli írása nem helyesírási hiba! Olaszul gyakran s Verdi operájának címeként is, szövegében is így látható.

je – amely talán ekkor ébred igazán annak tudatára, hogy *ő maga a dráma*, az ütközés, a konfliktus és a feloldása is... Volt-e biztatóbb és várakozásteljesebb pillanat arra, hogy az elődeinél türelmetlenebb, követelőbb és érdekesebb fellépésű fiatal operaszerző, Giuseppe Verdi bekapcsolódják a félreérthetetlen áramlatba?

Az operaműfaj szorosabb típusai közt kezdetől fogva a *főútvonalon* járt jó ideig, s ez nem jelentett számára kényelmesebb, egyszerűsített megoldást: minden egyes darab egyedi, egyszeri karaktere feltétlen követelmény volt a szemében.

Indíttatása első tartalmai közt a legismertebb, a köztudomású: a politikai elkötelezettség, a nemzeti függetlenség, egység, polgárosulás küzdelmei, az olasz Risorgimento ügye. Nemcsak a művészet szférája, a történelmi tudat maga volt „romantikus”. A tárgyválasztás ótestamentumi-bibliai, középkori történelmi forrásaiból rég érlelt vagy elfojtott indulatok, szenvedélyek lángolhattak fel, vonuló tömegek léptei válhattak elszánt harci indulók ritmusává-hangjává, egy sajátosan friss és eddig alig sejtett – nemegyszer akár „nyers” – plebejus-polgári tónusban, amelynek hiánytalan volt a konzonanciája az operaházak falain túli környezettel. Kitartó, megbízható szponzora akadt a fiatal Verdi pályájának: egy egész – sorsára, teendőire eszmélő – nemzet.

Az 1848–49-et is túlélő, nagy lendületű és akár agitatív, plakát- és röpiratfunkciókat is magába sűrítő operatípusnak nem Verdi, nem is az olaszok a kezdeményezői. Csírázik az már a nagy francia forradalom körül, sőt előzményei, előzetes riadó-hírmondói közt, izgalmas-fordulatos, középkori-mondai vagy frissebb anekdoták nyomán: a „szabadító operák” két-három évtizednyi, túlnyomórészt francia sora, végső csúcán egy német művel – amely viszont már semmiképp nem illeszkedik a folyamatos sorba –: Beethoven FIDELIÓ-jával. Az opera – a dráma? a zene? – szenvedélyesen ambicionálja a közvetlen közelséget a köznapi, sőt *aznapi* élet, az „egyszerű ember” vagy máskor a „természet” témakörével. Ilyen távolságból nézve egyébként nemzetközi vagy legalábbis „szövetséges” áramlatról van szó: franciák és párizsiakká asszimilálódott olaszok (Cherubini, Spontini...) műve: a romantikus opera születése – Beethoven nemzedékével párhuzamosan... De mire a NABUCCO zenéje Milánóban megszólal, a nagy hatású operatípus párizsi ága már tompuló, fáradó fényű ezüstkorát éli, par excellence forradalom utáni szakaszt, a nagyszerű cselekvés emlékeként fönmaradt nagy gesztusokét és mutatós csillogását, amely „nagyoperának” nevezi magát, és most lesz csak lehengetlően népszerű a műfaj nemzetközi forgalmában... Lássunk is túl a színházak falain: ezek már Berlioz, Chopin, Schumann és Liszt napjai (még ha 1842 a NABUCCO mellett – Drezdában – a RIENZI éve is, a fiatal Wagner nagy sikerű operájáé). Ezek a fordulókön át maradt a folyamat fenntartója, hordozója és – igen, újra meg újra! – akár cselekvő, drámai hőse is az új embertípus, a modern európai polgár és vele az új, nemzeti öntudattal fűtött művész.

A korszerű és harcias, nemzeti kulturális hőssé váláshoz aligha lenne elég a fegyvercsörtetéssel hangszerelt indulók harsánysága, és semmi okunk nincs leplezni, hogy ez a trombitás-harsonás zengés lépten-nyomon átüt a korai Verdi-zene apparátusán. Lehetetlen azonban észre nem vennünk, hogy mindez nem egyszerűen rövid éltű, napi érvényű harci jelszavak erősítő berendezése. Ezeknek a dallamoknak elementáris lendülete feszül akárhányszor a *drámai* indulatok rugójává, belső intenzitásuk egymásnak lobbanó, felizzó szenvedélyek energiaforrásává. Az imént első tartalmi indíttatásként megnevezett nemzeti magára találás eszméje így kulcsolódik össze a másodikkal: Verdi művészi alkata elsőrendű és eredendő *drámai, színpadi* hajlamával (amely egyébként

köztudomásúan az olasz zenei alkotás több nemzedékén át folyamatos). Ugyanazoknak a ritmusoknak a lüktetése, a dallamoknak ugyanaz a lobogó-szárnyaló pátosza mondja ki az *amore* vagy *angelo* és a *patria*, a *libertà* szavakat. Nem arról van szó, hogy valamirevaló, akár a leghazafiasabb opera a „népek tavaszán” sem lehet meg a szerelmi líra s a szerelmespárok bonyodalmai, viszontagságai dramaturgiája nélkül, hanem arról, hogy szenvedélyeik – örömük, fájdalomuk, tragikumuk – összefüggése a történelmi áramlások élménykörével: megkerülhetetlen.

Az áriák, kettősök érzéki-mámoros és csöndes-átszellemült hangvételének köre oly korlátlanul sokféle és a legfinomabb árnyaltságban gazdag, hogy jellegzetességeik, típusaik teljességre törekvő bejárása, mondhatni, kilátástalan. S akkor nem is szoltunk még arról, hogy az „intimszféra” korántsem merül ki a szerelem dolgaiban. Nemhiába írt meg Verdi három Shakespeare-operát (és küszködött egy ideig egy negyedikkel – a LEAR-rel – is): nemcsak a jellemeik, de – akárcsak Shakespeare – az életatmoszférák, életkonfliktusok úgyszólván hiánytalan totalitását törekedett az ember köré építeni, az etikai lét és sors egyetemes „színházát”. A legkülönbözőbb, gondolatilag, fogalmilag nem is feltétlenül megnevezhető indítatású *nagy szenvedélyek egyenrangúan* maximális intenzitású életttotalitása – talán a Verdi-színpad átfogó dramaturgiájának és egyszersmind a Verdi-dallam affektusvilágának „jelke”, lényege. Emlékezzünk csak Manrico és Luna, Alvaro és Carlos vagy éppen Aida és Amonasro páros énekeinek *egy-közös-rokon* dallamkörében élő, szikrázó egymásnak feszülésére vagy éppen egymásra találására!

Hosszú időn át úgy véltem, az indulós, harci riadós eredetű dallamok szövegbeli, cselekménybeli átalakulása „belső” és „privát” forrású indulatokká: diszkrét, finom „öncenzúra” gesztusa, tudatosan talán végig sem gondolt stratégiaváltás, egyféle érzelmi „félillegális” a „Mozgalom” visszavonultabb, defenzívebb történelmi időszakában, 1850 tájától fogva. Visszafojtott izgalmú, de azért alig palástolt „kitörések”, mint Rigoletto válasza („*Culto, famiglia, la patria...*”) leánya kérdésére, elzárkózó, rejtőzködő életmódjukról, katasztrofális összeomlása („*Solo per me l’infamia...*”) Gilda elbukásának elbeszélése nyomában s főként a felvonásvég száguldó és explozív bosszúkiáltása („*Si, vendetta...*”): szerkezetileg egy-egy nagy, drámai kettős percnyi mozzanatai, akárcsak a TRAVIATA fordulópontján Alfredo brutális felcsattanásai („*Partirò, ma giura innante...*”, „*Ogni suo aver...*”). Megannyi rejtjelezett üzenet az országos köztudat, közérzet címére, mintegy: emlékezzünk még a közelmúlt életre-halálra szóló nagy jelszavaira, *ébreten tartjuk, őrizzük* változatlan érvényességüket... És a TRUBADÚR teljes, domináló hangvételének féktelensége, színeinek kielezett összhatása nem fenyeget-e csaknem percenként még a „konspiráció” felmondásával is? Nem köszönti-e az ÁLARCOSBÁL Riccardója és Ameliája kölcsönös szerelmük megvallott felismerését valóságos győzelmi indulóval („*O, qual soave brivido...*”), vagy Renato és összeesküvőttársai nem követnek-e ismerős „vendetta”-fogadalmakat szinte parodisztikusan torzító brutalitással („*Dunque l’onta di tutti...*”)? A DON CARLOS méltán híressé vált „Szabadság-kettőse” már más úton jár: a régi, harsány, serkentő indulóknak, strettáknak nagyszerű, érces ragyogású *visszfénye*, emléke („emlékműve”)? Nem buzdító dal, hanem himnusz, nem az, amire az emberek harcra fegyverkeznek, hanem amire felállnak a helyükről... Statikus ünnepélyessége messziről, mintha az ifjú pályát negyedszázada elindító „*Va pensiero...*” (NABUCCO) emlékét is magával hozná. Otello énekel még majd hasonlót („*Ora e per sempre addio...*”), régi harcaira emlékezve, szűkszavúbban, lecsupaszítottabban és megrendültebben bármely eddigi „emlékezésnél”, de ez már a nagy, romantikus olasz operakultúra búcsúja, szenvedélyes szavú leszámolója.

A későbbi, higgadtabb figyelem aztán felfedte: az ilyen intonáció szövegi-cselekmé-

nyi „átértelmezésében” legalábbis a MACBETH (1847) megelőzte a történelmi helyzetváltozást, a Risorgimento időleges apályszakaszát. A gyújtó, plebejus „tömegdalok” hangsúlyainak finomodása, karakterük kitágulása és elmélyülése az „univerzálisabb” szenvedély szavává – mintha itt, a Lady első felvonásbeli nagy áriájának már-már ekstazikus zárószakaszában és a Macbeth házaspár kettősében („*Fatal mia donna, un murmure...*”) a „tőrlátomásról”, az „álmogöletéséről”... válna sietősebbé, türelmetlenebbé.

A két szakasz egymásutánja aztán váratlan, tragikus fordulat – a királygyilkosság felfedezése – élményébe torkollik, ez alkotja az első felvonás féktelen-vad lüktetésű és egyszersmind monumentális épületű *finálját*.

Ez a monumentalitás félreismerhetetlenül és ellenállhatatlanul, a folyamatokat mintegy „megállítva”, nagyon jellegzetes „egyesítő, összefoglaló” hatást vált ki, mint amikor – úgy szoktuk mondani – „megáll az idő”. El sem tudnánk hátrítani társításainkat Mozart-példák emlékeire („*Contessa, perdono...*” a FIGARÓ-ban, „*Or, che tutti...*” a DON GIOVANNI-ban) vagy akár Beethoven-*szimfóniák* (3., 6., 9.) záróteteleiben a rokon affektusú penultima-pillanatokra... Nem csak a finálék megfelelő passzusában otthonos a Verdi-zene és színpad világában az ilyen „esemény”, dramaturgiai és karaktervilága is tágasabb annál. Ezeknek a pillanatoknak közös eleme a szó legtágabb értelmében vett ünnepélyesség, „szakrális” mozzanat, amely a reneszánsz és barokk hagyományú, isten hirdette megoldást korszerű és mélyen átélte, sorsdöntő, személyesen humánus aktussá váltja át. Ha áttekintésünk csak a fiatal Verdire szorítkozna, talán „*O, sommo Carlo*” (ERNANI) vagy éppen „*Và, pensiero*” lehetne a címe. Az ilyen pillanatoknak egy-két drámai személy éppúgy lehet cselekvő átélője, mint egy csoport, egy közösség. Nem feltétlenül szembeszegülés, ütközés történik ilyenkor, hanem többször is az egymásra találás vagy éppen az út a kettő között, az átváltozás.

Violettától Desdemonaig

A sorsfordító számadások művészi képpé formált sora meghökkentően korán indul. A TRAVIATA (1852) második felvonásának mindegyre élesebbé váló dialógusa közepén Violetta, feladva hátralévő élete rövid örömmreményét, *legyőzötten* adja meg magát („*Dite alla giovine...*”), s csak fokról fokra, ütemről ütemre kezdjük átélni, dallama csöndes kibontakozásában, milyen *naggyá nő*, milyen kikezdzhetetlenné emelkedik.

Olyan fordulat lélegzetszorító döbbenete ez, amelyben egy élet (vagy *az élet*) eddigi útja egyszerre lényegében, tartalmaiban új irányt vesz. Verdi zenedrámái koncepciója fejlődésének egyik legmélyebben jellemző, alapvető vonulata indul meg itt: monumentális belső sugárzású nőalakok, hősnők sora, Amelia az ÁLARCOSBÁL-ban, Leonóra A VÉGZET HATALMÁ-ban, Erzsébet királyné a DON CARLOS-ban, Aida és Desdemona... Elnyomatás és megaláztatás, lemondás és önfeláldozás hősnői, mindnyájukat *ez* a pozíció emeli a szenvedés heroináivá, az „*ewig Weibliche*” öröksége a romantikus kultúra megfényesedő búcsúzásában. A férfiaktivitás tetteinek, kiállításának *nem sikerült* a világ – a polgári lét – tartalmainak megváltoztatása. Most helyébe lép a „passzív” női nagyság fájdalmas tisztaságú, felemelő világképe... Verdi nyilván sohasem ismerhette a kortárs magyar költő sorait, amelyek számunkra ezt a komplexumot ismerősebbé avatták:

„Mit állsz tátongó mélység, lábaimnál?
Ne hidd, hogy mélyed engem elriaszt!
A por hull csak beléd, e föld szülötte,
Én glóriával átállépek azt.”

Mélyről sugárzó szoprán dallamok, életre szóló próbatétek nagy ívelésű énekei... Az *aria* szokottabb, világos tagoltságú, kerek zártságát többnyire „átállépvé” lebontják, épp csak emlékeztető jeleit meghagyva, megrázkódtatások el-elakadó, tépelődő monológjaiként. Így vívódik Amelia élete dilemmájával az *ÁLARCOSBÁL* második felvonásának kezdetén, így számol le Leonóra a végzet hatalmának áldozataként minden reménnyel, így néz szembe Erzsébet királyné a csakis lemondást, rezignációt kínáló jövővel Don Carlosszal való búcsútálalkozása előtt. És ha *együttes* résztvevőiként szólnak, besötétülést, megrendülést, felbomlást és ármányt ragyoghatnak át etikai magasságukból... Alig ismerek hasonló, mélyből a magasságba megtisztítva emelő zenét, mint Aida és Amonasro kettősének zárószakasza („*Padre, a costoro schiava non sono...*”). Ahogyan a zenekar a leány gyötrődve-vergődve megszólaló dallamát suttogva pihegő harmóniamenetével előkészíti, és együtt emelkedik vele, az átok megsemmisítő szakadékból a női és emberi nagyság önmagát, mindenét feláldozó csúcsáig, ahol végül elébe jön a továbbemelő és feloldó apai válasz...: nem mámoros eufória zenéje szól az ilyen percekben, hanem a fájdalomban, zokogásban is tetté érlelődő etikumé.

Ezekon a pontokon egyre szilárdabban „befelé”, a dolgok lényege felé fordul a Verdi-dallam minden mozdulata. Konvencionális cirádák elmaradnak, a nemesebb hagyományú ornamentika is a mélyrétegbe épül be és oldódik: magába a dallamba. A grandiózus ívelés vonalát meg-megtöri a kilátástalanság mélységig ható felismerése, hogy épp e felismerés küzdelmes és támadhatatlan igaza, vállalásának intranzigens ereje adja vissza még töretlenebb fényük teljességét.

Desdemona alakja pusztán a szó és a cselekmény mércéjén tipikusan *passzív* tünne, Otello minden magatartás-fordulatát csak „elszenvedőnek”. Egy más művészeti ág, a zene specialitása (az opera mint „*másik dráma*”) révén érzelmi világa tágasabban, többretűen és mélyebb-élesebb megvilágításban tárul fel... ahogyan aurája, a második felvonás kvartetjében, mintegy („glóriával”) maga mögé utasítja, zárójelbe teszi a gyötrődő gyanú és a nyüzsgő-zsongó intrika sűrű és kusza szövedékét, mintha minden bűn, minden nem igaz szó terhét is a saját, tiszta büntelensége venné – tudtán kívül – magára... Nyomorult szajhának szidalmazva, földre sújtottan alázva a harmadik felvonás kettősében, majd fináléjában – Desdemona énekében a makulátlan humánus olyan arculata áll előttünk, amely most az emberi létezés megmagyarázhatatlan, számára mindhalálig felfoghatatlan rémképével nézett szembe.

„Ebben az ünnepi órában” – Solenne in quest'ora – nemcsak Verdi halálának centenáris évére gondolunk. Azért is figyelünk ezekre a szavakra, mert Verdi témaválasztása, drámai zenéjének elsőrendű narratívája a hatvanas évektől – bármily jó vaskosan romantikus is ez a címadás! – a végzet hatalma (a kisbetűs) jegyében áll. Itt kezdődik szembeszökően tipikus és különös-személyes *kései*, elválása (korábban említett) „főútvonal”-tól (ha ugyan általában, a kor teljes operakultúrájában létezik még ilyen...). A dallam tagoltsága Leonóra „beavatásában” – a század egyik legmagasztosabb szakrális látomásképeiben, az *áttetsző és könnyű* szövésű *monumentalitásban!* – a tömondat tömörségét veszi fel. S nemsokára, a két, egymást soha nem látott férfi találkozásában: tiszta és egyértelmű az énekbeli szavuk egymáshoz (ebben az ünnepi órában), a békesség, a bizalom megtisztult, egymásra találó csöndjében. Vannak operazene a romantika századában, amelyek pillanatra sem túrnek dekoráló szószaporítást, még ezt a pillanatot marasztaló túláradást sem. A tökéletes megbékélés mozdulatlan ná kristályosodott szépsége *rejt el magában* – de egyetlen, rá célzó, elboruló hangsúly

nélkül! – elérhetetlensége *tragikumát*. „Most, hogy mindennek vége...” – ilyen egyenes szóval indítja Don Carlos is a végső búcsú dialógusát „mostohaanyjává” kényszerült régi szerelmétől, Erzsébet királynétól. Szükszavúságként megszólaló etikai erő jelenik meg, amely talán éppen csak *művészi képpé* válásában mutathatja már fel ellentmondásos szépségét: a lemondás nagyságáét. A valóságbeli, életbelien emberi úgyszólván mindenestül Szépséggé szublimálódik.

Ekkortájt úgyszólván minden dallam karcsú és nemes tartású alakot ölt, az énekelt és a zenekari egyaránt és együtt is. Aidáé és Radamesé is így mond búcsút a földi életnek (akárcsak a VIHAR shakespeare-i szellemei: „*a légbé tűntek, lenge légbé tűntek*”). Mint ha a „Szépségnek”, ennek a tág és általános kategóriának most egy szűkebb specifikuma válna sajátosan érvényessé és időszerűvé – ez a könnyű röptű, lebegéssé, tiszta és áttetsző jelenség, amely azonban ebben az alakjában sem hagyta el messziről, mélyről magával hozott humánusát. Búcsúztatja és elsiratja, hogy valami módon továbbadhassa – önmagával együtt – hátralévő, ismeretlen tartalmú időeknek.

Ritkuló, sűrűsödő alkotás

Vessünk egy pillantást az alkotópálya sűrűségi statisztikájára: Verdi pályakezdésétől, 1839-től ’50-ig tizenhat operát írt, az ötvenes években hatot, a hatvanasokban kettőt, a hetvenesekben – a REQUIEM mellett – egyet (AIDA) s ugyancsak egyet-egyet (OTELLO, FALSTAFF) a nyolcvanas és kilencvenes években. Bizonygatni sem kell talán, hogy ez a szignifikáns ritkulás nem egyszerűen személyes, életkori tünet: a művek csökkenő számát a művészi képpalkotás „indítékainak”, tartalmainak szigorúbban válogató, „takarékosan” *megszűrő sűrűsödése* ellensúlyozza. A távozni készülő, búcsúzó lépés mozdulata lelassít – és sürget. Ekkortájt búcsúzik az évszámra egyidős Wagner is: számára persze az énekelt dallam és a zenekari szövet új „karcsúsága” merőben mást jelent: hiperszenzuális, fájdalmasan és dekadensen modernül vibráló zsongást az ISTENEK ALKONYA (s vele A NIBELUNG GYŰRŰJE!) utolsó felvonását indító rajnai sellők régmúltat sirató panaszában, majd a PARSIFAL virágleányainak csábítóan érzéki táncha, keringőbe burkolt, mámorosan forró, végső élethimnuszát.

Verdi pályájának elakadását, körülbelül egy évtizednyi elhallgatását olyan tomboló, felkavaró vihar erejével töri meg az OTELLO megalkotása, mint amilyen ezt az operát – mintegy nyitány helyett – elementárisan vad sodrású színpad-zene-vízióval indítja. A Verdi-zene most, úgy érezzük, minden tekintetben intenzitása csúcán jár: drámaisága alapvető karakterének féktelen, kiélezett lüktetésében, poklokat járó végletességében és a – minden drámai törésén túl – megtörhetetlen, végigénekelte dallam (Desdemona életprogramja: „*cantiamo, cantiamo*”) teljesülésében. Van az OTELLO harmadik felvonásában egy két-három percnyi monológ („*Dio! mi potevi scagliar...*”), a meggyötört, mindenétől megfosztott, az artikulált szóig alig eljutó ember úgyszólván nyers-megszépítetlen szenvedésbeszéde, *egy* hang ismételtetése, amelyet csöndesen közrefog a hegedűk egyszólamú, nagyon lassan emelkedni kezdő szekvenciája (emlékeztet a Bach-passiók egyik-másik recitativo és ária közti, hangszerrel párosuló énekére), de végső soron ez is az alig „megzenésített”, *diszítetlen sírás* maga. És íme „az Ember”, nyöszörgő-dadogó, poklokat legyűrő erőfeszítéssel mégis, még egyszer újjá tudja építeni szubsztanciája elpusztíthatatlan maradékát („*Ma, o pianto, o duol’ m’han rapito il miraggio...*”) *néhány ütemnyi* felfénylő ének-dallam erejéig. Hogy aztán ismét elborítson mindent az összeomlás, az őrzöngő, szétfeszülő jajkiáltás-ének, viharvízió...

Nem határos-e valahogyan a hihetlennel, hogy minden idők operakultúrájának legnépszerűbb, legsikeresebb mestere, ünnepeltje (nagyon anakronisztikus szóval:

szárzeneszerzője!) eljusson művészi útján a századvég európai tudat- és élménykomplexumának, közérzeti és vilásképi válságának ilyen megdöbbentően könnyörtelen, illúziófosztó végletéig, ennek képét is beépítve a maga művészi világegészebe, már-már kizártnak éreztetve bármilyen feloldás lehetőségét?

Az OTELLO minden eddiginél élesebb feszítésű ívét azonban lenyűgöző erejű zárókapocs fogja át. Az első felvonás vége forró, telített dallamokban zengő szerelmi kettes a hiánytalan beteljesülés éjszakai csöndje és a párásan, irizálón derengő hajnali harmóniák fényufóriája között. Alig van más zene, amely ilyen töretlen tisztán élénk tárná a kikezdhethetetlenül boldog ember, emberpár *létének szépségét*. Az utolsó felvonás végén pedig, a mű végén, amikor mindennek visszafordíthatatlanul vége, amikor a halál, a megsemmisülés lép a „teljesülés” fázisába, az ember – ugyanaz „az Ember”, hiszen ki más tehetné, mint aki kezdettől végigélte, -küzdötte „*was der ganzen Menschheit zugeteilt ist...*”? – *megidézi* azt a soha többé pillanatot, amelyért itt kellett lennie a világban: „*un bacio, un altro bacio...*”. *Hogy is lehetne más az utolsó szava, mint a boldogság emlékéé?*

És nem határos-e OTELLO után a hihetlennel: a szinte feltarthatatlan és kifogyhatatlan kacagás, FALSTAFF, a háromfelvonásnyi, szikrázó, villódzó scherzo?

Csakhogy – amúgy érthető hitetlenkedésünkben valójában úgy látszik, mintha összetévesztenénk az opera megkínzottan vergődő és összeomló hőst a megformáló, ábrázoló művésszel, aki annak (az alkotás nagyon is komplex, intenzív értelmében vett) lényét, sorsát „átéli”, de semmilyen értelemben *nem azonos* vele. Különbözik is: a visszatérési kerekesség (klasszikus emlékü!) rendjét helyreállító emlékezés – „*un altro bacio*” – egy cselekmény és zene mögötti, ki nem mondott, mégis mintegy megszólaló „te absolvo” szöveget is rejt.

Hitetlenkedésünk tárgyául épp elég a magas öregkor (a nyolcvan küszöbén!) töretlen alkotóereje, sőt benne a stílus, a zenei-drámai nyelv gyökeres, gazdagító, felfrissítő *megújulása*! A zenekari szövet kötetlen, megszakíthatatlan – senki más stílusára nem hasonlító – szimfonikus folyamata, a pergő szóáradat mintegy „magától” karakteresen melodikussá kristályosodó „énekbeszéde” (és néhány megemeltebb hangsúlyú fordulatának álpatetikus öniróniája!) ...Mindez persze megbonthatatlan egység, de azért érdemes az elemeinek egymásba is átjátszó, plasztikus, finom rétegeződésére is figyelni. Az egyik: a mű terjedelmét messze túlnyomóan átfogó „*Egymást kacagjuk*” szindróma (hányadszor is szorulunk már a műkomplexum Verdin kívüli, Verdi előtti oldalának, a librettó egy-egy szlogenképes szavának mankójára, artikulációképességünk gyöngeségének támaszául!): az egymást keresztbe-kasba átkombináló intrikajátékok pergő-sistergő dikciója, előregedett és elpocakosodó hőszünk pszeudo-poszt-dongiovannitásának – és egyben, ugyanakkor intrikapartnereinek! – anyanyelvi területe. A másik egy rövid, hamar elmúló „hangulat”-epizód: a törbe csalt, kijátszott és mocskos csatornalében fűrösztött széptevő dalia megkeseredetten morgó kritikája a romló, egyre alantásabbá züllő világról, amelyben ő már kinézett, idejétmúlt idegenként emeli fel elzárkózó és mégis fensőséges szavát: „*Va, vecchio John, va per la tua via...*” – „Menj csak, öreg John, járd a magad útját...” Megrendülő részvét és hűvös, borzongató fuvallat csap meg... néhány perc az egész, a harmadik felvonás kezdetén, de kétségtelen: nélküle a teljes mű nem volna az, ami. A *harmadik* pedig, a legmélyebb réteg: a tündérek és manók világa az utolsó képben. Ez a zene semmit sem „tud” arról, hogy a színen a család „tündér”-leánya énekel, és szerződött játék manók nyüzsögnek az öreg nőcsábász megleckéztetőiként... Fenton magányos dalától s az éjféle óraütéstől fogva *igazi* varázslatban, bűvöletben zeng a manók fátyolfinoman áttetsző, csipkedő-

szurkáló, szinte álombeli hangszínű scherzója... És mindez újra meg újra beleütközik a megleckéztetést álcázó, egymást kacagó cseljáték realitásába, és szinte elválaszthatatlanul *el is vegyül benne*. Varázsos tanúságként arról, hogy mérges, egymást gyöttrő, szurkáló köznapiságunk és legtündéribb, mesebeli színezetű álmaink közt valami módon „lebeg”, irizál valami egyre megfejthetlenebb és definiálhatatlanabb természetű összefüggés.

Az öregedés, a búcsúzás fázisa bizonyára lényeges, kiiktathatatlan eleme ennek a jelenségnek – akár az operabeli emberalak, az alkotó művész vagy a mindezeket átfogó kultúra és civilizáció búcsúzó öregedéséről van szó... Igen: ráébredhetünk, hogy szédítően forgasztos és sokszor kegyetlen maskarás játéknak voltunk tanúi-részesei. Ezért: *kacagjuk egymást*. Vagy még inkább: „*tutti gabatti*”, rászédjük egymást.

Tagadhatatlan, szépíthetetlen, hogy ebben az általános, nagy kacagásban, méghozzá igazán a mélyén, ott van a sivár aspektus: miért, tehetünk-e okosabbat, van-e ennél jobb esélyünk, kilátásunk? Csakhogy azt is vétek és képtelenség volna tagadni, hogy ebből az oly nagy részében keserűség és rezignáció fakasztotta kacagásból valami alig megnevezhető eredetű és igen ritkán átélt *boldogság* is árad. Valamilyen még nehezebben körülírható tartalmú „tartalék” lehet a forrása. Rejtőző, kései tartalék és *emlékezés*, mint Otellóé az utolsó percben... Emlékezés, nem is kusza és elhomályosuló, eléggé éles, szuggesztív megjelenésű. Ha kell, a tárgyát is megkíséreljük még megnevezni: a szépség és a humánus. Vagy valamilyen, ma még ismeretlen szinonimájuk.

Gál Ferenc

ÓDÁK ÉS MÁS TAGADÁSOK

*Mint abban a másik álomszerű
történetben, ahol a vízbe sőt
lapátoltak, és a medence aljáról
a mutatványosok lassan felemelkedtek.
Csak itt félórával azután,
hogyan telefonálok, a lépcső tetejéig
elém jön. Kézfogással üdvözlő,
akár egy férfi, és mutatja,
hogyan menjek előre. Megkínál
a csempészett konyakból,
amiből, ha igazán akarná, megélné.
Megvárja, hogy a poharat és a tele-
fonomat lerakjam. Csak akkor fordítja
meg a homokórát, húzza ki magát
és kérdezi, hogy mit ne vegyen le.*