

MÁROK TAMÁS

# Az öreg ember Otellója

■ DOMINGO NÉGYSZER ■

**N**oha még nem akar visszavonulni, így a pálya vége felé le kell szögeznünk: Plácido Domingo minden idők legnagyobb operaművésze. És a legjobb Otello.

A közelmúltban a Mezzo sugározta a Verdi-mű 2001-es Scala-beli előadását Domingóval a címszerepben. A nagy tenor hivatalos születési dátuma 1941, azaz hatvanesztendő volt a felvétel időpontjában. Domingo pontosan közvetíti egy idősödő férfi lelkivilágát – miközben mentes egy idősödő tenor idegesítő közhelyeitől. Az alakítás annyira föltűzelt, hogy előkotortam néhány másik Otello-videóját négy korszakából.



Plácido Domingo mint Otello

1. 1976. december. Milánói Scala, Jago: Piero Cappuccilli, Desdemona: Mirella Freni, karmester: Carlos Kleiber, rendező: Franco Zeffirelli; 2. 1986. Franco Zeffirelli filmje, Jago: Justino Diaz, Desdemona: Katia Ricciarelli, karmester: Lorin Maazel; 3. 1992. Covent Garden, London, Jago: Szergej Leiferkusz, Desdemona: Kiri te Kanawa, karmester: Solti György; 4. 2001. Milánói Scala, Jago: Leo Nucci, Desdemona: Barbara Frittoli, karmester: Riccardo Muti.

Domingo kivételes jelenség a tenorszakmában. Szokatlanul széles repertoárt énekel. A súlyos hőstenort igénylő Otellóval egy időben megszólaltatta a *Traviata* lírai Alfrédját vagy a *bel canto* legényt, Nemorinót a *Szerelmi bájital*ból, szép pianókra képes, és példás legatíval mintázza a klasszikus olasz opera dallamait. Ugyanakkor baritonként készült, orgánuma sötét színű, igazi hősi anyag. Legszebb magas hangja a b, a h-ja csak kényelmes fekvésben szól szépen, tartott c-t pedig csak felvételeken vagy kivételesen jó formában hallunk tőle. Ez a kettőség különleges színeket ad Otellójának is: a figura gazdag és összetett – anélkül hogy nélkülözné az erőt. Persze egy nagy művész annál gazdagabban mutatja meg tehetségét, képességeit, minél hatalmasabb, bonyolultabb a rá rótt feladat.

Otello tomboló viharban, győztes hadvezérként lép partra Ciprus szigetén. A nép ujongása várja. Belépőjének fölfele törő dallama h-ig megy föl, győzelmi kórus követi.

1976-ban Domingo, az új tenorsztár teljes vértetében robban színre: öltözete pán-cél, az aranszínű hang fiatalos és friss, kitörő energiával szólal meg – kétséget sem hagy, hogy övé a Nagy Szerep, s övé a Scala, a világ (színpad). Elsőpró magas h-t énekel. 1992-ben a fenségével nyűgöz le leginkább, a csúcshangra nem helyez hangsúlyt. Zeffirelli filmjében a győztes Otello térdre ereszkedve kardját nyújtja hitvesének, aki megcsókolja a győztes fegyvert, majd szerelmes ura ajkára tapad: a nyílt színen, mindenki előtt hosszan, forrón csókolja, fittyet hányva szokásra, illemre. Ebben a változatban látszik a leg-erőteljesebben: ez a két ember *végtelenül szereti* egymást. A hatvanesztendős Domingo meg sem kíséri a magas hangot. Belépőjéből a kötelességből megoldott feladat kötelezően optimista kommunikálása árad. Nincs benne spontán öröm. Ezt a vértét kifárasztotta a győzelem, a nép szeretetére, megerősítésére van szüksége.

Otello akkor látjuk viszont, amikor a Jago által föltűzelt verekedőket egyetlen mondatával leinti: „*Abasso le spade!*” – „*Le a fegyvert!*” Az ifjú Domingo a hang természetadta erejével söpri le a randalírozókat. 1992-ben egyensúlyban van a hang és a személyiség ereje, Domingo félelmetes, tekintete vészjósló, rettegünk hatalmától, erejétől, mélyről fakadó fölháborodásától. Az idős Otello alapérzése a fölháborodás. A sokat megélt hadúr megvetésével tekint végig a tömegre, amely nyugalalmát megzavarta. Hogy értelmezésünk nem szemképrázat, az nyomban kiderül a szerelmi kettősben. A duett elején nem Desdemonához simul, hanem a falhoz. Jobban vágynak a megnyugvásra, mint a szerelemre. Barbara Frittolival *éleneknek egymás mellett*, nem is duett ez, csak két párhuzamos szóló. Domingo nem lép Desdemona felé, elvárja, hogy az asszony közeledjen. Ez már nem a nagy, kölcsönös tömegvonzás, itt egy idősödő férfi követeli ki magának, hogy tessék őt szeretni!

Londonban Kiri te Kanawa arcán ősi női magabiztosság ragyog: ez az asszony *bizonyos benne*, hogy föl tudja oldani az ő férfiját, hogy képes megnyugtanni háborgó lelkét. S ahogy haladunk előre, mindkettőjük arcán eluralkodik az *összetartozás nyugalma*. A kettősben mindig kivételes minőséget produkál Domingo *bel canto* technikája és líraitenor-tapasztalata. Soha mástól nem hallunk ilyen gyönyörűen kifeszített íveket, kifejező pianókat.

A darab három pontján hangzik föl a híres csók-téma. Először természetesen a szerelmi kettős végén. Az idős Domingo úgy kéri a csókot, mint beteg az infúziót, a csókból életerőt merit. Az érett Domingo boldogsága már-már elviselhetetlen. Az első „*Un baccio*” perzselő vággyal, a harmadik („*Ancor un baccio*”) olyan tónussal szól, mintha azt mondaná: a világon csó-

kod az egyetlen, ami megnyugtat. Az ifjú Domingo emésztő, türelmetlen vággyal fordul itt hitveséhez, végül még Desdemona nyakára is ad egy érzéki csókot.

A II. felvonás Jagóé, de Otellónak is van dolga bőven. A csábításnak ellenállva és nem elemelve a három Jago-alakítást szögezzük le: Piero Cappuccilli fényévekkel áll három kollégája fölött. Miközben szavanként csepegteti Otello fülébe a gyanakvós mérget, Jago-Cappuccilli könyveket pakolászik, iratokat rendezget, csak mellékesen, egyéb dolga közben vet oda pár szót urának. Az ifjú Domingo „ugrik” az ingerlésre, hirtelen mozdulatok jelzik föl-fölcsapó gyanakvását. Könnyű föltüzelni, első kitörése („*Suvvia, parla, se m'ami*” – „*Beszélg, ha szeretsz!*”) már perzsel. Domingo következetesen ábrázol egy szenvedélye által rángatott férfit. Jago tüzokádó sárkánnyal játszik. Soha nem volt ennyire nyilvánvaló: Otello bármelyik pillanatban megölheti. Az egyik percben majdnem meg is fojtja. Ezek után hátorzongató, hogy Cappuccilli úgy mondja ki a „*Mi az, mi néked csalhatatlan? Tán egy ágyban látni őket?*” szavakat, hogy Otello a nyakát markolja. Egy roppantás, és vége lenne – ehelyett riadtan engedi el, mintha égetné az érintés. A filmben a II. felvonás össze van nyírbálva. Bámulat, mennyire alkalmazkodik Domingo az „új darabhoz”. Nem rutinját használja, indulata más ütemben, lassabban csap föl, az itt el nem hangzó információknak, elmaradt „hergeléseknek” megfelelően. Az idős Otello *alig ér hozzá az emberekhez*. Mintha a testi érintés sértené szuverenitását. Domingo elindít egy mozdulatot, majd félúton megállítja. Az idős emberek bizalmatlansága hatja át, amely gonoszsággá tud válni. Amikor Jago kiejti a *gelosia* (féltékenység) szót, ajkához kap. A szájzárás öntudatlan gesztusa azt jelzi: mindig is rettegett attól, hogy megcsalják.

A *Bosszúkezdés* tipikus duettforma az olasz operában. Ezúttal azonban fölvetődik a kérdés, hogy Jago miért is éneklő Otellóval együtt a vendettát. Cappuccilli Jagója *belesodródik* Otello indulatába, játékának végső, eksztatikus kiteljesedése a bosszúeskü. Ezen a felvételen a két ereje teljében lévő énekes az emberi hang ünnepevé avatja a zeneszámot. A hatásban döntő szerepe van Kleibernek, akinek keze alatt teljes zenei pontossággal, fegyelmezetten szólal meg ez a sokszor szétörjögött szám. A londoni előadásban a bosszú egy hadvezér döntése, nem egy féltékeny férfi őriöngése. Itt Domingo tekintete kitisztul: már magára talált, tudja, hogy mit kell tennie. Leiferkusz szimpla színlelésből csatlakozik hozzá. Muti eszeveszett kapkodóra veszi itt a tempót, amitől Domingo éneke vinnyogássá válik. Arca szenvedő: ennek az Otellónak örömet, megváltást nem jelent a bosszú, az számára súlyos, terhes kötelesség.

A III. felvonás Jago és Otello párbeszédével kezdődik, majd váratlanul Desdemona jelenik meg a színen. Jago színlelésre buzdítja urát. Otello próbál nyájas maradni, de minduntalan fölcsap gyanakvása, mardosó féltékenysége. A duett széles legato dallammal kezdődik, melyben azonban ott bujkál az irónia. Az ifjú Domingónál ezt szinte gúnynak érezzük. A duettben idegesen keresi a bizonyosságot. Alig érinti Desdemonát. A filmben mosolyogva fordul feleségéhez, akinek szemén átsuhan egy csepp aggódás: jól ismeri Otellót, és gyanús neki a nagy odaadás. A férfi tépi, cibálja asszonyát, de lelki terrorral is gyötri – már nem tekinti társának. A londoni előadásban a duett előtt Domingo mély levegőt vesz, mintha olyasvalamire kellene erőt gyűjtenie, ami nagy erőfeszítésébe kerül, idegen tőle. A „*Grazie Madonna*” szép dallama bensőséges hangon szólal meg, de tekintete sötét. Az első szakasz akár kibéküléshez is vezethetne, egy pusztában végződik – ekkor, férje szájával az arcán mondja ki megint Desdemona Cassio nevét, amitől persze felrobban az idill. Kanawa egy nagyszony mély fájdalommal fogadja, ami történik, ugyanakkor értetlenséggel: miért nem működik, ami a szerelmi kettősben olyan pompásan működött? A 2001-es előadás duettjét tönkreteszi Frittoli bájolása. Az idős Otellóban van valami egy rendőrfelügyelő modorából, aki nyomozást folytat. *Hommage à Tosca e Scarpia*. Frittoli arcán büntudat tükröződik, pedig annak ott semmi helye nincs! Amikor Otello arról beszél, hogy Desdemonát démon szállta meg, mellé térdel, és oltalmazóan átöleli: ha most beismered a bűnöd, megbocsátok, és minden megjavul. Az idős Otello meg van győződve, hogy az asszony hazudik, de hajlandó lenne megbocsátani, ha beismerné. Amikor azonban Desdemona nem fogadja el ezt a kiskaput, rombolóvá válik: letépi ruhájának vállát, nyakába csókol, vállába harap, ahogy a kurvákkal szokás bánni.

A „*Dio mi potevi scagliar*” kezdetű monológban jelenik meg legszívemarkolóbban Otello életproblémája. A 2001-es milánói előadás duettjének hangsúlyaiából következik, hogy a monológ alaphangja az önvád. Otello undorodik önmagától azért, amit tett. Domingo állva fog bele, kitárt karral, mintha Krisztust látnánk a Golgotán. Ez nem a lélek nagy belső küzdelme, csak egy megvert ember kinja. A fiatal Domingo fojtott sírásból indít. Csillogó hangon énekel, de ez a szenvedés csillogása. A londoni előadás nagyura zokogva ér el ideig. Szép, természetes pianókkal indítja a monológot, és tényleg mennyetpoklot bejárva egész sorsát elénk állítja. Legvonzóbb tulajdonsága a fővállalás. A monológot koronás magas b zárja. Az ifjú Domingo káprázatos fénnel és erővel robbantja ki a hangot, s bravúrosan tartja hosszú-hosszú másodpercekig. Az öreg Otello erős koncentrációval rövid, de fényes, hatásos hangot küzd ki magából.

A velencei követek a Doge parancsát hozzák, aki Otellót visszarendeli. Otello engedelmeskedik, de őriöngve a földre taszítja Desdemonát. Végül mindenkit elzavar, és egy

pszichogén rohammal elájul. Míg kint a tömeg mint Velence oroszlánját élteti, Jago diadalmasan arcába lép. Hátorzongató jelenet, a kisember ármányának diadala a nagy lélek fölött. Az idős Otello, amikor földre teperte asszonyát, és az kétségbeesetten könyörög, megnyugszik kissé. Domingo úgy néz rá, mint apa a megtévedt lányára. A hang már vesztett ifjúi üdeségéből, a végső sértés („*Ti maladico*” – „*Légy átkozott!*”) exponált magas hajt vizont nagy összpontosítással óriási erővel szólaltatja meg. Az ifjú Domingo még természetes erővel produkálja ezt az effektust, de nehéz eldönteni, hogy a harmincöt éves tenorista bravúrja vagy a hatvanéves énekes erőbeosztása és koncentrációja ébreszt-e nagyobb csodálatot.

Desdemona megfojtása és a nyíltszíni operai öngyilkosság kivételes ripacsériára ad lehetőséget. Különösen, ha egy indulatos szerezsenről van szó. Domingo nem enged meg magának túlzásokat. Az 1976-os előadásban a lépcsőn, párnával fojtja meg Desdemonát, ami távolságtartást jelez tetteivel szemben. A hang a haláljelenetben töretlen erővel és fénnel szól. Öngyilkossága után nyoma sincs a szokásos vonaglásnak. Ennek a férfinak még sok ereje van, könnyen odalép a magas ágyhoz, mindent megcselekszik, amit akar. Bukása azért is oly megrázó, mert annyi energia maradt benne, oly sok nagy cselekedetéről álmodunk még. Az „*O Gloria, Otello fu*” – „*Óh glória, Otello volt!*” szavak soha nem hangoznak ilyen fájdalmasan. Az idős Otello szájából inkább megnyugvással fogadnánk őket. (Ha nem motoszkálna bennünk, hogy nemcsak Otello, a velencei mór élete közeleg a végéhez, hanem Domingo, a nagy színpadi művész karrierje is.) Itt valóban „*végéhez ért most e földi út*”. Magát nyugodt mozdulattal dőfi le, nincsen benne indulat. A londoni előadásban zajlik le a gyilkosság a legkegyetlenebbül. Otello bukása itt a legnagyobb, de itt veszi tudomásul a legnagyobb önfegyelemmel. A kardját nem leejti vagy leteszi, hanem Lodovico *kezébe adja*. A „*Morte, morte*” itt a tényekkel való csendes szembenézés szava.

A három színpadi előadás egy nagy énekes három korszakának dokumentuma. Három eltérő Otello, más hangsúlyokkal, gesztusrendszerrel, énekesi megoldásokkal. De mindhárom érvényes, egyik sem a hang korlátainak leplezése, hanem az adott korszak lehetőségeinek kiaknázása. A hős egyre magányosabb, magába zártabb. Nem kis rezignációval konstatálja azonban a néző, hogy nemcsak Otello, a hadvezér, de Domingo, a tenorista is magára maradt: ahogy haladtak az évek, egyre szintelenebbek a körülötte lévő szereplők. Nemcsak az öreg harcost, de a meglett tenoristát is egyre kevésbé inspirálja környezete. „*Óh, dicsőség! Otello volt.*”