

CSEHY ZOLTÁN

# Drámai verspreparátumok – az operaszínpad mint a versértelmezés tere

Reflexiók lírai költészet és opera kapcsolatáról

Az operát hagyományosan drámai-narratív műfajnak képzeljük, mely egy többé-kevésbé határozottan körvonalazható történetet ágyaz zenébe egy jól megírt szövegekönv alapján. A 19. századi és a neoromantikus irányvonal zene-librettó dichotómiája az avantgárd zenei törekvések idejére feloldódik, destruálódik, s ma már ott tartunk, hogy vannak olyan operák is, melyeknek nincs hagyományos értelemben vett cselekményük, vagy épphogy cselekményük kronológiája tetszés szerint megváltoztatható, sőt Philip Glass olyan zenei sémát is kialakított, mely tetszőleges textuális vagy narratív tartalommal is kitölthető. Ráadásul a szöveg nyelvezetéből adódó hangja, és a zenei hangzással felszerelt szöveg kapcsolata vagy kapcsolódási lehetőségei is jelentős mértékben árnyalódtak.

Mindamellett mégis elég ritka, hogy egy-egy operaszövegekönv lírai szövegekből formálódjon, vagy főként lírai szövegek fragmentumaiból szerveződjön „cselekményes” konstrukcióvá. Írásom líra és opera kapcsolódási lehetőségeinek három típusát kísérli meg jellemezni.

## 1. A zenében (fel- és meg-) oldódó vers



A kortárs olasz komolyzene extravagáns fenegyerekeként (is) elhíresült, ma már valószínű kultúrikonnak számító Sylvano Bussotti egy vérbeli *uomo universale*, sőt több: *arbiter elegantiae*. Nemcsak kiválóan fest, de verseket, novellákat ír, szellemesen műveli a publicisztikát, rendez (hosszabb ideig volt pl. a La Fenice művészeti és a Velencei Biennálé zenei igazgatója), nemcsak a legextrémebb operajelmezek kiagyalója, hanem egyike a legbiztosabb formaérzékű, ugyanakkor a legelegánsabban formabontó alkotóknak. *The Rara Requiem* című alkotása alaposan feladja a leckét értelmezői számára már a besorolhatóságot illetően is: operaként elképzelt rekviem vagy

esetleg egy nagylélegzetű, koreografált kantáta? Egy színpadra állított vokális-szimfonikus remeklés, mint Luciano Berio Edoardo Sanguineti verseire komponált *Laborintus 2* című alkotása?

A *The Rara Requiem* mindenesetre a *Lorenzaccio* című opera része, mely a klasszikus nagyopera paródiájaként is felfogható zenemű: e darab a partitúra szerint öt felvonásból áll, gyakorlatilag három egységre bomlik. Az utolsó két felvonás (*Rinascimento*, *Eros*), azaz a harmadik egység maga a kétrészes rekviem, mely noha Alfred de Musset drámája előtti *omaggio* kíván lenni, mégsem csak Musset drámájának szövegéből építkezik. A cselekményvezetés és a klasszikus dramaturgia megkívánta kronológia úgy pattan szét, akár a buborék. Az első rész alapozó helyzetjelentés, a politikai-szerelmi gyilkosság előkészítése, illetőleg a musset-i világ képbehozása, a második rész Lorenzaccio jellemrajza, illetve reflexiók Musset Lorenzaccio-jellembrázolására, a harmadik pedig a szerelmi-politikai gyilkosság lírai telítettséű foszlánytablója, illetve valóságos lélektani nyomozás egy a halálba hanyatló, kioltódó emberi tudat érzéki tartományaiiban. A mű tehát első fokon kommentár egy drámához, egy életérzéshez, melynek mozgatórugója a reneszánsz kissé lankasztóan romantikus értelmezéséből fakadó ironia. Bussotti úgy szünteti meg a történetiséget, hogy folyamatos jelen időbe kényszeríti azt: muzeális érték nem létezik számára, csupán egy potenciális kelléktár bármikor elővehető darabjaként hajlandó észlelni a múltból megőrzött relikviákat. A librettó asszociatív montázs, nyelveket és kultúrákat átfogó szövegelés Homérosztól Michelangelón, Tassón, Baudelaire-en, Rilken át egészen Sandro Pennáig. Szorgos számlálók szerint 23 szerző szövegegységei forrnak össze. Ezra Pound cantóiinak világa ez: a kulturális tapasztalat jelenidejűségének magasztalása jellemzi. Ez a sűrítő összegzés nemcsak egy ego befogadóképességének próbatétele, hanem visszatekintő rendszerezés is, Busotti számos zenei citátumot alkalmaz, és saját önidézetekkel is jócskán él (*Cinque frammenti all'Italia, Rara [eco seirologico]*). Maga a cím is problematikus: a RARA szó jelentése mozgó jelentés: egyrészt a latin ritka madár (*rara avis*) fordulatot idézi és önéletrajzi jellegű stigma-ként működik, ebben az esetben a mű egy önrekviem, melynek tárgya a saját halál tudatának elviselhetetlensége és botránya, a test(iség) ironiájának keverése a szakrális tradíció kötöttségeivel. Itt G. Bataille-t célszerű párhuzamul venni: „*A szabadszájú tréfálkozás, a hahotázás azt takarja el előlünk, hogy a végső gyönyör és a végső fájdalom azonos: hogy lét és halál, a ragyogó távlatra nyíló tudás és a végletes homály egy és ugyanaz.*” Más változat szerint a RARA szó egy monogram megduplázása, nevezetesen Romeo Amidei balett-és táncművészé, akinek a szerző ezt az alkotást (is) dedikálta. Az R. ara, azaz R. oltára értelmezés szintén e kontextusban válik elfogadhatóvá. A nyelv ijesztő uralmáról maga a mű is megnyilatkozik: a *rara* és a *romano* szó analízise magában a munkában is jelen van: ROMA, AMOR, ARA, MORT – hangzanak el a hangkombinációk, s már-már az az érzésünk támad a mű egyik kataraktikus gócpontjában, hogy bár-

#### Felhasznált és ajánlott diszkográfia

Sylvano Bussotti, *The Rara Requiem*, Col Legno, CD, 2005 (WWE 20221). Előadók: Alda Caiello, Luisa Castellani, Ezio Di Cesare, Roberto Abbondanza, a La Fenice énekkarának és zenekarának élén Arturo Tamayo áll, karigazgató Giovanni Andreoli. A CD az 1970-es revideált változatot rögzíti.

Sylvano BUSSOTTI, *La Passion selon Sade*. Az opera koncertfelvétele hanglemezen jelent meg a Wergo gondozásában több más Bussotti-művel együtt. Előadók: Elise Ross, Mario Ancillotti, Gianfranco Pardelli, Bruno Incagnoli stb. Rendezte: Marcello Panni. A mű egy újabb felvétele a Bal Miroval együtt jelent meg 1999-ben. Előadók: Mario Ancillotti, Lothar Zagrosek (vezényel), Marcello Panni (rendező) és Sylvano Bussotti. Cd-n a felvételt a Ricordi adta ki (CRMCD 1002). Az opera hangulatát valamelyest megidézi a Stradivarius *Echi Danzati* című kiadványa is, melyen Giovanna Reitano hárfázik, és a szövegeket maga a zeneszerző mondja. Cathy Barbarien egy részletet énekel az operából egy 1965-ös felvételtől a *Magnificathy* c. Wergo-albumon, mely ma is könnyen hozzáférhető. Figyelemreméltó Mauro Castellano (zongora) és Paolo Carlini (fagott) 1966-os előadásában az opera egy részlete (Solo) az *Extendo* című CD-n, mely a Materiali Sonori kiadásában jelent meg.

mely nyelvi kombinációt hozzuk létre, az megtalálja az emberi nyelvek univerzumában a jelentést. Vagyis jelentés vagy jelentés kicsikarására irányuló igyekezet nélkül nincs is emberi létezés. Az ember ösztönös értelmező, a nyelvi jelek léte, hangzósága, hangzása csupán kombinatorikus játék, s úgy léphetünk át egy-egy idegen nyelvi jelentéstartományba, hogy erről nem is mindig tudunk. A lét mint jelenés, mint jelenlét, illetve az „élet színpada” típusú metaforarendszerek mélyanalíziseként hallgatom ezt a darabot. A test iróniáját a legnehezebb épp a szakrális dimenziók megnyitásokor bemutatni, kivált, ha a nemiség ambivalens megnyilvánulásainak, polimorfizmusának is hangot keres a zene. Bussotti rekviemnek nevezi művét, holott e műfaj szabályait nem tartja be: a szakrális szövegsémák helyett egy modern ember számára fontos irodalmi és kultúrtörténeti szövegmontázs nyitja meg a szakrális teret. Kultikusan hangzik fel egy-egy versfoszlány, s helyébe lép a liturgikus vagy vallási frázisoknak. Ez teszi lehetővé, hogy a halállal való szembenézés egyszersmind a testi lét korlátaiból fakadó tragédia lehessen erősen ironikus felhangokkal. Modern szerzők rekviemjeit idézhetnénk itt fel, de ekkora átértelmezést sehol nem találni. Britten híres *Háborús rekviemje* egészében véve klasszikus alkotás, Ligeti *Requiemje* ugyan módosít a szokványos műfaji kötöttségeken (a mű végén pl. a sátán kígyójának sziszegése és egy asztmatikus halálhörgés bizonytalanítja el az emberi lélek értékorientáltóságát), de a szakralitás tere marad. Szólhatnánk még ideológiailag kijátszott rekviemekről is (Kabalevskij vagy Eisler), vagy Tavener *Celtic Requiemjét* is említhetnénk, melyben a zeneszerző egy kislány halálát vagy talán sokkal inkább a kislány által eljátszott saját halált tematizálja. Bussotti zsenialitása abban rejlik, hogy nem szakrális elemekből teremt egy groteszk, már-már boschi, kiismerhetetlen szakrális teret, ahol a halál botrányát a nyelvi, a költői fragmentumokat kiveséző analízisen keresztül ábrázolja.

A nyelv, a költészet mint operahős már a *La Passion Selon Sade* (A passió Sade szerint) című kamaraoperában megjelent. Az opera nagyrészt Sade márki műveiből vett idézetekből és Louise Labé francia petrarkista reneszánsz költőnő egy pompás, anaforás (minden sor o-val kezdődik) szonettjéből áll össze (magyarul *Ó elfordult tekintet* címmel ismert Vas István fordításában). A mű egyik meghatározó motívuma az O lesz: a főhősnő, aki a Sade márki regényekből ismert testvérpár, Justine és Juliette nevét viseli egyszerre, kettős egyéniséget nyer: a köztük lévő O egyrészt a 'vagy' jelentésű olasz szó rövidítése is lehet, másrészt Pauline Réage *O története* című sadomazochisztikus regényére is utal. De megidézi a középkori latin irodalom egyik leghíresebb O-alakú képversét is, mely Petrus Abelardus nevéhez fűződik, és a sorskerék nyelvi allegóriájaként részint a latin nyelv szakrális tökéletességét, részint az isteni harmónia evidens jelenlétét demonstrálja.

Minden bizonnyal ez a meglehetősen nehezen behatárolható és meghatározható műfajú alkotás Bussotti legmerészebb színházi vál-

lalkozása. Az avantgárd kísérleti opera kibontakozásakor keletkezett, ezért fokozott ellenérzéseket gerjesztett. Bussotti nagy szerepet szán a színpadi reprezentációnak, a történések szimultán voltának, mely nem vált ki föltétlenül interakciót. A partitúra sajátos lejegyzési technikát alkalmaz, ami nem kis nehézséget jelent a mindenkori interpretátor számára. A zene radikálisan aleatórikus, mely beszippantja a szöveget és destruálja akár az értelem feláldozása árán is az elemek sorrendiségét. A mű hangszerelése rendkívüli: fuvolák, oboák, ütősök, két zongora, cseleszta és harmónium, orgona és hegedű egyaránt színezi a nem mindennapi zenei összhatást. Már e műben megtalálható a legtöbb tipikus Bussotti-effektus: a nyelv analitikus boncolására való hajlam, a zeneiség keresése a világ életterének szimultán univerzumában, a happening-jelleg, a befejezetlenség-érzet (work in progress jelleg) és a szokatlan hangszerelés. Az opera sikere nagyban függhet a mindenkori rendezés minőségétől. A mű érdekessége, hogy a palermói bemutaton a főszerepet Cathy Barberian énekelte. A kritika általában véve pozitívan fogadta a művet, C. Tempo 1973-ban egyenesen remekműnek kiáltotta ki.

Bussotti zenéje feneketlen mélységet nyit: a már-már betegessé váló szenzualitás poémájává nemesedik, s e ponton osztom Mario Bortolotto nézetét, miszerint szinte paradox módon Bussotti zenéje az „edonismo sonoro”, azaz a hangzatos hedonizmus nagyszerű megnyilvánulása.

Morton Feldman szintén fragmentálja vagy szimultán szövegtérbe eresztve aknázza ki egy-egy vers alapanyagát, ám a matéria radikális akkumulációját nem alkalmazza a feloldás gesztusában. „Ha zeném egyetlen hangulatot áraszt, az olyan, mintha imádkoznék” – jelentette ki Feldman Varga Bálint András 1986-ban megjelent interjújában. Ez az intimitás jól jelzi Feldman művészetének alapkarakterét, mely az ismétlésen és a finom korrekciókon alapul. Feldman *Neither* című, 1977-ben bemutatott operájának sincs hagyományos értelemben véve cselekménye, szöveggönyve egyetlen 16 soros Beckett-vers, mely a lét és árnyéklét, az identitás és az árnyékidentitás, külső és belső árnyak, érzéletek analízisével foglalkozik. A kimondhatatlanság, az én otthontalansága, kirekesztettsége idegen térbe helyezve abszolút kiszolgáltatottjává válik az érzéki észleleteknek, benyomásoknak, melyek az opera belső cselekményét döntő részt kiteszik. Beckett verse szinte szótagokra, hangokra lebontva jelenik meg az opera egyes részein. Feldman maga kért szöveggönyvet Beckettől, aki dráma helyett belső drámát, cselekmény helyett belső történéseket mozgósító líraiságot teremtett. Feldman operája ezt a líraiságot szedi ízeire, s a hang, a hangzás játékaiba merülve teremt feszültséget a zenekar és a szoprán között. A mű kíméletlen ismétlések és sokszor egyenesen monoton, lassan mozduló modifikációk sorozata: egy-egy tonális gesztus lebontásának folyamata a szoprán szöveglebontó tevékenységgel összhangban nyúlik az elviselhetőség határáig. A szöveg egésze a hallgató számára kevéssé észlelhető, annak hangulata és rejtett tartalmai viszont annál inkább feltárulkoznak előt-

Morton FELDMAN, *Neither*. Az opera CD-n a Col legno gondozásában jelent meg (WWE 20081), mely egy 1998-as müncheni élő felvétellel rögzítése. A szopránzóltól teljes intenzitással és nem mindennapi érzékenységgel Petra Hoffmann éneklé, a bajor rádió szimfonikus zenekarát Kwamé Ryan vezényli.

David Del TREDICI, *Brother*. A mű ebben a változatban nem jelent meg hanghordozón, ám a Kelly-versekre írt dalok és a Matthew Shepard halálát elbeszélő dal hozzáférhető a *Secret music* című, 2001-ben megjelent Del Tredici-CD-n, mely a CRI gondozásában jelent meg (878). A Kelly-versek a *Brother*, a Shepard dal a *Three baritone songs* című sorozatban lelhető föl. John Kelly előadásmódja feledhetetlen élmény, hangja döbbenetes, nyers ereje a legapróbb részletekig képes visszaadni a muzsika komplexitását és finom lebegését magaskultúra és szubkulturális érzékenység között. A Jaime Manrique versére komponált dalt Chris Pedro Trakas énekli, zongorán mindkét esetben maga a zeneszerző kíséri. Az *Acrostic Song* számos CD-n és számos változatban meghallgatható: a legszebb felvétel Solti György és Barbara Hendricks nevéhez fűződik (*Final Alice*, Decca, 1981, 442 9955), de hozzáférhető pl. a Coro kiadásában megjelent *Samuel Barber: Agnus Dei. An American Collection* című 2005-ben kiadott albumon (16031), vagy a Crystal gondozásában 1995-ben megjelent *Bach and Noodles* címűn (657) pl. szaxofon és zongora változatban.

te: az intimitás póresége valóban sokkoló erejű lehet, ha megfelelő rendezői koncepcióval párosul. A zene időnként depresszív, halk dinamikájú, máskor kifejezetten hipnotikus erejű, éterinek hangzó. „Én azt szeretném, ha minden darabom egyforma volna, de hiányzik belőlem az ehhez szükséges önfegyelem. Azt szeretném, ha darabjaim mindig ugyanazt a területet járnák be. Egyetlen új hangszer belépése már mindent megváltoztat” – nyilatkozta Feldman egykor Varga Bálint Andrásnak. A kijelentés bombasztikussága ellenére az utolsó mondata kivált figyelemreméltó: Feldman zenéjében pontosan a változás legkisebb nüansza is drámai erejűvé tud válni. A *Neither* egy lelkiállapot-kiáradás, mely a belső koncentráció diadalaként analízál egy bonyolult, teljességgel mindvégig kiismerhetetlen tudattartalmat, de hát a határozatlanság, a döntésképtelenség lírai elemzése eleve nem is járhat túlságosan határozott felismerésekkel.

## 2. A dalciklus mint opera – a szó primátusa

Az opera és a dalciklus rokoníthatóságával sokan eljátszottak már: David del Tredici *Brother* című műve is ezt a tendenciát erősíti. A művet 2001-ben mutatták be New York-ban. David Del Tredici a zenetörténet egyik legszenvedélyesebb alkotója: egyre izmosodó rajongásai megszállottsággá válnak, ezek a megszállottságok pedig az önismeret mélyregisztereibe jutva fergeteges – mind intellektuális kihívásokkal, mind melodikus csábításokkal tündető – zenévé nemesednek. Lewis Carroll Alice-könyvei vagy James Joyce költeményei olyan, több évtizedes elemi hatással voltak alkotótevékenységére, hogy e művek zenei kipárlatolása egyszerre kínálja az elmélyülésből fakadó érzékenység (és a folyamatos újragondolásból fakadó új és új értelmezés) esszenciáit. Joyce nyomán született (*I Hear an Army; Night Conjure-Verse; Syzygy*) ciklusai még avantgárdabb karakterűek, Carroll-feldolgozásai erőteljesebben szintetizálják a zenei hagyományt. Kétségtelen, hogy Richard Strauss zenei világa közel áll Del Tredici univerzumához, ám a straussi elvek és eljárások fragmentálódása, destrukciója mindjárt zárójelezi is ezt a hatást. Legendássá vált, gyakran viselt *Tonality Lives* (A tonalitás éli!) feliratú pólója ezt mintegy testre szabva is nyilvánvalóvá tette.

Del Tredici *Brother* című műve nem vérbeli opera, sokkal inkább egy dramatizált, dramatizálható, nyolc szövegre épített dalciklus, noha a szerző maga is színpadi művei közt tartja számon. John Kelly, az ősbemutató előadója és a szöveggönyv összeállítója négy saját, a meleg szerelmi és szexuális élet és a nagyváros viszonyát taglaló szubkulturális karakterű versét is beiktatta. Egy szerelmes homoszexuális férfi lelki világába nyerünk betekintést, a sötét bárók magányába, a meleg fürdők világába, a társadalmi elszigeteltség, a távkapcsolat kínjaiba. A *Brother* szó erotikus töltetet nyer, miközben összes

más jelentésárnyalatát is megőrzi. Az első költemény (Kelly műve) irdatlan egocentrizmusával tüntet. A „Szerettem” tőmondatlaltal induló és az „Élni fogok” fordulattal záruló vers izokólonok sorozata (minden sor azonos nyelvtani szerkezetű), mind a huszonnyolc sora az én szóval kezdődik. Ezt egy Ginsberg-vers (*Personal Ad*) követi, mely lényegében egy hirdetés szövege: az én itt már határozott identitást kap, igaz, a megnyilatkozási formához illően stilizáltat. Kelly újabb versei következnek, melyek a létszorongatottságról éppúgy tudósítanak, mint a titkos szerelem körülményeiről: „az ajtót jól bezárni, ez itt a szabály / elrejtteni a szégyent / és visszafogni a számkivetettséget / egy fél órára / ebben a minimotelben / ebben a koszos sötét szobában”. Paul Monette költeménye (*Here – Itt*) egy döbbenetes sirató és kesergés az AIDS-ben elsorvadt partner (Roger Horowitz) halálán, Jaime Manrique verse egy fiatalon, homoszexualitása miatt megkínzott és brutálisan megölt meleg fiú, Matthew Shepard (1976–1998) sorsán keresztül szembesít a huszadik század végén még mindig eleven homofóbia kérdéskörével. Matthew Shepard lelke a költeményben elhagyja a meggyötört testet és a mennybe szállva megdicsőül. A mű hetedik egységét Lewis Carroll *Aliz Csodaországban* című művének megidézése követi (Acrostic Song), majd ismét Kelly-vers következik, méghozzá a címadó, fájdalmas hangú költemény. A földrajzi távolság miatti kesergés és a keserves nosztalgia, illetve könnyes emlékidézés kétségbeesett segélykiáltásként hat. A dal végén egy hang olaszul elszámol 1-től 13-ig (tredici), megidézve, illetve kimondva a zeneszerző nevét. A kompozíció önálló dalok együttese, s mintegy szintézise is Del Tredici tehetségének. Egy feltételezett főhős életének döbbenetes állomásai, reflexiói, folyamatos önkorekciói zajlanak le a szemünk láttára az elképzelhető legszemérmertlenebb és legtisztességesebb nyíltsággal, nem kerülve meg a démoni betegség vagy a szexualitás kérdéskörét sem. Kelly, aki számára a dalciklus java része készült, egészen különleges előadó, aki a kontratenorra és zongorára írt műbe a populáris kultúra alternatív energiáit is bele tudta csempészni. Minden egyes dal külön zenei világ, ám az asszociatív szálak határozott összekapcsolásokat eredményeznek, s a mű komplex egésznek hat. A bemutatón a nem klasszikusan iskolázott, rendkívül naturális, lecsupaszítottan nyers hangú Kelly sokarcúsága dominált: táncolt, énekelt, gitározott, művészvideóit prezentálta, s teljesítménye egy rendkívül expresszív zenés monodrárává gyúrta egybe a nyolc költeményt. A konzervatív kritika megdöbben, ám a mű mégis hatalmas közönségsikert aratott. Élet, halál, élet-halál közti paradox lebegés – Del Tredici kiválóan ért a drámai helyzetek kiélezéséhez, dallamai aprólékosan kimunkáltak, érzékenyek és feledhetetlen nyomot hagynak. Az első dal litániaszerűsége fergeteges fokozásba torkoll, a *These Lousy Corridors* című Kelly-vers zseniálisan vegyíti a spanyolos szenvedélyt és az íróniát, a *This Solid Ground / The Best By Far* afféle posztmodern „schumannesque”. A másság nem kikiáltani való minőség, hanem háttér, egy létezőmód esztétikája és örökös kiszolgáltatottság a többségi

Philip GLASS,  
*Hydrogene Jukebox*.  
A mű 1993-ban  
jelent meg CD-n az  
Elektra Nonesuch  
gondozásában  
(79286-2). Előadók:  
Elisabeth Futral,  
Michele Eaton, Mary  
Ann Hart, Richard  
Fracker, Gregory  
Purnhagen,  
Nathaniel Watson  
stb. A narrátor sze-  
repében Allen  
Ginsberg, a zongorá-  
nál maga a zene-  
szerző.

James DILLON,  
*Philomela*. Az opera az Aeon kiadásában (AECD 0986) jelent meg duplacédén 2009-ben. Előadók: Anu Komsí, Susan Narucki, Lionel Peintre. A Remix Ensemble, Porto élén Jurjen Hempel áll. Anu Komsí teljesítménye elemi erejű, még akkor is, ha látvány híján a darab CD-változata meglehetősen komoly kitarást követelő intellektuális kihívás, arról nem is beszélve, hogy a darab kifejezetten dramaturgiai értelemben játszik a csönd és a megszakítás technikáival. Az operát Magyarországon 2006-ban a Remix Ensemble Porto mutatta be a Budapesti Őszi Fesztiválon, Anu Komsival *Philomela* szerepében, az ősbemutató gárdájával.

akaratnak. E feszélyezésekkel terhes sorsba vetettség azonban elérhető, termő valóság, a művészet, a kreativitás és mindenekelőtt a meztelen őszinteség teszik azzá. Del Tredici ciklusa olyan, mint egy rop-pant, poétikus levél, mely egy-egy bekezdést szán a legkülönbélebb tudósításoknak, pletykáknak, döbbenetes híreknek: erre utal a mű végén a szerzői név elhangzása is, mely nem más, mint afféle aláírás a hangzó levélpapír alján. A Ginsberg-vers és a Paul Monette-költemény a 2001. május 3-án bemutatott, 45 perces, hat dalegységből álló *Gay Life* című ciklusból került át a darabba. A dalokat William Sharp énekelte, a San Francisco Symphony Orchestra élén Michael Tilson Thomas állt.

Phillip Glass 1990-ben Charlestonban bemutatott *Hydrogen Jukebox* című, nehezen kategorizálható műve Ginsberg-verseken alapszik. A mű kiindulási bázisa Ginsberg *Iron Horse* című versének részlete, mely a fénybenyomások rögzítése után apokaliptikus látomássá alakul, és Amerika bukását vizionálja, illetve kiemelve az idegenség érzetének lélektani aspektusait katonai képzetek megjelenítésében tobzódik. Jahve és Allah csap össze a következő dalban: „Mindkét Isten iszonyú! Borzalmas Jahve Allah!” Cionizmus, arab terrorizmus, kiválasztottság, nacionalizmus, kibékíthetetlennek látszó ellentétek, melyek retorikai funkciókat töltenek be a kiüresedett rituálék szeretetnélküliségében: „Melyik Isten őrzi meg énségét az Édenben?” (Eörsi István ford.) Az ellenségkeresés paranoiáját felvillantó harmadik dal után egy Peter Orlovskynak, 29. születésnapjára dedikált intímabb hangolású költemény képezi az alapot, majd több Ginsberg-versből készült montázs után a *Wichita Vortex Sutra* című remekmű szólal meg, mely az idős ember magányosságát és létszorongatottságát tematizálja. A második részt a Moloch-mantra kombinatorikus varázsa nyitja rövid felkiáltásaival és szünni nem akaró ismétlés- és variációáradataival a nyelvi regiszterek keverésével (az obszcéntól a himnikusig). A zene ereje olyan intenzív szövegkohéziót teremt, melyben a spontaneitás a tudat mélységeit tárja fel. A szexualitás örvényei szokatlan mélységig tárulnak ki: „Moloch akiben magányosan ülök! Moloch akiben Angyalokkal homokozok! Örültek Molochban! Faszt szopva Molochban! Szeretetlenül és férfiatlanul Molochban!” (Eörsi István ford.) A nyolcadik dalban a buddhista megvilágosodás kérdése kerül elő, majd a *Nagasaki days* visszavisz a politikai líra területére egy sokkoló felsorolás erejéig („Kétmilliót öltek meg Vietnamban”), Róza néni (Aunt Rose) szokatlanul intim portréja („álltam egykor a végén meztelenül / és te púderezted combjaimat / sömör ellen” (Eörsi István ford.) a magán- és közélet merészen egybefont rajza, melynek során az én belekövül a történelembe. A zöld autó rejtélyes metaforaként száguld, illetve dökög végig a szövegvilágon, majd aktuálpolitikai szövegek következnek, hogy látványosabb legyen a visszatérés a magánszféra intimitásába az apa halálát megjelenítő mantraszerű, tragikus bluesba. Glass műve gyakorlatilag tizenöt Ginsberg-dal zenébe költése. A ciklus lényegében Amerika portréja az '50-es évektől a '80-as évekig: a társadalmi

keretek közt szorongó bizonytalan én kiszolgáltatottsága és szabadságvágya rendkívül spontán, egyszerű, közvetlen kifejezőmódot nyer. A buddhizmus, a homoszexualitás, a szexuális forradalom, a háborúk, a pacifizmus, a naivitás éppúgy része ennek az univerzumnak, mint az identitás mindenkori képlekenysége.

### 3. Látványos médiumváltások – a hang képpé válik

Az opera, mint tudjuk, összművészeti alkotás még akkor is, ha szeretjük zenei teljesítményre redukálni. Egyes művek viszont a képi vagy dramaturgiai dimenzió nélkül a szokásosnál többet csonkulnak, s így önazonosságuk nemcsak módosul, hanem el is veszik. James Dillon, a skót autodidakta zeneszerző *Philomela* című, Ovidius *Átváltozások* című művének részletei és Szophoklész-töredékek nyomán keletkezett, 2004-ben bemutatott operája a hang elvesztéséről szól. A nyelv kitépése, a nyelvtől való megfosztottság allegorikus értelmet nyer: a létezés szótlanná tétele, a verbális halál nem feltétlenül zárja le a kommunikációs lehetőségeket, és korántsem jelenti a történetmesélés végét. A cselekmény a mitológiai időkben játszódik. Philomelát, Procne testvérét megerőszakolja sógora, Tereus. Hogy a gyalázatos tett ki ne tudódjon, kívágja a nyelvét. Miután Philomela képtelen elmesélni a történeteket, más eszközökkel kénytelen tudatni, mi történt vele. Egy szőnyegbe szövö bele kimondhatatlan sérelmét. A két testvér, Philomela és Procne iszonyatos bosszút tervel ki: lemészárolják Ityzt, Tereus fiát, és tetemét feltálalják az apjának. Az isteneket a szörnyűségek elborzasztják, és bosszúból mindnyájukat madarakká változtatják: Philomela fülemülévé alakul át, Procne fecskévé, Tereus pedig búbosbankává. A magyar fülnek ismerős lehet a történet, hiszen a barokk esztétika jegyében tevékeny Gyöngyösi István a Csalárd Cupido harmadik részében is feldolgozta, megteremtve ezzel irodalmunk egyik legdrasztikusabb, legvéresebb alkotását.

A hang képpé alakulása lényegi átváltozás a hatalmas ívű átváltozás-történetben, melyet az artikulált vagy artikulálatlan hang és a csönd vagy a csönd felé tartó hörgés kidolgozott ellentéte mélyít tovább. Philomela nyelvének kivágása és kígyóként való vergődése szimbolikus jelentőségű: a kifejezhetetlen, az elmondhatatlan és így beteljesíthetetlen művészi feladatot is példázza.

A meglehetősen drasztikus, komor opera mindössze három énekesre és egy kamaraegyüttesre íródott. Zenei szövetének alapkaraktérét befolyásolják az elektronikus zenei hatások is, a fragmentált filmes nyelv pedig erőteljesen felfokozza a darab líraiságát. Dillon előre felvett elemekkel is dolgozik, miközben a barokk opera hagyományait (nem a közvetlen imitáció szintjén) és a japán no-drámák gesztusrendszerét is felhasználja. Az előre feljátszott kórus és gyerekhang elektronikus modifikációival egyetemben szólal meg. „*Philomela*, a

Beat FURRER,  
*Begehren*. Az opera  
2008-ban jelent  
meg DVD-n a Kairos  
kiadásában  
(0012792 KAI).  
Előadók: Petra  
Hoffmann, Johann  
Leutgeb, az  
Ensemble  
Recherche, illetve a  
Vokalensemble  
NOVA, 14 táncos.  
Vezényel Beat  
Furrer. Rendezte  
Reinhild Hoffmann.

*dalok szerelmese, nem képes énekelni, s így a kifejezés új formáit kellett felfedezni* – írta a zeneszerző, s e bizarr helyzet egyszersmind kitérít az opera különleges hangzásvilágának lehetőségeit, mely kivált a nyelv kivágása utáni tatógó, elektronikus hangfoszlányok bejátszásával kiegészített tercettben akkumulálódik. Érezhető, hogy Dillon a londoni New Complexity mozgalom tagjaként is tevékenykedett, hiszen zene és tér viszonya e művében is problematizálódik. Xenakis hatása is megmutatkozik: kivált a mikrotonális hangtömbök és a csend feszültséggeneráló és feszültségteli térteremtő alkalmazásában, illetve a poliritmia markáns jelenlétében.

Beat Furrer *Begehren* (Óhaj) című zenés színháznak minősített operája Ovidius, Vergilius, Hermann Broch, Cesare Pavese és Günter Eich szövegein alapszik. Az opera az Orpheusz és Eurüdiké történet sajátos, lélektanilag telített újramondása. A két főhős azonban névtelen, csak nemileg meghatározott. A mű első szava, („Schatten”, azaz árnyak) jelzi, hogy a jelenet a fény–árnyék szembeállításán alapszik majd. Ovidius nyomán foszlányok bukkannak fel Orpheusz alászállásából az Alvilágba, hogy a halott Eurüdikét visszaszerezze. Hádész feltétele, hogy nem pillanthat vissza a nőre, míg fel nem érnek a fényre. A fény maga a dal és a reggel. Orpheusz azonban hátratekint: a kép kimerevedik. A jelenet ezt a kimerevítést többször megismétli. Orpheusz költői erejének leírása alkotja a második jelenet javát: dala képes kimerevíteni az alvilágot, megváltoztatni annak szokásos rendjét, s így beavatkozni a világ menetébe. A kórus Ovidius-fragmentumokat énekel: a dal felfüggeszti Tantalosz, Ixión Sziszüphosz és a Danaidák büntetését, miközben ámulva hallgatják az éneket. Orpheusz mindamelllett a múltat szeretné visszanyerni. Orpheusz megpróbál emlékezni, Eurüdiké latinul énekel a Vergilius *Georgicájában* leírt mítoszváltozat fragmentumaiból. Azt a részt ragadja ki, melyben felrója Orpheusznek a hátrapillantást. Még a negyedik jelenetben is folytatódik a Vergilius-féle változat megidézése zenei kommentárral: Eurüdiké visszatér az árnyakhoz. Az ötödik jelenetben Hermann Broch kerül előtérbe, pontosabban szólva a megbocsátás, a feledés, az elfojtott fájdalom, a lehalkított üvöltés, túllépve a verbális megnyilvánulások hagyományos keretein. Broch és Vergilius szavai eluralkodnak a szövegen. A férfi és a nő külön világban él: a közel és a távol ellentéte alapozott jelenet. A hetedik jelenet a találkozás jelenete. Eich szavai kerülnek központba, melyek a kommunikáció lehetőségét hordozzák („Úgy beszélek hozzád, mintha itt lennél”). Orpheusz halálának leírása Ovidius nyomán érvényesül: transzba esett bacchánsnők tépik szét a testét. Az iszonyatos bacchánsjárma megtöri a dal hatalmát. Eurüdiké suttogva beszél, ezúttal a jelen sem lévő Orpheusz követi a szoprán dallamait. A kar Orpheusz letépett, a folyóban úszva éneklő fejét idézi meg, Eurüdiké első szava (Hallasz engem?) meghatározza az egész jelenet karakterét: magára hagyatott bizonytalansága létszorongatottságba megy át.

Beat Furrer alkotása multimediális karakterű alkotás, mely a kommunikációképtelenség, a férfi és nő kapcsolat mélytudati rétegekben kifejtett hatását kutatja. Míg Orpheusz a szótól jut el a dalig, Eurüdiké a daltól a kimondásig. Furrer ugyan csak személyes névmásokkal jelzi szereplőit (Er, Sie), ám az ősmítosz archetipikus ereje minden gesztusukon átsüt. Már az első jelenetben feledhetetlen stigmaként jelenik meg a szoprán hangján Orpheusz neve a zenei szöveg testén („O-r-phe-us. Hörst du”). A latin nyelvű betétek részint az ősiséget, részint a narrációt magát képviselik, míg a főszereplők a lírai foszlány-és enigmaszzerűség látszatát keltő beszédükben az ellehetetlenedett kommunikációt példázzák. Furrer a hatalmasra tágitott ellentétek (fény–árnyék, dal–szó, közel–távol) sorába iktatja a férfi–nő ellentétpárt is. Orpheusz dalainak mágikus ereje képes a világ folyását befolyásolni: az alvilág rendjét megbolygató tevékenysége az őrendet veszélyezteti, már csak ezért is pusztulnia kell. Az opera alapját Günter Eich rádiójátéka (*Geh nicht nach*

*El Kuwait*) ihlette, mely az operához hasonlatosan a magányos, emlékekbe kövül kedves lelki utazását és iszonyát jelenítette meg. De az antik források mellett ott van az ihlető források közt Pavese dialógusa, melyben Orpheusz egy bacchánsnővel beszél, és Broch *Vergilius halála* című lírai regénye is. A mű titkos, rejtett, vélt és valós találkozások és kapcsolatépítési kísérletek sorozata, a vágy hangörvénylései, a kiismerhetetlenség zajai, az ellentétek ütközései és a transzcendens fény érzékeny zenéi kavarnak benne. Az érzéki csalódás a reményben való megcsalatozás szintén nagy szerepet játszik. Furrer nagy hangsúlyt helyez a szimmetriákra, a drámai szerkezet finommechanikájára: a bámulatosan plasztikus, de külön szabályoknak engedelmesskedő zene gyakorta fiziológiai folyamatokat képez le, pl. magát a szívverést vagy a légzést, a járást, egy-egy mozdulatot, a pillantást, a hallást. Furrer az öt érzékszerv megismerési technikáit kísérli meg leképezni a zene eszközeivel. Kétségtelen, hogy a szuggesztív zene mellé odakívánkozik a tánc, a látvány is: a szótól a dalig, a daltól a szóig megteendő utat a kép hordozóanyaga biztosítja.

**Kód-ex**, művészkönyv, szitanyomat, 2005

Fotó: Marko Horban

