

Fodor Géza

TÜKHÉ – ANAGNÓRISZISZ – KATHARSZISZ

Verdi: „Simon Boccanegra”

A drámai műnem poétikáját Arisztotelész normatív tragédiaelmélete alapozta meg, s ez a poétika, néhány alapelv történetileg hol többé, hol kevésbé laza konglomerátumaként, egészen az avantgárdig érvényben volt. Az opera, zenei autonómiájával együtt, megint csak történetileg változó mértékben, a drámai műnembe tartozik, s így ez a poétika, alapelvek még lazább konglomerátumaként ugyan, de rá is érvényes volt. Más kérdés, hogy a drámaírás s még inkább az operakomponálás mikor mennyire követte ezt az éppen többé vagy kevésbé érvényes poétikát. Mindenesetre e poétika legfontosabb alapelve, hogy a dráma „*alapja és mintegy lelke*”¹ a cselekmény, amelyet események ok-okozat rendje szerint kell megszerkeszteni. Mivel azonban egy olyan cselekmény, amelyben a kauzalitás egyenes vonalú, túl egyszerű volna, s nem keltené fel és tartaná fenn az érdeklődést, már Arisztotelész beépíti a cselekménybe a paradox fordulat követelményét, olyan események szükségességét, amelyek „*várakozás ellenére, de egymásból következőleg történnek*”,² azaz nem „maguktól”, automatikusan vagy „véletlenül”, *tükhé* révén.³ A drámával kapcsolatos populáris tudás közhelye, hogy a drámai cselekményben szükségszerűségnek kell uralkodnia, és nem lehet benne véletlen. Arisztotelész azonban a görög tragédia ismeretében tudta, hogy ez nem ilyen egyszerű, hogy művészileg nagyon is termékenyek lehetnek az olyan véletlen dolgok, „*mellyek azt a benyomást keltik, hogy mintegy valamilyen szándék szerint történtek, mint például, hogy Mitüsz szobra Argoszban megölte Mitüsz halálának okozóját, amennyiben rádült, mikor ezt a szobrot szemlélte, mert úgy látszik, hogy ilyesmi nem történik véletlenül – ezért az ilyen mesék szükségképpen szebbek*”.⁴ Bár ebben a példában „*valószínűleg egy 374 körüli esetről van szó és nem drámáról*”,⁵ értelme a drámára is érvényes: a dráma cselekménye nemcsak kauzális, hanem teleologikus is. Mert a cselekménymenet szimbolikus, ha szabad ilyen homályos metaforával élnem: architektúrává vált sors, és ehhez van konstruálva – a drámaíró a cselekmény kauzalitásának megszerkesztésében célként a cselekménymenet szimbolikus volta vezérli. A drámai cselekmény kauzális, illetve teleologikus volta – félve használom a kompromittált és az előbbi metaforámnál nem kevésbé homályos fogalmat – dialektikus viszonyban van egymással. Összjátékukból a gyakorlatban nagyon nehéz kiküszöbölni a véletlent, és a drámatörténetben sokféle technikája alakult ki annak, hogy a véletlennek hogyan lehet a szükségszerűség vagy valószínűség, de legalábbis a hihetőség hatását kölcsönözni. A véletlennek az a típusa, amelyet a cselekmény teleológiája a cselekmény kauzalitásába csempész, egyszersmind lehetőleg észrevétlenné tesz: technikai, pragmatikus véletlen.

De a drámai cselekmény szükségszerűségének és véletlenének van egy mélyebb problémája is. Tudniillik a dráma, kivált a tragédia egy másik Arisztotelésztől származó normája szerint a tragikus figurának sorsa tragikusra fordulásában saját cselekvésének következményét kell felismernie. Arisztotelész ezt a cselekvést *hamartiának* nevezi, szerinte a tragikus figura az, „*aki erénye és tisztessége folytán nem emelkedik ki, de nem is alávalósága vagy gonoszsága miatt váltott át balsorsba, hanem valamilyen tévedése* (hamar-

tia) *folytán*”.⁶ Nem jellemhibáról és erkölcsi vétségről van szó, hanem az emberi belátóképessegnek és a körülmények kontingenciájának a viszonyában rejlő tragikumról, arról, hogy az ember úgy kénytelen elhatározásra jutni, hogy nem látja át a feltételeket. Ha Arisztotelész szerint „*derék embereket nem szabad úgy bemutatni, amint a jószerencésből balszerencsésbe váltanak át, mert ez sem félelmet, sem részvétet nem kelt, hanem felháborító*”,⁷ a hatásetztétikai érvelés félretéve még érvényes marad az elutasítás, mert ha a figura elhatározásai/cselekvései sorából hiányzik a *hamartia*, akkor elhatározásai/cselekvései és sorsának tragikusra fordulása között nincs kauzális kapcsolat, a figura semmilyen értelemben nem felelős elhatározásai/cselekvései szerencsétlen következményéért, ez teljesen motiválatlan, és csak „a végzet hatalmával” magyarázható. Manfred Fuhrmann-nak alighanem igaza van: „*Arisztotelész a tiszta végzettragédia hatásetére céloz*.”⁸ Az ember kiszolgáltatottsága, az emberé, aki saját közreműködése nélkül csak irracionális hatalmak működése következtében hull a legmélyebb nyomorúságba, nagyon is témája az attikai tragédiának.⁹ A cselekmény kauzális, illetve teleologikus voltának dialektikája ilyenkor nem harmonikus, a véletlennek a szerepe nemcsak hogy megnövekszik, de nem is marad észrevétlen, hanem tudatosul. Euripidész szatírjátékában, a KÜKLÓPSZ-ban (440?) Odüsszeusz még elhárítja a gondolatot, hogy „*az istenekgyűlölte vad*” áldozatául essék, „*Hisz akkor a véletlen lehetne istenünk, / azt kell hinnünk: az isteneknél többet ér*” (605–606), de a HEKABÉ-ban (424) Talthübiosz már azt kérdezi: „*Az istenek létezése is csalás, / s az életünk a Véletlen játéka csak?*” (490–491), az IÓN (419?) címszereplője pedig már meg is szólítja a Véletlent: „*Ó, Véletlen, ki az emberek tízezreit / bánatba döntöd, aztán földerited megint, / milyen közel kerültünk ahhoz, hogy szülöm / megöljem, vagy hogy ő hozzon rám pusztulást*” (1511–1514).¹⁰ Ami pedig a drámatechnikát illeti, már a MÉDEIÁ-ban (431) feltűnő az Aigeusz-jelenet véletlenszerűsége, majd az IÓN-ban csak úgy burjánzanak a véletlenek. Ez a darab már az újkomédiát előlegezi, s Menandrosznál ilyen sorokat olvashatunk: „*A véletlen mégiscsak isten, látom én, / beláthatatlan dolgainkban ő segít*” (A SZAMOSZI LÁNY, 163–164), „*De most, mikor vétekre készültél megint, / a véletlen megment, s cserébe a rosszakért / megkönnyebbülést ad neked és feloldozást*” (ÍTÉLETKÉRŐK, 1107–1109), „*nem jószándék vezérli, véletlen csupán / a halandók dolgait... okot talál, / ha házunkat fel akarja dúlni, istenünk*” (A PAJZS, két idézet összekapcsolása, az első a Kr. e. 4. században élt tragikus költő, Khairémón elveszett AKHILLÉSZ, THERSZITÉSZ GYLKOSA c. művéből; a második a NIOBÉ c. elveszett tragédiából).¹¹ Az ember alapviszonya a véletlenhez negatív, elviselhetetlen számára saját tehetetlensége a véletlennel szemben, ami – a filozófus Nicolai Hartmann érzékletes megfogalmazása szerint – „*mindenkor úgyszólván lesből előugorva áll előtte*”,¹² s ez az elviselhetetlenség az egyik forrása a valósi szükségletnek, annak a tendenciának, hogy az ember viszonyra lépjen azokkal a hatalmakkal, amelyekről függőnek érzi magát: a véletlen isteni eredetű, sőt maga istenség – a véletlen megszemélyesül: Tükhé a véletlen istennője lesz, a rómaiak majd Fortunának hívják. A véletlen a drámai műnem két műfajában másként funkcionál, a komédiában többnyire pozitív, megoldó szerepet játszik, a tragédiában azonban megmarad az alapviszony: az ember „*ellenszenvvel viseltetik a véletlennel mint nemének ősellenségével, tetteinek örökös megzavarójával és megghiúsítójával szemben*”.¹³ Ezt a frusztrációt kétféleképpen lehet kompenzálni: az ember a véletlent akartta értelmezi át, csak persze más akarat által, mint az övé, s innen már csak egy lépés, hogy az értelmetlennek értelmet adjon, ahonnan már újra csak egy lépés, hogy a véletlent Végzetnek vagy ellenkezőleg, Gondviselésnek lássa. Az utóbbit áhítattal lehet fogadni, az előbbi ellen lehet lázadni, harcolni, ám értelmetlen, de lemondón bele is lehet nyugodni. A végzet-

dráma annál inkább megfelel benne rejlő optimális formájának, minél nagyobb távolságot, feszültséget teremt két pólusa között, azaz minél több és minél esetlegesebb véletlenül keresztül érvényesül a Végzet szükségszerűsége.

Érdekes volna az opera történetében Monteverditől Metastasioig végigkövetni a barokk és a neoklasszikus gondolkodás viszonyát, a cselekmény kauzális, illetve teleologikus voltának, a szükségszerűség és a véletlen, a barokkban oly nagy szerepet játszó „csodálatos”, illetve az azt ellensúlyozó-visszaszorító „valószínű” arányának alakulását, majd a doktriner neoklasszicizmus racionalizmusának és az új, polgári realizmus racionalizmusának a harcát. De itt és most legyen elég annyi, hogy a XVII–XVIII. századi doktriner neoklasszicizmus racionalizmusa a francia Saint-Evremond-tól az olasz Ludovico Antonio Muratorin, Scipione Maffein, Giuseppe Baretin, Francesco Milizián és másokon keresztül¹⁴ a német Gottschedig *en bloc* elvetette az operát, Diderot pedig, amikor A TÖRVÉNYTELEN FIÚ C. drámájához csatolt BESZÉLGETÉSEK-ben (1757) kidolgozza a polgári realista dráma/színház elméletét, az általa ismert francia barokk operával mint „csodás” műfajjal¹⁵ szemben a realista, kivált pszichológiai realista polgári dráma/színház elveit próbálja kiterjeszteni az operára is.¹⁶

Az opera drámai műnemhez tartozása, az opera poétikája a polgári dráma háttere előtt újra érdekes problémává válik. Közelebről az opera egyik, de reprezentatív típusára gondolok, az itáliai ottocento verismo előtti operájára. A XIX. század elején lehanyatlak a hagyományos opera buffa, és tért nyer a komoly opera (opera seria, tragedia lirica, melodramma). A milánói Scalában az 1810 és 1812 között játszott 29 opera közül 20 volt buffa és 9 seria, 1830 és 1832 között már csak 6 buffa és 19 seria, továbbá 4 semiseria, ami voltaképpen komoly opera volt, csak szerencsés befejezéssel.¹⁷ A tragikus opera felé fordulást szinte szimbolikusan jelzi előre Rossini TANKRÉDJÁ (1813), amely Velencében bemutatott eredeti formájában a nagy barokk és klasszicista hagyomány szerint szerencsésen végződött, de a körülbelül egy hónappal későbbi ferrarai bemutatón már Tankréd halálával. Az operában a végigvitt tragédia újra felveti az alapkérdéseket a cselekmény kauzális, illetve teleologikus voltának dialektikájával és a véletlen státusával kapcsolatban, de új módon. Egyrészt: mivel a kor Itáliában is a romantika kora, a romantikus opera seria hátterében nemcsak az új, pszichológiai realista színjáték áll, hanem az egymással rokon francia melodráma és német végzetdráma is, amelyek televényként táplálták azt a romantikus drámát, amit Victor Hugo oly nagy hatásúan képviselt, és követőinek sokasága művelt, s ami mind Hugo, mind követői műveiben oly sok romantikus opera seria modellje lett. Másrészt, szabadon idézve Carl Dahlhaust: igaz ugyan, hogy a romantikus opera seriát *mint affektusok drámáját* ugyanúgy konfliktusok határozzák meg, mint az „ideáltipikus” drámát, ugyanúgy konfliktusok mozgatják a cselekményét, de az ellentétek nem annyira dialógusokban manifesztálódnak, mint inkább olyan drasztikus szituációkban, amelyek egyértelmű zenei affektusnyilvánítást indukálnak, hoznak érzékletesen felszínre és színi-zenei képekként, hangzó tablókként jelennek meg. A romantikus opera seriában nem a szópárbaj racionalitása, hanem az affektusok összeütközésének irracionalitása dominál.¹⁸ Az egyes jelenetek olyan érzéki jelenléteket képviselnek, amely mintegy fel van mentve az idő hatálya alól, olyan színi-zenei pillanatok képsorát alkotják, amelyek affektusok konfigurációját ragadják meg és bontják ki hangozva; önállóbbak, és kevésbé orientálódnak a jövőre, mint az „ideáltipikus” dráma jelenetei.¹⁹ Mindkét fejlemény nagyobb teret enged a véletlen különböző fokozatainak, mint az „ideáltipikus” tragédia. Verdinél többre is van példa.

A TRUBADÚR-ban kettőre. Az erősebb mintha csak Arisztotelész-illusztráció volna: a POÉTIKA szerint „a történetekben nem szabad semmi ésszerűtlennek lennie, ha pedig mégis, csak a tragédián kívül, mint például Szophoklész OIDIPUSZ-ában”,²⁰ tudniillik az előtörténetben – A TRUBADÚR cselekményének egyik legfontosabb mozgóatója, hogy Azucena egykor zavart lelkiállapotában nem az idősebb Luna grófnak az anyja megégetése miatt bosszúból elrabolt kisfiát dobta a máglyára, hanem a sajátját. De a cselekményben is rejlik egy véletlen – rejlik, nem is vesszük észre: fontos fordulat, hogy a III. felvonás 1. színeiben az operában szereplő, Castellor Manrico által uralt erődjének ostromára készülő ifjabb Luna gróf emberei táboruk környékén elfogják a „fia”, Manrico után kutató Azucenát, akiben nemcsak hogy felismerik a gróf fivérének gyilkosát, de még el is árulja magát, hogy a gróf halálos ellenségének az anyja. Azucena és a gróf embereinek találkozása bizony véletlen. Ámde a cselekmény teleológiája, hogy tudniillik a kiinduló helyzetből, miszerint egyfelől az idősebb Luna gróf máglyára vettette Azucena anyját, aki a lányának megparancsolta, hogy álljon bosszút érte, másfelől az ifjabb Luna gróf bosszút akar állni egyrészt fivére elrablóján, másrészt szerelmi vetélytársán, Manricón, tehát ebből a kiinduló helyzetből olyan erősen következik befejezésül a kettős bosszúállás, hogy a cselekménynek ez az erős finalitása, az operatípusnak ez az immanens teleológiája visszahatólag olyan szükségszerűvé teszi a véghez vezető utat, hogy az út egy véletlen mozzanatának is a valószínűség, sőt a szükségszerűség hatását kölcsönzi. Noha A TRUBADÚR-on átsejlik a végzetdráma rajzolata, mégsem mondanám végzetdrámának, ez a véletlen pedig a drámai véletlennek az a típusa, amelyet technikainak, pragmatikusnak neveztem.

Az OTELLO dramaturgiája – a Shakespeare-tragédiát követve – egy ponton szinte kihívóan él a véletlenrel: a II. felvonásban Otello kezdődő féltékenységében fejfájásról panaszkodik Desdemonának, aki a jegykendőjével be akarja kötni a fejét, de Otello ingerülten kiüti a kezéből, Emilia magához veszi, ám Jago elszedi tőle, és Desdemona hűtlenségének döntő bizonyítékaként elhiteti Otellóval, hogy Cassiónál van – megjegyzendő: Rossini OTELLÓ-ja (1816) e tekintetben nem követi Shakespeare-ét. Itt nem-hogy rejtve volna, ellenkezőleg, ki van ugratva a véletlen, ám nem annyira a cselekmény teleológiája igazolja, mint inkább a drámai műnemnek és a színháznak az a „perverzitása”, hogy Jago teljesítményét, intrikájának virtuozitását állítja figyelmünk-érdeklődésünk középpontjába, mégpedig elismerésünket kiváltva, a tehetséges amoralitás bámulatával aláaknázza erkölcsi értékeinket.

A véletlen persze a Verdi-életmű paradigmatisz végzetdrámájában uralkodik el: A VÉGZET HATALMÁ-ban. De éppen mert megfelel a papírformának, nem ezzel akarok foglalkozni, hanem egy bonyolultabb problematikájúval, s ez: a SIMON BOCCANEGRÁ.

A SIMON BOCCANEGRÁ-ban föltűnik bizonyos helyzetek ismétlődése: Simone kétszer tér vissza Savonából; Amelia kétszer menti meg Gabriele kardjától; Simone háromszor fedi fel a mellét, hogy az áhított halált fogadja; háromszor értesülünk róla, hogy Simone és Maria házasságon kívüli gyermeke a dajka halála után nyomtalanul eltűnt; s háromszor derül fény Amelia valódi kilétére.²¹ A leghatásosabb közülük az utolsó eset: három klasszikus példája annak, ami Arisztotelész tragédiaelmélete szerint a cselekmény két legfontosabb részének egyike: *anagnórisziszek*, felismerések.²² Mindháromban nagy szerepet játszik a *tükhé*, a véletlen. A plebejus Simone Boccanegra és a patrícius Fiesco lánya, Maria titkos szerelméből kislány születik, anyja nevét kapja, dajkaságba adják, a dajka meghal, a kislány eltűnik, *véletlenül* éppen akkor kerül egy pisai kolostorba, amikor ott a Grimaldiak Amelia nevű lánya meghal, a patríciuscsalád magához veszi, és lányaként neveli; Fiesco lánya, Maria meghal, s a gögös patrícus

csak akkor hajlandó megbocsátani háza meggyalázójának, ha az átadja neki az unokáját; Simonét a plebejusok dózsévá választják, Fiesco inkognitóba vonul, a Grimaldiakat száműzik, de álleányukat hátrahagyják, talán sikerül megóvnia a vagyont, Fiesco Pater Andrea néven *véletlenül* éppen Amelia gyámja lesz; huszonöt évvel később *véletlenül* szerelem szövődik Amelia és a patrícus ifjú, Gabriele Adorno között, akinek apját a plebejus dózse veszejtette el, s ezért ő bosszút akar állni rajta, a dózse viszont békére törekszik, és kegyelmet hoz a Grimaldiak számára Ameliának, párbeszédük során apa és lánya *felismerik* egymást, de titkukat nem hozzák nyilvánosságra; Gabriele, a dózse és Amelia feltűnő összetartozását szerelmi viszonynak véelve, most már kettős bosszút akar állni a dózsén, aki végül fölfedi, hogy Amelia a lánya, Gabrielének így legnagyobb ellenségében *véletlenül* szerelmese apját kell *felismernie*, és összeomlik, majd a patrícusoktól átáll Simonéhoz; Paolo, aki Simonéból dózsét csinált, de az megtagadta tőle Amelia kezét, alattomban megmérgezi, a vég felé hanyatló Simone előtt megjelenik a múltból Fiesco, akivel ősellensége *felismerteti*, hogy Amelia nem más, mint elveszettnek hitt unokája: Maria – tehát akinek *véletlenül* lett a gyámja, *véletlenül* éppen az unokája –, a Gabrielével nászra lépő Maria pedig megtudja, hogy aki Pater Andrea néven *véletlenül* a gyámja lett, *véletlenül* a nagyapja. Ez, így elbeszélve, olyan, mint egy komédia meséje. De a SIMON BOCCANEGRÁ-ban nyoma sincs komikumnak, s a három *anagnóriszisz* Verdi zenei ábrázolásában olyan mélyen megrendült, amilyenhez fogható az operairodalomban egyáltalán nem s a drámairodalomban is csak kettőt ismernek: Euripidész IÓN-jában anya és fia és Shakespeare PERICLES-ében ugyancsak apa és lánya egymásra találását.

A felismeréseket a véletlenek emelik a magasba, a felismerések a véletlenek játékába világítanak be. Ezek a véletlenek nem technikaiak, nem pragmatikusak, hanem alapvető jelentőségük van, s erre utal az is, hogy most éppen értük jelennek meg más technikai, pragmatikus fogások. A SIMON BOCCANEGRA cselekményének mind az 1857-es első, mind az 1881-es átdolgozott változatban van két problematikus pontja. Az egyik: az első felismerésjelenet végén, miután apa és lánya egymásra talált, eredetileg megállapodás születik köztük: a dózse: „*Ma si teneri afetti a me, bersaglio a patrizio livor, mostrar non lice*”, de ne mutasd ki e gyöngéd érzéseket irántam, aki a patrícusok gyűlöletének céltáblája vagyok; mire Amelia: „*Io nel mistero ancor vivrò felice*”, egyelőre titokban fogok élni s leszek boldog. Ez a motiváció nem arányos a titkolózás következményeinek súlyával, viszont szükség van a titoktartásra, mert azon alapul a két további felismerésjelenet. A második változatban még ilyen gyenge motiváció sincs, csak előbb Amelia, majd mindkettő így énekel: „*Avremo gioie romite / Soltanto note al ciel*”, magányos örömeink lesznek, melyeket csak az ég ismer. A másik problematikus pont: a dózse csak az opera végén ismeri fel Pater Andreában Fiescót, holott az I. felvonás végén már találkozott vele, s akkor Paolo fel is ismerte. Az 1881-es átdolgozások szövegíró-munkatársként közreműködő Arrigo Boito február 5-ei levelében figyelmeztette is Verdit erre az anomáliára, de ő – mint február 6-ai és 15-ei válaszleveléből kitűnik – nem tulajdonított neki jelentőséget²³ – ez a kettős felismerésjelenet, amelyben persze nem az első, a dózséé, hanem a második, az Amelia/Maria kilétére rádöbbsentett Fiescót a lényegesebb, nyilvánvalóan az opera egyik legfontosabb mozzanata volt számára, és igazi színházi emberként tudta, hatása lehetetlenné teszi, hogy a közönség egyáltalán észrevegye a problémát.

Verdi az átdolgozás során mindhárom felismerésjeleneten változtatott, legnagyobb mértékben az elsőt.

A dózse és Amelia felismerésjelenete, kettőse az I. felvonás 1. színében eredetileg konvencionálisabb volt. Az énekszólalom vonalának átfogalmazásait most félretéve: Verdi lerövidítette a második rész cadenzáját, viszont beiktatott egy kódát, amely nemcsak a dallam lírájával, hanem a csellók harmincketted mozgásával is fokozza az expresszivitást Simone sorsdöntő kérdései előtt; majd a felismerés pillanatában Verdi csak most, a második változatban teremti meg az újabb cadenzával az eksztatikus csúcspontot és levezetést – ez utóbbi az első változatban a vékony hangszerelés miatt üres volt, most azonban a fagottok, kürtök és trombiták ellenszólama jóvoltából elementáris hatásra tesz szert. Az eredetileg merőben konvencionális cabalettát Amelia új dallama tartalmasabbá teszi, melegebb és gyöngédebb érzelmi szférába vezeti. A cabaletta kódája egyszerűbb és lágyabb, mint korábban, s mintegy átolvad az immár harmadik cadenzába, amely nem zárja le a kettőst, hanem – új fejleményként – utójátékba torkollik, ahol is szélesen bomlik ki a cabaletta fő dallama, s hárfaarpeggio társul hozzá, apoteózissá emelve apa és lánya egymásra találását. „*Qual se m’aprissi i cieli*”, mintha az egek nyílnának meg előttem, énekelte Simone, s a zenében ez megtörténik.

A II. felvonásban, amikor a dózse az életére törő Gabriele előtt fölfedi, hogy Amelia apja, a következő hármass első és második változata úgy viszonylik egymáshoz, mint nyersfogalmazvány és végsőig letisztult, klasszikus forma. Mind az énekszólalom vonalának átfogalmazásai, mind a szám rövidítései az architektónia felé vitték a kompozíciót, s még egészen apró változtatások is jelentőssé váltak; például Gabriele első, háromtagú megszólalásának harmadik tagjában az *asz* csúcshang *b*-re emelése a figura összeomlását a kétségbeesett önvád égető intenzitásával fokozza, vagy később Simone mondata: „*Sia d’amistanze italice / Il mio sepolcro altar*”, „*az itáliai testvériség oltára legyen sírom*”, eredetileg belevész az együttesbe, a második változatban viszont szólóban, exponáltan indítja a kódát – ennek a kiemelésnek nagy a jelentősége a figura, sőt az egész opera szellemisége tekintetében.

A III. felvonásban Fiesco úgy jelenik meg a halált magában hordó Simone előtt, mint – Julian Budden, a nagy Verdi-monográfus szavával élve – „*a végítélet prófétája, jelentve az írást a falon*”,²⁴ s a kettőst indító megszólalását lezáró, teljes zenekar által kísért triolákkal kapcsolatban jogos a „*monumentális egyszerűség, antik komolyság*” asszociációja.²⁵ Ugyanő beszél korábban – találóan – Fiesco gránitszerűségéről.²⁶ Aligha lehet elképzelni nagyobb ellentétet, mint hogy ez a gránitember, amikor Simone fölfedi előtte Amelia kilétét, ő pedig tudja, hogy a dózse a halálán van – sír. Huszonhét ütemen keresztül ábrázolja a zenekar ezt a döbbenetes fordulatot, s az utána következő largóban Fiesco be is vallja megrendülését. Vállalva a hasonlat fizikai képtelenségét: a felismerés hatására a gránit megolvad. Nem kell szégyellnie az embernek, ha ez a hely „*belenyilallik, csak úgy csattan*”, ahogy Thomas Mann Tonio Krögerébe Schiller DON CARLOS-ának az a része, ahol a király sír, mert a márkí elárulta a hercegért, akiért feláldozza magát. Fiesco felismeréséhez egy másik is társul, Simonéé, aki megtudja, hogy a végét járja. De amíg Fiescot a felismerés lesújtja, addig Simonét a magáé fölemeli.

Mindezekben a felismerésekben van valami közös: egyszersmind *illuminációk*, egzisztenciális megvilágosodások. A lányát felismerő Simone, az ellenség-dózsában szerelmese apját felismerő Gabriele s az Ameliában unokáját, egyszersmind a már utolsó perceit élő Simonénak huszonöt évvel azelőtt szabott feltétele váratlan teljesülését felismerő Fiesco a konkrét összefüggéseken túl az *élet* természetébe lát bele: abba, hogy az ember tudatosan akart céljai ellenére az életben a véletlen uralkodik; hogy csak ritkán történik az, amit akarunk, a legtöbb esetben a sok akart cél keresztezi egymást, és

ellenkezik egymással, avagy maguk a célok eleve kivihetetlenek, vagy az eszközök elégtelenek; hogy a cselekedetek céljait akarjuk, de azokat az eredményeket, amelyek a cselekedetekből valóban következnek, nem akarjuk, vagy pedig ha eleinte úgy látszik is, hogy ezek az eredmények megfelelnek az akart célnak, végül is egészen más következményekkel járnak, mint amelyeneket akartunk; hogy tehát az emberi élet a véletlen uralma alatt áll.

De ez nem minden, a három *anagnóriszisz*-jelenet *illuminációja* még valamihez vezet: *katharszisz*hoz. Mindhárom *anagnóriszisz* és *illumináció* élményében megsemmisül a régi ember, és új emberként támad föl. Arisztotelész a *katharszisz*t a nézőben, nem pedig a drámai-színpadi figurában bekövetkező-végbemenő megtisztulásként fogta fel, csak a POÉTIKÁ-nak a reneszánsztól meginduló értelmezése, a neoklasszikus tragédiaelmélet vitte át a fogalmat a drámai figurára, mindaddig, amíg Lessing a HAMBURGI DRAMATURGIÁ-ban nem rekonstruálta Arisztotelész elképzelését. A SIMON BOCCANEGRÁ-ban azonban mind Simonében, mind Gabrielében, mind Fiescóban elementáris erejű, egész világképüket és sorsukat átalakító *katharszisz* megy végbe.

A régi ember megsemmisülése és az újjászületés azt jelenti, hogy mindhárman személyes viszonyt alakítanak ki a véletleneknek ahhoz a tapasztalatához, amelyre a felismerés-megvilágosodás által szert tettek, és levonják belőle a maguk számára a konzekvenciát. A dózse tudatában, amint megsejti, hogy Ameliában a lányára, Mariára talált, a „*ciel clemente*”, az irgalmas ég képzeje jelenik meg, s amikor sejtése valósággá válik, „*qual se m'aprissè i cieli*”, mintha az eget nyílnának meg előtte, a magánboldogság pedig azonnal összekapcsolódik képzeletében az uralkodói optimizmussal: „*Di mia corona il raggio / La gloria tua sarà*”, koronájának fénye a lányát is beragyogja, azaz lelkesítő *értelmet* ad a fordulatnak. Ahogy aztán belebonyolódik abba a konfliktusba, hogy az ellene összeesküvő, sőt közvetlenül az életére törő Gabriele a lányának a szerelme-se, nem tudja elviselni a véletlen értelmetlenségét, hanem értelmet akar adni neki, de most már nem tud lelkesítőn, csak rezignáltan optimistát: „*Degg'io salvarlo e stendere / La mano all'inimico? / Sì, pace splenda ai Liguri, / Si plachi, l'odio antico / Sia d'amistanze italice / Il mio sepolcro altar*”, megmentsem őt, s nyújtsam kezem az ellenségnek? igen, béke ragyogjon a liguriaiakra, enyhüljön a régi gyűlölség, az itáliai testvériség oltára legyen sírom! – ezért oly jelentős, hogy az utóbbi gondolatot Verdi a II. felvonásbeli hármas második változatában tisztán exponálta. Végül, amikor a III. felvonás végén felismeri Fiescót, boldogságában Istent szólítja („*Gran Dio!*”), majd megtudván, hogy megmérgezték, megfogalmazza azt, ami Maria megtalálása óta bontakozik benne, a Gondviselés hitét: „*Tutto favella, / Il sento, in me d'eternità*”, már minden, érzem én, az örökkévalóságról szól nekem. Majd Gabrielével az esküvőjükről érkező lányának: „*Ma l'Eterno / In tue braccia, o Maria, / Mi concede spirar*”, de az Örökkévaló, ó Maria, a te karjaidban enged meghalnom. S a Gondviselés-hit betetőzéseként áldja meg a fiatal párt: „*Gran Dio, li benedici / Pietoso dall'empiro; / A lord el mio martiro / Cangia le spine in fior*”, nagy Isten, áldd meg őket kegyesen a mennyből, nékik az én mártírságom töviséből virágok fakadjanak! Simone egy-egy pillanatban megtapasztalja, de elutasítja a véletlent. Idealizmusának megfelelően akartta értelmezi át, az isteni Gondviselés által akartta, s e kerülő úton megszűnik a véletlennek való tehetetlen kiszolgáltatottsága.

Gabriele konzekvenciája sokkal egyszerűbb: felismerve, hogy halálos ellensége a szerelmesének az apja, a patrícius-összeesküvésből átáll a dózséhoz – el is nyeri a lányát, s végül Simone rá örökíti tisztségét is. Gabriele nem olyan központi figura, hogy 180°-os fordulata árnyékot vessen a jellemére, és megfossa jelentőségétől összeomlá-

sát a II. felvonás hármásában – a dramaturgiai ökonómia feledtetni el vele is, a tisztét ráhagyó plebejus dózsával is és velünk is, hogy patrícius.

Annál fontosabb Fiesco útja a III. felvonásbeli kettőstől. A gránitember kataklizmája a Simonéival ellentétes irányba vezet: Amelia kilétének felismerése paradox kitörésre ragadja: „*Cielo! / Perché mi splende il ver sì tardi?*”, ó, ég, miért ily későn világosodik meg az igazság? Talán nem erőltetett az ég szólításában inkább vádat, mint fohászt érezni, hiszen Fiesco nemsokára kétszer is így kiált föl: „*Crudele fato!*”, kegyetlen végzet!, s a Végzet ellentéte a Gondviselésnek, Végzet és Isten nem fér össze,²⁷ – A VÉGZET HATALMA éppen azt ábrázolja, hogy a Végzet élményének feldolgozására való képtelenség hozza létre a vallási szükségletet. Fiesco a véglegesség súlyával nyilvánítja ki: „*Ogni letizia in terra / È menzognero incanto*”, a földön minden boldogság csak hazug varázs, majd: „*D’interminato pianto / Fonte è l’umano cor*”, el nem apadó könnyek forrása az emberi szív. Nem tagadja meg Istent, de felismerése nem vallásos élményt eredményez, lelkében a hitet a cselekmény végén visszazorítja a földi élet végtelen negativitásának, „a végzet hatalmának” az élménye. Fiescónak ezt a paradox érzületét erősíti meg a kórus is: „*S’avvolge la natura / In manto di dolor! / Sì – piange, piange, è vero, / Ognor la creatura*”, a természet a fájdalom köntösébe burkolózik, igen, úgy igaz, csak sír örökké a teremtmény. Az opera végén Fiesco nem az, aki az elején volt, ez már nem az előjátékbeli románcc, az „*Il lacerato spirito*” Szent Szűzhöz fohászoló, de patrícius gőgjében ki nem kezdett gránitembere, hanem végtelen pesszimizmussal eltöltött kreatúra, aki azonban a véletlenek uralmát nem Gondviselésé értelmezi át, hanem Végzetté, illúziótlanul tudomásul véve a véletlennek való tehetetlen kiszolgáltatottságot.

Három figura, három különböző emberfajta, három konzekvencia az élet természetének felismeréséből-megvilágosodásából, háromféle út a *katharszisz*ből. Verdi, mint a többi nagy drámaíró: objektív művész; nem foglal állást, nem véleményezi a figuráit; az opera poliperspektivikus, a szerepek a figurák perspektívájából, individuális-partikuláris törésben vannak megkomponálva, szerzői perspektíva közvetlenül nincs jelen. A befogadó persze leszűrhet magának világgépet az operából, ki-ki a maga tapasztalatai és felismerései jegyében. Fiesco kétségbeesett kérdésével együtt, miszerint „*perché mi splende il ver sì tardi?*”, miért ily későn világosodik meg az igazság?, nekem a SIMON BOCCANEGRÁ leginkább valami olyasmit mond, mint a Diogenész Laertiosz, Kr. u. III. században élt filológus-filozófiatörténész által Thalésznek tulajdonított mondás: „*Legbölcsebb az idő: mindent feltalál.*”²⁸ Valami olyasmit, hogy az élet (nem Gondviselés, nem Végzet, nem is csak Tükhé) mintegy a hátunk mögött *intéződik, alakul, idővel elrendeződik*.

Jegyzetek

1. Arisztotelész: POÉTIKA. 1450a, PannonKlett, 1997. 39.
2. I. m. 1452a, 49.
3. Uo.
4. Uo.
5. I. m. 48.
6. I. m. 1453a, 55.
7. Uo.
8. Manfred Fuhrmann: EINFÜHRUNG IN DIE ANTIKE DICHTUNGSTHEORIE. Darmstadt, 1973. 32.
9. Werner Söffing: DESKRIPTIVE UND NORMATIVE BESTIMMUNGEN IN DER POETIK DES ARISTOTELES. Amsterdam, 1981. 166.
10. Euripidész ÖSSZES DRÁMÁI. Európa, 1984. 65., 314., 464.

11. Menandrosz: A LENYÍRT HAJÚ LÁNY. Európa, 1986. 79., 164., 226., 347.
12. Nicolai Hartmann: TELEOLOGIKUS GONDOLKODÁS. Akadémiai Kiadó, 1970. 64.
13. Uo.
14. Enrico Fubini: GESCHICHTE DER MUSIKÄSTHETIK. Stuttgart–Weimar, 1997. 133–135.; Silke Leopold: DIE OPER IM 17. JAHRHUNDERT. Laaber Verlag, 2004. 301–302., 324.
15. Denis Diderot: BESZÉLGETÉSEK A TÖRVÉNYTELEN FIÚRÓL. Attraktor, 2005. 103.
16. I. m. 103–104., 109–110., 115–120.
17. Fabian A. Stallknecht: DRAMENMODELL UND IDEOLOGISCHE ENTWICKLUNG DER ITALIENISCHEN OPER IM FRÜHEN OTTOCENTO. Stuttgart–Weimar, 2001. 103.
18. Carl Dahlhaus: VOM MUSIKDRAMA ZUR LITERATUROPER. München–Salzburg, 1983. 233.
19. I. m. 234.
20. Arisztotelész: i. m. 1454b, 65.
21. Uwe Schweikert: SIMON BOCCANEGRA. In: Anselm Gerhard und Uwe Schweikert (Hrsg.): VERDI HANDBUCH. Kassel–Stuttgart–Weimar, 2001. 424.
22. Arisztotelész: i. m. 1450a, 39.
23. Verdi–Boito: BRIEFWECHSEL. Berlin, 1986. 118., 123.
24. Julian Budden: THE OPERAS OF VERDI II. London, 1978. 326.
25. Uo.
26. I. m. 281.
27. Anette Frank: ZWISCHEN BÜRGERHAUS, THRON UND ALTAR. Wien, 2002. 453–454.
28. Diogenész Laertiosz: A FILOZÓFIÁBAN JELESKEDŐK ÉLETE ÉS NÉZETEI I. Jel Kiadó, 2005. 41.

Kelecsényi László

HOL (NEM) JÁRT KRÚDY GYULA?

Ha hinni lehet a forrásoknak, Krúdy Gyula ki nem tette a lábát az egykori Osztrák–Magyar Monarchia területéről. Járt Fiumében, Bécsben és környékén, a Felvidéken, a Máramarosi havasokban, de már a viszonylag közeli Prágába postán küldözgette az írásait. A fővárosba is csak a Millennium évében költözött, addig – talán – csak látogatásban járt Budapesten.

Így tudtuk mindezt mostanáig. Ám hogy megjelent a nemrég indult összkiadás fiatalkori elbeszéléseket tartalmazó két kötete, majd kisvártatva a kamaszkori publicisztikák, telis-tele az első közlés óta ismeretlen (értsd: a kutatók által is olvasatlan) írásokkal, meglehet, felül kell bírálnunk bevezetőben tett állításunkat. Lehet, hogy mégiscsak, mégpedig igen korán, kimerészkedett a Monarchia területéről, s az sem tartozik a lehetetlenségek sorába, hogy jóval korábban időzött, nem is egy-két napot Pesten. Az alábbi írás afféle oknyomozó olvasás kíván lenni, hogy valamivel közelebb juthassunk a címben feltett kérdés(ek) megválaszolásához.

Előzetesen összegezni kell, hogy eddigi tudásunk szerint merre járt, hová utazott, hol tartózkodott rövidebb vagy hosszabb ideig élete ötvennégy és fél esztendeje alatt. Feltehetőleg már az 1885-ös Országos Kiállítás és Vásár alkalmából – talán először – járt a fővárosban az édesapjával (vö. A MAGYAR HABSBURG, EGY RÉGI UDVARHÁZ UTOLSÓ GAZDÁJA. In: A TEGNAPOK KÖDLOVAGJAI. Tevan kiadás, 1925. 124–125.). Ugyancsak ebben az esztendőben, azaz 1885-ben Balatonfüreden is időzött. Itt sem egyedül, hanem családdal. A Nagyvendéglőben laktak, erről tanúskodik a vendégek névsora, mely szerint