

Szerkeszti: Réz Pál (főszerkesztő),  
Radnóti Sándor (bírálat), Várady Szabolcs (vers),  
Fodor Géza, Szalai Júlia, Závada Pál

Szerkesztőbizottság: Bodor Ádám, Dávidházi Péter, Domokos Mátyás, Göncz Árpád,  
Kocsis Zoltán, Lator László, Ludassy Mária, Petri György,  
Rakovszky Zsuzsa, Vásárhelyi Júlia.

Tördelőszerkesztő: Környei Anikó. A szöveget gondozta: Zsarnay Erzsébet

---

## TARTALOM

- Tandori Dezső*: Ulysses-cüklopsz • 135  
*Parti Nagy Lajos*: Őszológiai gyakorlatok • 137  
*Tóth Krisztina*: Szőnyeg • 138  
Szálak • 139  
*Rába György*: A ház lakója • 139  
Barangolás az ében • 140  
Az örökbefogadott • 140  
*Határ Győző*: A rímkormányos • 141  
Végakkord • 142  
Szent Mihály úr • 142  
Hüvely • 143  
„Világpolgár” • 143  
Levélcímzés • 143  
*Kontra Ferenc*: Holnap megyek • 144  
*Horváth Elemér*: dante • 157  
a száműzött • 157  
inferno • 158  
távozás firenzéből • 158  
*Térey János*: Ludovika levele Paulushoz • 159  
*Gál Ferenc*: Ódák és más tagadások • 161  
*Kun Árpád*: Véletlen madár • 162  
*Szabó Sándor*: A város • 163  
Havak, varjak • 163  
*Wolfgang Sreter*: A dzsesszkarmester  
(*Papp Kornélia fordítása*) • 164  
*Kutas József*: A Hála Istennek Áruház • 172

- Szentmártoni János*: R. S. szemével • 175  
*Poós Zoltán*: Vonakodások • 176  
*Jász Attila*: Utolsó mozdulat • 177  
 Maradék nélkül • 178  
*Somos Béla*: Menü • 178  
 Nincsen türelmem • 179  
*Gerevich András*: Teiresziász • 179  
*Franz Werfel*: Verdi portréja (*Bán Zoltán András fordítása*) • 180  
*Italo Pizzi*: Kiadatlan Verdi-jegyzetek (*Magyarósi Gizella fordítása*) • 196  
*Julian Budden*: Verdi és a primo ottocento világa (*Sárközy Elga fordítása*) • 210  
*Massimo Mila*: A stílus egységessége Verdi életművében (*Nagy Nóra fordítása*) • 231  
*Carolyn Abbate*: Gyász és apokalipszis Verdi „Requiem”-jében (*Borbás Mária fordítása*) • 240

## FIGYELŐ

- Fodor Géza*: A Hungaroton Verdi-felvételeiről – másfél évtized múltán • 246  
*Balázs Imre József*: A hasonlat egyik oldala (Markó Béla: Szétszedett világ) • 252  
*Demény Péter*: Tallózás a salátabárban (Balázs Imre József: Ismét másnap) • 256  
*Szabó Júlia*: Száz mozgalmas év (A Berlinische Galerie kiállítása a Múcsarnokban) • 258

Megjelenik havonta. Felelős kiadó: Réz Pál. Vörösmarty Társaság  
 Levélcím: HOLMI c/o Réz Pál, 1137 Budapest, Jászai Mari tér 4/A  
 Terjeszti a Nemzeti Hírlapkereskedelmi Rt., a regionális részvénytársaságok  
 és a Sziget Rehabilitációs Szövetkezet  
 Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt.

Előfizethető még postai utalványon Závada Pál címén (1092 Budapest, Ráday u. 11–13.)  
 Előfizetési díj fél évre 960, egy évre 1920 forint, külföldön \$35.00, illetve \$70.00  
 Nyomtatta az ADUPRINT Kft. Vezető: Tóth Béláné

Tandori Dezső

**ULYSSES-CÜKLÖPSZ****Odüsszeusz gránátos**

Odüsszeusz gránátos kockával kötözte oda magát a délutánhoz, nem hagymázta túl főztjét, másnap így is híg széklet fenyegette, ám gondolkuk meg – s nem sziréndalok ellen tette! –, vesük közbe, személyekről nem lesz szó, Odi (Odü) senkit nem akar belekeverni ezekbe a dolgaiba. Maga főzte a gránátost, kevergette, nem volt türelme a krumplit apróra vagdosni, de az egésznek egész jó íze lett, ha nem is egy íz. Így otthon maradt. Ugyanannak volt ez akkor így egy másfajta változata, nem ment el céltalanul, így gondolkozott: „A gránátos odaköt az árbochoz, heveskedés ez is, jó, de nem idegen szigeteken.” Vagy senkiföldjéken. Inkább tökéletlent főzön, mindegy, mit, a semmi kevés, nem lett volna türelme (lankadna?) semmit tenni, semmit se tenni, reménytelenül unta is, bármely irányba indul, mindig unta, az utakat végleg megunta, nem tudott öt percet öt percet élni, örökké reflektált valamire, ami nem is maga volt, ő maga dalolt:

Közdelmem

(igen, nem küz-, mert közdolognak  
gondolta magándolgát) a  
gránátos kocka ellen,  
a gránátos kockával az ital ellen,  
az itallal a szerelem ellen,  
a szerelemmel már semmi mellett v. ellen.  
Magánleendőkkel közlendők ellen,  
magándelnőkkel közdelnők ellen,  
Északkal a Dél ellen,  
Déllel a Nyugat ellen,  
Nyugattal a Kelet ellen,  
Kelettel az Észak ellen.

És egész-megörült. Mert ezek jöttek:  
A Lánchíd utcával az Apród utca ellen,  
Alagúttal a Lánchíd ellen,  
Kende utcával a Kruspér utca ellen,  
a Csarnok téasztás standjával  
a Hold (másik csarnok) standja ellen,  
a pipázás mellőzésével a cigarettázás ellen,

a Pipa utcával a Dohány utca ellen,  
 egész jól elszórakozott volna,  
 ha az egész nem ment volna  
 a szórakozás ellen is, vagy ha  
 ez az egész akár így is ment volna.  
 De nem ment: A hajó oda volt szögezve  
 a padlóhoz, melyet karszékével karistolt,  
 aztán megint rájött: időben ki  
 kellett volna mennie, mikor a gránátos  
 kocka a legjobban hatott, „most az utcán  
 fog rám jönni, rájöhettem volna én magam előbb”.  
 De Odüsszeusz állaga kemény volt azért,  
 „kemény vagyok”, nyögte, „mint egy kemény szék”,  
 és az egyik értelem ellen közdött a másik értelmén.  
 Akkor nagy sóhajjal felállt,  
 kedvenc költője szerint mackóruhát öltött, nyaká-  
 ba sált, ment, így gyakorolta a halált. De  
 – jó, hogy nem akarnék élni! – ezekért meghalni rögtön?!  
 Egyelőre elégedetten olvasgatta magát az elé-  
 gedettség ellen, és pontot tett az egész mögé.  
 (És a testtel nem közdött a szellem ellen,  
 a szellemmel nem közdött a test ellen,  
 hogy megirtózott Ikarosz járgányától, nem  
 közdött vele Stevenson pöfögője ellen,  
 az egész kihalt belőle, tetszésre  
 behaltak a részek, tetszhalott téstzahalmok,  
 „inkább letéztázott leszek az élet gyönyörétől,  
 mint részeg”. És remélte, jobban rámegegy a nadrágja,  
 ami a gránátos kocka nyomán illúzió volt,  
 hóbort. De mit is akart. A két part közt ott volt a  
 ...satöbbi, közdött ellene, a híd túlján a...  
 közdött!... semmit sem akart. Vagy, nahát,  
 nem akarta ilyen partra vetettnek érezni magát.  
 Látta, a rakparton egy horgász  
 egy halra vet egy száraz  
 inget. Látott valami bizarrt. És – ám –  
 máris sietnie kellett, a gránátossal magában,  
 mert mégis túlhangyászta megint, és megint csaknem besza-  
 rt.)

Parti Nagy Lajos

## ŐSZOLÓGIAI GYAKORLATOK

### Részlet a Dumpf-szonettekéből

*„ó jaj, meg kell halnap, meg kell halnap”  
(Dumpf Endre)*

csörög-morog a gyöngye elme  
a márgaszürke gyöngykavics  
én gyöngy vagyok melyet lenyelve  
más szempontból a garat is  
a gondolatom gumitalpon  
nem ilyen kényszerfélcipősen  
szalad a kerti úton halkon  
szalad sudáran és velősen  
nem ilyen kényszerpizsamásan  
nem kérném szépen és alássan  
a szív nekem nem lételem  
bizonyos személyt sose lássam  
a kert mélyén az elmúlás van  
hol búvok büffésnőtelen

\*

egy képernyőnyi bús szünetjel  
traubiszódlám fogom fülön  
nem bajlódom én már szürettel  
fürt szőlőmet megfésülöm  
elmézem egybe és külön  
ahogy a mustos ég tüzet nyel  
mi hátravan már átülöm  
egy paddal egy füzettel  
ősz madár ki mord a lombban  
mord vagyok én is bordalomban  
és az osztályon nincs személy  
nincsen fivér és nincsen nővér  
kit megindít a fröccsenő vér  
s hogy tátva rám a pincemély

\*

énnékem már e földi nász kicsi  
ha feldobom a felhők talpmasszázsa  
egy hernyóbárony tömpe gyászokcsi  
vesz kezelésbe marka mint a mázsa  
roppant kezéből csüggök majd alant  
s bár félek kissé nehogy eleressen

himbálóztomban zengek mint a lant  
szemüveg lázlap kis bajuszka dresszem  
szép délibáb az őszi délután  
gurul velem az égi ágyútalpon  
s ha kérditek majd fülbesúgva halkán  
„az ott kezdedbe úszósapka tán”  
én odavágom néktek vérfagyaltan  
„á csak a skalpom”

\*

egy őszológus félcipőbe' jár csak  
meg félkabátban fél s negyed ballonban  
a túrt avar a pizsama alá csap  
és meztelen bokán nyalintja nyomban  
az őszológiában egy a napszak  
s e délután és este közti sávban  
a szívig ér az édes rothatag szag  
hol andalog a lélek elmúlásan  
az ember felnő felnő és lelappa  
még rá se lép e gyűrött irkalapra  
már kucorodhat össze mindhiában  
kezében ernyő fején nyúlkalapja  
s a kórházkert a nedves kurta mappa  
reá csukódik lassúdan és puhádan

Tóth Krisztina

## **SZŐNYEG**

*„J'ai tant rêvé de toi...”  
(Desnos)*

Álmomban mért ígértem neki hogy szövök egy szőnyeget  
aztán csak hánykolódtam azt se tudtam hol kezdjem el  
ne haragudj kívántalak azért hazudtam  
én szőni-fonni sose tudtam

Annyiszor elképzelttem hogy már nem is valóság  
csak foszló éjsötét és hiábavalóság  
azt se tudom milyen közletről sose láttam  
csak sejtem hogy kapaszkodik meg szál

a szálban –

## SZÁLAK

Az egyik unokatesóm,  
aki most állítólag raklap-őr Battonyán,  
(mi az, hogy raklap-őr és hol van Battonya)  
nyolcadikig tiszta ötös volt.  
Magostul zabálta a cseresznyét,  
aztán sorozatot köpött:  
történelemből Kékfogú Haraldot  
az ő arcával képzeltem partra szállni.  
Eljöttek hát a vikingek Battonyáig.  
A másik meg, akivel elloptuk az anyja rúzsát,  
vécsnéni a Boráros téren.  
Huszonyolc éves és gyengénlátó,  
egyszer elindultam, hogy megnézzem titokban,  
de útközben elszégyelltem magam.  
Kedves Évike, én most harminchárom leszek,  
és bármit írok is, te úgysem olvasod,  
úgyhogy leírhatom nyugodtan ezt is  
így franciásan, hogy  
*raclapeur*.

Rába György

---

## A HÁZ LAKÓJA

Azt kérdezed ki lakik itt  
leírhatom ítéld meg  
szertartásait  
ahogy a felső szintre tárol  
padlásán minden évadából  
java termést gyümölcsöt  
édességet följajzó  
pezsdítő fűszereket  
ott éhét csítító szomjat fakasztó  
kosztot gyújtóget  
míg lent pincéje rejti  
amit elrongyolt limlomot  
hogy ne is lássa senki  
rá folytonos homályt csukott  
ám oda is a földből

a mélység árja föltör  
a felszínre kimossa  
minek feledés volna sorsa  
miféle a tanyának  
lakója mondd szentenciádat

---

## BARANGOLÁS AZ ÉNBEN

Azok az útvesztő barangolások  
énemben hol nem jár más senki sem  
s hol utcatáblát sehol sem találok  
hogy a végcélt jelezhetné nekem  
még hogy táblát járdát kövezetet se  
a létezés peremvidéke ez  
nincs közvilágítás se bevezetve  
a homályban hibbant falfirka les  
annak aki mégiscsak idetéved  
ez sovány leltár nem egyszeri élet  
s hallgatag jelhez mért tolongna régész  
fölfedező ezt nem sugallja ép ész

---

## AZ ÖRÖKBEFOGADOTT

Kölyökkorában fogadtam magamhoz  
magam is kölyök  
velem együtt nyurgult vastagodott  
botladozott ha botladoztam  
ütköztem ő is ütközött  
ám míg én folyvást meszesedtem  
ő csak keményítette izmát  
a vágy kerekén cél igézetében  
szétnyomta a falat  
a tető eresztékeit  
messzire ragadta a holnap  
s én rémületből esem rémületbe  
mert nem csalja már vissza füttyszó  
s vajon engem ajnároznak-e benne  
vagy hisznek csak a szemmel láthatónak



Határ Győző

## A RÍMKORMÁNYOS

bár szakállas – arca lányos:  
 marcona a Rímkormányos  
 messzelátón ókumlálja  
 merre tart a Vers-Mag árja  
 érzi-várja minden emlős  
 merre tart a Versmagömlés  
 de torlásban hogy megálljon:  
 úrrá lesz a versdagályon  
 sellőt jéghegyet kerülget  
 oszt parancsot hajt és sürget  
 Rímkormányos – az a gondja  
 minek értője s bolondja  
 kikötőbe hogy beérjen  
 gályánk s fusson be kevélyen

ABBA! – s nem a CSALI-RÉVBE:  
*másba* hová sosem indult  
 gurulatot kap egy pindur't  
 s végveszélynek van kitéve

se gyeplő se navigátor:  
 tatja-fara mén magától  
 Szkülla és Karibd' közt mintha  
 tatja-hányva far-hajintva  
 há' vetődik? nyaklik-fekszik  
 szárazdokkban megfeneklik  
 faragjátok versfaragók  
 nem ér az egy pofa bagót  
 tandler munka kontárkodás:  
 mit sem tudja a rímkovács  
 HONNAN indul HOVÁ lyukad  
 telerőfög bár vályukat  
 tévelygésében tetszelgő  
 útjavesztett Girhes Gergő

nem gályája: sajkája sincs!  
 rímkormányra jókor kacsints  
 révbe versed sosem ér el  
 jó kalauz ha nem vezérel

## VÉGAKKORD

### A Kis Klapanciáriumból – dr. Tószeghi Tóninak

ez mi grimbusz magával Mister  
hogy bedöglük minden regiszter?  
mind fujtatom de mi a bánat  
némítja így el orgonámat:  
dudál diszkantom mint a Misztrál  
de fülhallásom nem regisztrál

sípok zengése a magasban  
kialszik lehanyatlik lassan  
az se vibrál bereked mán a  
hallelujázó VOX HUMÁNA  
s ez is: oly testetlen! mi kusza  
hozsánnám VOX ANGELICUSZA

vakul a hallás: minden élő  
öreg dobhártya önherélő  
lőttek Debussy TENGER-ének  
– madrigál – motett – a tenger ének –  
a LES PRÉLUDES? horpad ha szól is  
kürtje: nyápic APOTEÓZIS

felKODÁLYLÓ BARTÓKIÁDA  
SEMPRE FORTE: minden hiába  
Schubert? Brahms? Berlioz? mi vékony  
lyukból mammog repedtfazékon  
s Bach? ahány volt: bezárva hordja  
a hangtalanság végakkordja

---

## SZENT MIHÁLY ÚR

azt mondják meg kérem ássan  
mért legyek én dögrováson?  
Sintér úr ha meg nem sértem  
mért nem hagy még l e n n i – mért nem?  
Szent Mihály úr megkövetlek:  
kell neked e rongy eretnek?  
érdemes rá késed fenned?  
koporsón se: nem hisz benned

gyíkfarkam sincs hogy levessem –  
mehetnek! engedni tessék!  
mennem: ez maradt meg nékem  
m e h e t n é k a menedékem

---

## HÜVELY

hüvely hüvely porhüvely  
földi porhüvely  
foglalt ez a talpalt  
nem tiéd e hely  
lógó bendő-bőrkötény  
lötyi-poty begy  
nem tiéd e porhüvely  
éj – szakadj – eredj

---

## „VILÁGPOLGÁR”

már meg „v i l á g p o l g á r n a k ” bélyegez  
s maga-pellengéjére úgy szegez  
e valláshentes-kését jól fenő  
s minden más g y a ú r n a k hadüzenő –  
kitelik tőle amilyen trehány:  
nagy véletlenségből kardélre hány

---

## LEVÉLCÍMZÉS

**a minisztériumtól: „HGy., író, költő”**

csak mint herceg Kantemír:  
se nem költ ő se nem ír  
s mint kinek nincs dolga más:  
író? – nem foglalkozás –  
múlhatatlan nagy halom  
é l e t-fantomfájdalom

Kontra Ferenc

**HOLNAP MEGYEK**

*„Hol azelőtt az angyal állt a karddal, –  
talán most senki sincs.”*

*(Radnóti Miklós)*

Amikor eljön a farkasok órája, a böllér megforgatja törét az aortában, hogy biztos legyen a dolgában, még benne tartja egy darabig, közben kiszakad az utolsó horkanás az állat torkából, tartja a magasságot, amíg bírja, aztán zuhan, közben a szív pumpája szerint bugyog belőle lassuló ütemben a vér, ilyen kétségbeesett ordítás töltötte be a szobát. A dagadó, izzó vörös folyamból halott barna tó lesz a tálban, fénytelen tükrében megáll a kés, kiönthető és felszeletelhető, hagymán megpirítható, ezzel kezdődik a tor. Amikor a farkasok órája eljön, gyilkos gondolatok támadnak az emberben, még meg sem érkezik a hajnal, a tettes a szürkületben már megszabadult fegyverétől, csak a hasogató hangtól nem tud, amely fülében ragadt, az a végső üvöltés a zuhanás előtt kitörölhetetlenül bent ragad. Ilyenkor indult vég nélküli körjáratára az épület elől a villamos, és a vezető mintha élvezné, hogy a hirtelen vett kanyarokban az álmos járókelők arcába csapja a latyakot. Ültem az ágyon, és arra gondoltam, hogy talán fent a hegyekben tényleg lehetnek farkasok, ilyenkor indulnak vadászatra, amikor leendő áldozataik szeméből nem kopott ki egészen az álomosság, mégis előmerészkedtek rejtekükből. Tudtam, hogy jön egy újabb roham, nem akartam elaludni, mert felriadni rosszabb, ha bevackolta magát az ember valamelyik visszatérő álmába, akkor szeretne a végére járni, aztán elfelejteni, mert ha hirtelen ébred, az álom megmarad, mint valami tudat alatti kísértet, folyton emlékeztet valakire, és a lelkiismeretre hivatkozik, elszalasztott alkalmakra, amelyeken változtatni visszamenőlegesen úgysem lehet, csak a bűntudat kering a szürkületben. Az utca fényei megvilágítják az ágyát. Talán át kellene fordulnom a másik oldalra, vagy kimenni a sötét folyosóra, esetleg tapintatból, ha nagyon aggályoskodom, de voltaképpen nem tudom rá a választ, hogy milyen elv szerint kellene ezt vagy azt tennem. Most az egyszer végignézttem, még ha tudtam is, olyasmibe pillantok bele, ami szakemberre tartozna, nem pedig rám. Láttam, hogyan ragadja meg tömpe ujjáival és fizikai munkához szokott, vastag csuklójával csíkos pizzamáját a mellén, mint aki azt a szörnyeteget próbálja kitépni magából, amely benne él, és ezt a rettenetes gúnyt úzi vele; szaporán lélegzik a küzdelemtől, közben perdül az ágyon a saját tengelye körül, de öklében még mindig azokat a makacsul párhuzamos csíkokat szorítja, ahogyan a rab a börtönrácsokat, mert szabadulni úgysem tud, legfeljebb kapaszkodni zuhanás előtt, mert ami ezután következik, az leginkább arra hasonlít, mint amikor valaki a szakadék felé tart, semmi nincs, ami visszatarthatná, hangját artikulálatlanul kiengedi, és tartja, majd elvékonyítja a magasságát, ahogyan az operaénekesek az ária végén, miután kihúzták oldalukból a véres színpadi kardot, aztán csend lesz. Hirtelen görcsbe rándul, mint akit hasba rúgtak, mintha ettől lenne a fájdalom, amely végigfut arcizmain, és amitől megcsikordulnak a fogai, aztán újabb ordítással kísért roham jön. A hangja magamagát nyeli el végül. Nézem, hogy álmodik-e közben. De ez nem valószínű, mert a héj alatt a szemgolyó mozdulatlan marad, feke-

te hold a felhőtakaró mögött, amitől nem tudni semmit sem a csillagok állásáról, sem a hajnal érkezéséről. Közben számolatlanul görögtek szét a percek, mint a kékeszürke mák, akkor lett vége, amikor újra ketyegni hallottam az órák, talán tíz perc telt el, vagy annál is kevesebb, maradt gubójába zártan titokzatos az idő, ahogyan maga az eset is: lassan elernyedtek az izmai, csak a körmök éltek még testtől független életüket, és barázdálták hosszan az ágyneműt, ahogyan a villamos távolodik a frissen szitált hóban. A jelenet, akár egy visszatérő álom, rituálisan ismétlődött naponta a szürkületben, mielőtt egy halvány pillantás eshetett volna ránk a hajnal lassan nyíló szeméből.

Azon gondolkodtam, hogy ez miért nem tűnt fel a családjának, hiszen hajnalonta az ilyen ordítások felverhették az egész házat, nem lehetett összetéveszteni mással, sem a lovakkal, sem a kutyákkal; ráadásul mindig ugyanakkor, ez még nekem is feltűnt egy hét után. Nyilván eszükbe sem jutott orvoshoz fordulni, mert az eset nem olyan, mint amikor a foga fáj. Ez nem tartozott másra. Aligha alhatott bárkivel, vagy ha mégis, akkor a lány meg sem várta a reggelt, hanem ruháját és lábbelijét nyalábjába fogva ijedten osont el a kerti kiskapun, mert ilyen vőlegényt aligha kívánhatott magának. Vagy a szüleinek nem jutott még eddig eszébe hasonló jelenet? Vajon miért nem? Nem gondoltak a fiuk jövőjére? Vagy szerintük lehet így, démonokkal harcolva élni, anélkül, hogy ez a küzdelem egyáltalán valaha tudatosodna benne?

Hárman voltunk a kórteremben, a kapitányt az alkoholoról próbálták leszoktatni, egészen pontosan a Badel konyakról, kevés sikerrel, mert ebben a kórban könnyű cinkosokra lelni: akár a takarítónő vagy a konyhás sorkatona hajlandó némi zsebpénzért kisebb szívességekre, mint amilyen mondjuk az ital becsempészése. A kapitánynak volt annyi esze, hogy ne igyon rá a felírt terápiára, adott pillanatban még a keze sem remegett, ilyenkor ügyessége a bűvészekével vetekedett, már ami a gyógyszerek eltüntetését illeti; be is mutatta a trükköt a kórteremben két mentolos cukorkával, bevallva persze, hogy alapos gyakorlás előzte meg a mutatványt, hamar rájött, hogy a pirulaosztó orvosok hetente cserélődnek, újra kellene szőnie körülöttük ravasz pók módjára a hálót, mert minden ember másmilyen, csak abban hasonlítanak, hogy valamilyen mértékben valamennyi megvesztegethető, de hogy hetente, ez már túl sok energiát, no meg pénzt emésztene fel. Elmesélt néha válogatás nélkül minden zagyvaságot, amikor rájött a közlési kényszer, vagy csak megbízott bennünk, vagyis abban, hogy tiszteljük a hierarchiát, amelynek törvényei szerint a bajtársak különben sem árulnák el egymást, „brothers in arms”, ezen az osztályon hivatalosan mit sem számított ugyan, hogy valaki hivatásos tisztként vagy egyszerű gyalogosként ápol-e, valójában azonban ugyanaz a kiiktathatatlan alá- és fölérendeltségi piramisszerkezet csúcsosodott ki lassan, ami a kényszerű összefüggés során betáblázódni szokott, akár egy börtönben, akár egy kollégiumban, és végül nem marad ki senki, minden szerep gazdára talál. Mint a farkasok között, a legerősebbtől a leggyengébbig, ahogyan a természetes kiválasztódás determinálja. A két tablettát, amit naponta háromszor kellett bevennie a gyógyszeradagoló asszisztens szeme láttára, a középső két ujjá közé szorította, és ahelyett, hogy lenyelte volna, keceses könnyedséggel köpenyének zsebébe ejtette. A másik kezébe fogta kötelezően a vizespoharat, jóízűt ivott a semmi után, és a sor alázatosan csorgott tovább az asztal előtt. Csak azoknak a mozdulatait követték árgus szemmel, akik visszasesők voltak, vagyis már rajtakapták őket, hogy valamit nem vettek be. Ilyenkor jött a fenyegetőzés az infúzióval meg a kényszerzubbonyos, gumifalú magánzárkával.

Valójában lórúgásnyi altatót kellett volna bevennie az orvos utasítása szerint, de a becsempészett konyaktól így is horkolt, akár egy állat; idült alkoholistáknak viszony-

lag kevés is elég, hogy kiüssék magukat. Idegállapota feltűnően ingadozni kezdett egy idő után a bezártságtól, néha jószívűnek mutatkozott: a süteményt nekünk adta, amit a felesége látogatási napokon hozott. Az alkoholisták utálják az édességet, a sorkatonák viszont falják, még azok is, akik korábban megvetették, mert az édesség a stressz és szorongás természetes oldószere, talán ezért adagolták uzsonnára rendszeresen a mogyorós kekszket vagy a csokoládés kuglófot, és még azok is megették, akik már le szoktak róla, és infantilisnak tartották.

Éjszakánként meglepő élességgel tudtam magam elé idézni képeket és jeleneteket. Lejátszottam magamnak egész számokat elejétől a végéig, a Simple Minds különösen illett ide, ezen a belső magnón minden hang a maga helyén szólt, onnan hallottam sztereóban, ahogyan otthon a hangszórókból, és a tél hóval hangtompított csendje tökéletes akusztikát adott a felidézéshez. Hangszendvicsbe zárva vártam a hatórai vizitet: a középső ágyon feküdtem, egyik oldalról a dodekafon horkolás; másik oldalról pedig, az ablak felől az ittabéi gyerek hajnali rohamai nem hagytak aludni. Egész nap kókadtan kóvályogtam a gyógyszerektől és a kialvatlanságtól. Az ittabéi gyerek feletébb szőfukar és zárkózott volt. Mártírként viselkedett, mint akit ártatlanul csuktak a fegyencek közé.

– Mégis, miért uáltak be? – kérdeztem tőle, de ehhez szemtől szembe kellett kerülnünk, és szinte fizikailag is a hatalmas ablaktáblának kellett szorítanom, mert különben kisiklik, akár az angolna. Esetleg fizikai fölényét is latba vetheti, de mégis más volt a helyzet, mert látszott rajta, hogy a kérdés kellemetlenül érinti, nyilván ezért került bárkivel bármiféle kommunikációt, mivel számított rá, hogy egyszer ez úgyis felvetődik. Most azonban nem tudott kitérni. Lesütötte a szemét, egy pillanatra sikerült megingatnom elhatározásában, hogy márpedig erről itt senkinek sem beszél, meggondolta a dolgot, talán mert anyanyelvén mégis könnyebben megosztotta a gondját, mint államnyelven.

– Mert hülyék. Azt hazudták, hogy álmomban folyton kiabálok, nem hagyom őket aludni.

– És nem szoktál kiabálni éjszaka?

– Hát más is álmodhat rosszat, nem?

– Ez visszatérő álom?

– Mondtam már, hogy nem vagyok hülye, mint itt a többiek – és legszívesebben ott hagyott volna, mert most már engem is ellenségeinek táborába sorolt, de én szorosabban markoltam a vaságy szélét, mint aki nem véletlenül áll ott egy beszélgetés kellős közepén, és nem adja fel olyan könnyen. Gondoltam, máshonnan közelítem meg a dolgot: megkérdeztem tőle, hogy elárulták-e a diagnózisát. Úgy tettem, mintha nem láttam volna a kórlapján a rejtélyesnek tűnő rövidítést, az Epi.-t, ami az osztályon szakmai körökben diszkréten csak annyit jelentett, mint egy kézlegyintés, mert az ilyesmi nehezen érhető tetten, hiába viszik akár naponta a pácienseket EEG-re, attól még semmi sem lesz biztos, túl sok véletlennek kell összecsengenie, egyébként is annyi furcsa fajtája van, csak az a bombabiztos, aminek az orvos a szemtanúja, minden egyéb pedig egyaránt jelenthet igent és non verificatát is, az utóbbival választékosan a szimulánsokat jellemezték. Egy-két hét alatt olyan szaktudásra lehetett szert tenni, hogy bárki vizsgaképesnek gondolhatta magát ebből a tárgyból.

– Nem láttad véletlenül a *Farkasok órája* című Bergman-filmet?

– Nem. Hogy jön ez ide!?

Próbáltam volna belekezdeni a rejtély kibogozásába, de amatőrnek bizonyultam. Az

ittabéi gyerek szabadulni akart innen, ahogyan mindenki, nem érdekelté semmiféle diagnózis. Abban különböztünk egymástól, hogy valamennyien másként kívántunk szabadulni, ki úgy, hogy mihamarabb, mint a kapitány, ki úgy, hogy végleg az egyenruhától, mint én, vagy éppen ellenkezőleg, mint az ittabéi gyerek, aki szégyellte, hogy a zárt osztályra került, ezért nem írta meg a szüleinek sem. A vasútállomáson bedobott egy levelezőlapot, amely a Bascsarsíját ábrázolta, hogy gyakorlatra vitték az egész századot, nem tudja, meddig tart, majd jelentkezik. Az anyja még képes lenne elhíresztelni a faluban, hova került, és ezzel örökre szégyenben maradna a barátai előtt, mesélte ingerülten.

– Örülj neki, hogy leszerelnek – próbáltam vigasztalni, hiszen meg voltam róla győződve, hogy tényleg beteg, ezt ha akarná, sem tudná szimulálni.

– Még csak az hiányzana! Nálunk mindenki volt katona. Nem is számít férfinak a faluban, aki nem szolgálta ki a katonaságot. Vagyok én is olyan erős, de még mennyire, ezt észre is vették a többiek itt a seregben, irigyek rám, mert felviszem a hegyre a sorozatvetőt, nem kell nekem segítség. Utál a tizedesem, azért találta ki ezt az egészet ellenem, hogy megszabadulhasson tőlem. Féltékeny azokra, akik erősebbek nála, mert egy elkényeztetett nyápic. Folyton arra ébredtem, hogy rángat ki az ágyból. Ezt elmondtam itt a pszichiáternek is. Nem vagyok bolond, mit szólnának otthon. Megígérte, hogy segít. Áthelyeztet hegyi járőrnek a határra, ahol csak néhányan váltjuk egymást a szolgálatban, nem piszkál senki. Ott külön faházak vannak.

– És nem is akarod megtudni, mi történik veled, amikor rosszat álmodsz? – kérdeztem tőle, de túl messzire mentem, mert bizalmatlanul félrelökött azzal, hogy „már te is kezded”, de volt ebben némi kétely is, hogy azért nem egészen biztos a dologban, mert éppenséggel megkérdezhetné volna tőlem, hogy én hallottam-e, de nem kérdezte, mert inkább elfojtani szeretné, hátha mégis beigazolódik a diagnózis, jobb elkerülni ezt a témát, mintha nem történe vele semmi, akár százak ellenében is, még akkor is, ha örökre egyedül marad a bajával, csak bolond ne legyen, még ha itt talán segítenének is rajta, ebben azonban nem mutatott semmiféle együttműködést, csak bolond ne legyen, valószínűleg ezt ismételtette magában, amikor a folyosó végén félrevonulva hangtalanul mozgó ajakkal motyogott kifelé a szeszélyesen cikázó hópelyheknek.

A péntek délutánok voltak a legkilátástalanabbak, ilyenkor kisereglett az egész osztály az ajtó elé, hogy beleolvadjon a folyosó márványának szürkéjébe, hallja közben a csattanást, amikor az utolsó orvos is elmegy, és rásötétedik a kriptaajtó hétfőig az arcokra, olyan elcsigázottak lesznek, hogy közben a tétlen várakozástól egymáshoz válnak hasonlóvá.

Még egy héten át vártam a vaságyak között a farkasok óráját, amikor kiordít az állat az emberi test ketrecéből, türelmetlenül és cinkosan a külvilágra kacsintva, ahol újabb áldozatokra vagy támogatókra lelhet. Közben néztem a várost körülvevő fekete óriásokat, ezek majd hideg esőt szórnak vigyorogva a völgybe, ahogyan csak a bolondok hajigálják a savanyú uborkát vacsora után az ebédlőben. A *Walter Szarajevót védi* című filmben farkasok bújtak meg a környező hegyek barlangjaiban. A legenda szerint Tito, alias Walter és a partizánok megvédték a völgy rézsapkás mecsetekkel tűzdelt városát. Aztán már nem védte meg senki. Az ittabéi gyereket sem. Soha egy orvos, egy ápoló be nem tette a lábát a kórtermünkbe, mert ebben a baljós órában ők az igazak álmát aludták. Nem is érdekelt senkit az esete, pedig önmagától kellett volna megvédeni, mert még akkor sem hitte volna el, hogy mi történik velem, ha esetleg valaki kamerával filmre veszi, hiszen abban a meggyőződésben élt, hogy ő „minden szempont-

ból normális”, akivel ilyesmi eleve nem történhet, erre vonatkozóan egyszer hosszú felsorolást tett, amiből persze az is kiderült, hogy számára mi a normalitásban a dolgok fontossági sorrendje, amolyan falusi macsókarakter rajzolódott ki ebből, vagyis amilyen lenni szeretett volna: a motorkerékpár márkája volt az első, aztán a sebesség jött, mert aki nem tudja ennyivel bevenni a kanyart a diszkó előtt, az gyáva féreg, és persze nem fecseg, hanem „cool”, és nem iszik akármit, egy igazi férfi bármikor beáll a kapuba védeni.

Egy héttel később elmenőben öntudatos katonává vedlett át, aki céltudatos, és megvédi a várost hegyivadászként. Arcán megjelent az életerő pirosposzsgás színe. Aznap ő volt a legboldogabb az egész osztályon, amikor megkapta sorkatonai egyenruháját és az elbocsátólapot, amin az állt szerinte, hogy „teljesen normális”. Egy ápoló kísérte ki. Nevetgéltek a folyosó végén, mint akik régóta ismerik egymást.

– Na ugye, megmondtam.

– Nagy tévedés volt az egész.

Mint valami profi mesterlövészek, akik körül a világ forog, és megveregetik egymás vállát minden leterített áldozat után, állapítottam meg némi irigységgel. Talán bennem van a hiba, hogy másmilyennek látom a világot magam körül, amolyan sértődött egérlyuk-perspektívából, szorosan a fal mellett araszolva. Ahogy közelebb értem, egyre többet hallottam a beszélgetésükből.

– Mégiscsak jobban ismerem saját magam.

– Aztán vigyázz, nehogy a hegyen felfaljanak a farkasok!

Mindent megértettem: a szakorvos a könnyebbik utat választotta. Nem akarta meggyógyítani, mert az talán tovább tartott volna, mint maga a katonai szolgálat. Hagyta, hogy teljesüljön a páciens kívánsága, és megnyugodva térjen vissza a számára legmegfelelőbb kerékvágásba a magáról alkotott képpel együtt, nem akart neki ártani azzal, hogy ráüti egy életre a diagnózis bélyegét, mert azt úgy viselte volna a hátán, mint akit kiközösített a csorda, inkább csak annyit írt az elbocsátólapra, hogy a páciens megfigyelés alatt állt, semmi többet. Nehogy nyílni hagyjon egy rést azon a falon, melyet maga emelt biztonsági okokból a saját meggyőződéséből. Okos kompromisszum, mint a kívánságműsor, ez a legjobb mindkét félnek. Ráér még megtudni, hogy mi van vele, ha benő a feje lágya. Vagy nem. Itt a szakorvosok nem töprengenek túl sokat pácienseik sorsán. Tényleg, mi lenne, ha minden egyes sorsba messzemenően beleélnék magukat? Mi is lenne igazából a „messzemenő”? Ha egymásra tornyosulnának a különböző elmeállapotok, akkor az egészen az égig érne, és egyetlen kezelőorvos sem maradna épelméjű. Hogyan lehet azt számon kérni, hogy ki mekkora terhet vállal?

Még újoncnak számítottam, ők viszont három hete ismerték egymást. Itt megfigyelés alatt tartva ez nagy időnek számított. Ekkor ismertem meg az ápolót, akit szanitécnek soroztak be, és a gyakorlati idő letöltése után ide került. Fehér köpenyben teljesített szolgálatot.

Végre egy értelmes ember, akivel őszintén szót válthatok, volt benne valami bizalomgerjesztő. Rádadásul ápoló, és nem hozzák zavarba a legelvetemültebb betegek sem. Éjszaka tudtunk csak beszélgetni, amikor hetente kétszer ügyeletes volt. Miután a főnővér is elhagyta a folyosót, a betegek megkapták gyógyszereiket, és nyugovóra tértek.

Ezekben a hetekben zajlott a városban a téli olimpia. Minden tele volt az öt karikával és a kabalaállattal: a farkaskával.

Délelőttönként betolta járgányát, egy kimustrált műtőasztalt a mindenes ember, aki ügyesen leföldelte előítéleteit az osztállyal szemben, itt bonyolította le ugyanis napon-



ta a legnagyobb üzleteket, mert csak járóbetegek voltak, táplálkozástilalmak nélkül, sőt ezen a kivételezett emeleten az idegességre való tekintettel a társalgóban dohányozni is lehetett, a cigarettával pedig alaposan megforgathatta a pénzét, ezért szinte erőltetett kedveskedéssel beszélt, mint egy alsó tagozatos tanító bácsi, aki hülye gyerekekkel foglalkozik, és még a zsargonjukat is eltanulja. Az újságtól kezdve a rágógumin át a dobozos szörpökig mindenfélét lehetett nála kapni. Ez utóbbiból szereztem be néhányat azokon a napokon, amikor az ápoló volt az ügyeletes. Ezt hígtottuk alkohollal. A vitrinben állt egy ötliteres üvegben, fel sem tűnhetett az a mennyiség, amit elfogyasztottunk. Milyen másnak képzeltem ezt a szobát a folyosón állva, azzal az elutasító felirattal, hogy ide a betegek nem léphetnek be. A vitrin persze nem hiányzott a képzeletemből, csak ott hatalmas befőttesüvegek sorakoztak a polcain, lezárva, és a spirituszban emberi agyakat tároltak, rajtuk szemmel látható elváltozásokkal, zsugorodásokkal és kidudorodásokkal, melyek az elmebaj tipikus eseteit példázzák szabad szemmel is látható jeleik alapján, és a professzorok ezeket mutogatják előadás közben, pálcájukkal az üveg falát azokon a helyeken kocogtatva a szájtátott hallgatók előtt, hogy az eseteket jól emlékeztükbe vessék, borzongva nézzék a leghírhedtebbek agyát, Mussoliniét vagy a gyermekgyilkos Jürgen Bartschét.

Műanyag fogmosó poharakból ittunk. Szerencsénkre a zárt osztályt valóban gondosan zárták, ez számított elsődleges szabálynak, még be sem jöhetett senki. Másnaponként az ügyelet után neki pihenőnap járt, én pedig annyit alhattam, amennyit akartam, senki sem kérdezte, hogy miért.

A fémszekrény fiókjaiban a dossziékat természetesen ábécérendben tárolták. Kiről több, kiről kevesebb anyag gyűlt össze. Egy évre visszamenően ott sorakoztak a diagnózisok kék egyencsikos pizsamába öltöztetett katonái, az „elementek” és az „érkeztek”. Ahogy végigfutottam a neveken, feltűnt a kisebbségek sűrű sorakozása. Ide lehetett számítani még a szlovéneket is, akik kevésbé bírták a gyűrődést ebben a népek közös, példás olvasztótégelyében. Bármennyire törekedtek is a testvériség és egység látszatára a pirosba bársonyozott eszmék szintjén, azért a kaszárnya bakancsvilága mégiscsak jobban megviselte a más anyanyelvűeket, könnyebben fúródott beléjük a szó is, a golyó is. A saját dossziémat nem láthattam volna soha, csak így, illegálisan. Elmondhatatlan érzés volt átkerülni a túlsó partra, és olyan távlatból szemlélni ezt a helyet, benne önmagamat is, ahonnan egyébként sohasem láthatnám, egyszerűen azért, mert tilos: az én esetem nem tartozik rám. Úgy éreztem magam eleinte, mint valami kém, aki titkos információk birtokába jut, később már nem voltak sem kételyeim, sem illúzióim, sem szívdobogásom az izgalomtól, mert inkább elégtételnek vettem, hogy láthatom, mi történik velem valójában. Nemhiába hurcoltak végig az épületen a szakorvosokhoz, különféle szűrőreke és tintacsíkos grafikonokat rajzoló masinákhoz. Mindennek a papíron nyoma maradt. Ekkor támadt az ötletem, hogy a fejröntgen profilmetszetét nagyítatom pozitívban valamelyik leendő kötetem borítójára, de ezt olyan morbidnak találtam később, hogy szóba sem kerülhetett, mert úgy véltem, hogy olyan volna, mint amikor valaki a bőrét is leveti. Aki már a leleteit is publikálja, azzal tényleg komoly baj lehet. Egy halom különféle laboreredmény lefűzése után jött a tömör konklúzió, ami még nem tűnt diagnózisnak, inkább a kezelőorvos sommás pillanatnyi megállapításának. Egyetlen mondatba zárva az állt ott grafitceruzával, hogy pszichikai és fizikai képességeim határáan állok. Ami rajtam múlik, nem is mozdulok ebből az állapotból egy tapodtat sem, nehogy leradírozzák, ez a meghatározás nagyon megfelel nekem.

Ennek hatására aztán még töményebb oldatot kevertem áfonyaszörpből és alkohollal. Tovább tanulmányoztuk a dossziémat. Mire a végére értünk, igencsak meglepődünk: ott állt egy cédulán, hogy másnap reggel vizelet- és vérvizsgálatra visznek. Kinéztem az ablakon, elállt a havazás, és a szűröklet hatalmas ablaktábláiban kirajzolódtak a jellegzetes tevehátak. Amikor eljön a farkasok órája, az ember nem a mutatókra tekint a számlapon, mert azok hamisan mérik az időt, hanem fel az égre, mert az az óra a napfelkeltéhez igazodik, és ilyenkor elillan a félelem érzete, ridegen és elszántan lüktet az ér.

Azért voltak olyan feszültek a vizit utáni órák, mert sohasem lehetett tudni, hogy jön-e az inkvizítorok vonulása után két marcona kísérő, és elvisz-e egy vasajtós szobába, vagy napokig békén hagynak. Akire a kórteremben rámutatnak, egyszerűen komorrá válik, és elszürkül, akár a kövendég, akibe csak hálni jár a szabadulás reménye. Különösen az első néhány vizsgálat keltett szorongást, amikor a kórház alatt húzódozó katakombákon át vezettek a szemészetre. Csakhogy nem tudtam, hova kanyarognak a patkányszagú folyosók. Nem szóltak egy szót sem a fehér köpenyesek, és attól féltem, amitől mindenki ezen az osztályon, hogy elektrosokra visznek, egy fémlapra kötöznek, és ráharapok egy összecsavart törülközőre. Az ilyen betegek aztán hetekig beszámíthatatlanok maradtak, és nem is nagyon hiszem, hogy valaha kiheverték, amit tettek velük. Ezeket a katonákat úgy képezték ki, hogy soha nem mondhatják meg, hova kísérik a beteget, soha nem adhatnak a kezébe semmit, soha nem vehet útközben magához semmit, semmilyen szakorvos sem közölhet vele semmit, mondván, hogy az ápolók reakciói kiszámíthatatlanok. A szakorvosok mindig vetettek egy gyanakvó pillantást, mintha az „ilyenek” tényleg veszélyesek volnának, vagy csak kíváncsiságból, hátha egyszeri rápillantással is körvonalazódhat valami, amitől érdekesek a páciensek, aztán a dossziéba firkantották megjegyzéseiket, a betegkísérők pedig olyan öntudatosan hordozták a titkokat rejtő iratokat, mintha háborús bűnökről szóló bizonyítékok volnának. A nyitott osztályokon persze tudták, hogy most a folyosón egy „ideges embert” kísérnek valahová. Ilyenkor nem mulasztották el, hogy hangos megjegyzéseket tegyenek az ajtajuk előtt elvonuló karavánra, még akkor sem, ha émelyítő bűzben feküdtek, és kifelé állt az oldalukból a katéter, amin testük beltermékei csordogáltak gennyes váladéktól mézesen a kék zománcos tálakba, mert ilyenkor a saját fájdalomukra egyszerűen még büszkéek is lettek.

Most mi legyen, tanakodtunk, mi lesz, ha a vizeletemben vagy a véreemben annyi alkoholt mutatnak ki, mintha megittam volna legalább másfél liter bort? Legalábbis furcsállnák, és kérdőre vonnának, ez megkérdőjelezné mindent, és úgy hajítanának ki, mint macskát a hóra.

– Akkor lenyomom az ujjam a torkomon...

– Ugyan, az alkohol nagyobb része már úgyszólván felszívódott. Ilyenkor csak a vízkúrának lehet némi hatása, az gyorsítja az anyagcserét a vérben hosszabb távon.

– Titeket még erre is kiképezték?

– Ezt még a hülye is tudja.

– Még van legalább hatórányi időm, amíg a tút a karomba szúrják.

– Akkor kezd el vedelni a vizet! Gyerünk a csaphoz!

Nem aludtam persze egy percet sem. Az ápoló elment hat óra előtt tíz perccel. A félig nyitott ajtón át hallottam, ahogy jelent az érkező ügyeletes orvosnak, hogy az éjszaka nem történt semmi említésre méltó. Hallottam, hogy kattant a zár, és a kulcsosmó köpenyzebben eltompuló alamuszi csörgése, mint valami repedt vészharang,

összerándította bennem a zsigereket. Legalább egy vödörnyi vizet megihattam, mert egyfolytában ingáznom kellett tőle. Délelőtt tíz volt már, mire értem jöttem. Már ismerem a járást, alig bírtam kivárni, hogy az üveget megkapjam. Becsületesen megtöltöttem, és amikor visszahoztam, a laboráns bosszankodva rám pillantott, és a felét a lefolyóba lötytintette, mondván, hogy ennyi bőven elég lesz. Másnap nem történt semmi. Pedig tudtam, hogy a betegkísérők már felhozták a laboreredményeket, azt is láttam az üvegajtón keresztül, hogy a szakorvos szétválogatja és tanulmányozza őket, ahogyan naponta szokta. Az ápolóra csak két nap múlva került sor, addig kellett várnom, hogy végre megtudjam, a réműletre a világon semmi okom sem volt, mert csak a cukorszintet vizsgálták ezúttal, mást nem. Az ügyeletesszobából a tévé sem hiányozhatott, kényelmesen elhelyezkedtem a karosszékekben, és végignéztem az aznapi műkorcsolyát, hogyan nyer ugyanabban a városban szintiszta hatosokkal aranyérmet püspöklila ruhában Jane Torwill és Christopher Dean a *Boleróval*.

– Aranyéletük van itt az ápolóknak – mondtam.

– Csak dohányoznunk nem szabad.

– Arra ott van a társalgó.

– Csakhogy mi nem ülhetünk le az ápolókkal együtt dohányozni. Nem is szeretek arra menni, mert csak eszembe juttatja, hogy még hány óra hosszát kell itt lennem. Ilyenkor még a kulcsot is megtapogatom a zsebemben, és ettől jobban érzem magam.

Evőeszközként természetesen csak kanalat adtak. Még azt sem találta mulatságosnak senki, amikor a sült szalonnához és a zöld hagymához is csak azt hoztak. Ebéd előtt váratlan baleset történt az egyik fiúval. Sorban álltunk, mint rendesen, az ételosztó konténer előtt. Kidőlt, mint egy fa, teljes súlyával zuhant, ráadásul hasra. Spricelt belőle a vér, amikor hordágyra rakták, és kirohantak vele. Amikor este visszahozták ugyanazon a hordágyon, kiderült, hogy eltört valami az orrában, és szinte leszakadt az egyik szemöldöke, de visszavarrták, csak a másik szeme látszott ki, a gézpólyán több helyen átütött a vér. Az ágya végén a táblán az állt, hogy Szabó István. Micsoda véletlen, hogy éppen így hívják, gondoltam magamban, vajon hová való lehet. Olyan mélyen és mozdulatlanul aludt, mintha nem is élne. Másnap újra meglátogattam, mellette infúzió csöpögött lefelé egy rozsdás ágon fennakadva, a karja szederjes lett a tűszúrásoktól. Csukva volt a szeme. Arra gondoltam, hogy megszólítom, hátha jólesne, ha valaki megkérdezné, hogy vagy, Pityu?, aztán meggondoltam, talán mégsem lenne jó néven, de azért magyarul akartam mondani, mert arról tudhatja, hogy hozzá beszélnek. Valami vigasztalóra gondoltam:

– Már nem vérzett át a kötés.

Mert néha egy jó szó is megteszi, amennyi elég egy egész napra, belülről táplálja a reményt, mert valamiben biztosan hisz. De semmi válasz, erre nem is nagyon lehet mit mondani, pedig akit így hívnak, annak mégiscsak értenie kell. Legalább a szavakat, vagy el sem jut a tudatáig a jelentésük. Azt sem tudom, hogy néz ki, mert nem láttam, mielőtt elzuhant volna a folyosón. De mit számít az, hogy milyen volt az arca, egyharmar úgysem hasonlíthat önmagára. Miért is fontos az, hogy valaki hogy néz ki? Talán mert jellemének egyik fele az arcába vésődött, és talán mert kínos egy körülfáslizott bábuval beszélgetni, de még inkább együtt hallgatni. Indultam volna, amikor váratlanul megszólalt:

– Milyen hangosan ketyeg az órád.

Végre valami. Tettem egy újabb tétova lépést felé:

– A percek szétgurulnak a márványlapokon, ez idézet volt. Ócska krumpli külön-

ben, a piacon vettem a barátaim tanácsára, mivel a katonaságnál úgyis ellopják, vagy esetleg összetörném. Kár lenne egy drága óráért, különben sem tudok vigyázni rá.

Lassan, tagoltan beszélt, a nyelvét kipányválták a gyógyszerek:

– Itt mindent elszednek az embertől, és semmi képzelőerejük sincs. Az órákat miért nem kobozzák el? Csak összetörném, bármelyik szilánkjával hamarabb felvágthatnád az ereidet, mint egy késsel. A tompa ebédlőkéssel, amitől annyira óvnak bennünket, mire mennél? Legfeljebb egymásnak vagy az orvosoknak és kiszolgálóiknak: a betegkísérőknek, ebből is látszik, hogy nem ránk, hanem önmagukra vigyáznak.

– De vannak kiváltságaink is: itt mondhatsz bármit következmények nélkül, szólás-szabadság van...

Ez már sok volt neki, hallottam, ahogyan aprót reccsen alatta a matrac, mint amikor a mondat törik ketté, egyenletesen lélegzik, és a síelők fokozódó tempójával eltűnik lassan álmának sötét fenyvesében.

Amikor néhány nap múlva bementem a szomszéd szobába, ahol feküdt, már biztató jeleket láttam körülötte. Eltűnt az infúzió rozsdás állványa. Szekrényén a legújabb sci-fi képregény hevert. Levették róla a kötést, hogy levegőzzön, csak az orrán és a szemén hagytak sebtapaszt, hófoltokat egy feledhető télből, melynek talaján kivehető jellemvonások, felismerhető makacsság mutatkozott.

– Mi történt veled? – kérdeztem a dolgok közepébe vágva.

– Egyszerű baleset. Amikor megérkezik az ebéd, az egyik betegkísérőnek az a dolga, hogy minden szobába beszéljen: „vályúhoz”, sőt aki vonakodik, azt evésre kényszerítse, mert aki éhségstrájkgyanús, arra különösen begorombulnak, állítólag többen azzal próbálkoznak, hogy így zsarolják ki a kívánt diagnózist. Mert oka van annak, ha valaki ide kerül. Amikor idehoztak, beadtak egy százas Nozinant, amitől garantáltan két napig alszik az ember egyfolytában, és nem szabad erőszakkal felkelteni. A betegkísérő persze ezt nem tudta, odaállított a sorba, nekidöntött az ebédlő falának, és ott hagyott, a következő pillanatban már aludtam újra, és zuhantam pofával előre.

– Én már csak azt láttam, hogy akkora vértócsát hagytál magad után, mintha disznót öltek volna. Hova való vagy?

– Bezdáni.

– Mégis, milyen diagnózissal hoztak be?

– A vallásom tiltja, hogy fegyvert fogjak.

– És kényszerítettek rá?

– Ezekre a kérdésekre már válaszoltam tegnapelőtt, és nem szeretnék újra. Nem szabad a dolgokat felidézni, mert előjöhethet velük együtt a többi is, amit jobb még nyugton hagyni.

– És mit mondott a pszichiáter?

– Ketten voltak, felváltva kérdezgettek, ahogy elnéztem őket, az én esetem biztosan „precedensértékű”. A végén egymásra néztek, az idősebbik azt mondta, hogy 84-es, mire a másik elhúzta a száját, hogy bizony megvan ez 87-es is, mint akik nagyban játszanak, és emelik a tétet, én meg csak pislogtam, mert a játék az én bőrömmre ment. Innen gondolom, hogy a diagnózisoknak vagy az esetek súlyosságának itt kódszámuk van.

– Ne aggódj, akik vallási alapon...

De nem folytattam tovább, mert láttam, hogy úgysem figyel rám, érzi, hogy nem tud tisztán gondolkodni, inkább megadja magát, opálóssá tompul a tekintete, az infúzióját megint telenyomták „szinesztéziával”, biztosan szarrá megy tőle az agya; el sem hagytam a szobát, már tátott szájjal aludt.

A társalgóba mentem, ahol vágni lehetett a füstöt, talán nem is akadt olyan folyója Boszniának, amelyről ne neveztek volna el cigarettát. A kapitány trónolt a terem közepén, egyedüli hivatásosként ebben a társaságban bármi különiséget megengedett magának, és erre folyton rá is tett egy lapáttal, élvezte, ha szerepelhet, és szájátva bámulják. Táskás szeme vizenyősen ragyogott, mint Omar Sharifnek a *Zsivago doktorban*, az embernek folyton az volt az érzése, hogy bármikor kicsordulhat. A győztes hadvezér díszlépéseit lehetett kivenni a járásából, aki a csatából tér haza büszke seregével, és az utca népe meghunyászkodik ekkora dicsőség láttán, úgy emelte maga elé a kezét, akárha egy gyémánt csiszolatát nézegetné a laposan betűző délutáni fényben, holott nem történt más, csak fogott egy legyet, azt lógatta egyik szárnyánál megcsipentve, hogy mindenki láthassa, hogyan verdes, próbálna szabadulni, rezegteti fémszöld potrohát, tehát még él, ami kivételes eseménynek számít télidőben, különösen itt, ahol egyetlen ablakot sem lehet kinyitni, szinte a csodák könyvébe való, külön bekezdésnek. Nagy hatásszünetekkel adta elő legújabb mutatványát, amihez mindenkinek oda kellett térdelnie a dohányzóasztal köré, és aki nem illesztette orrát az asztal pereméhez, azaz nem tanúsított kellő érdeklődést, annak a kapitány a fejére koppintott, mintha csak azt mondaná a kutyájának: „Lábhoz!” Ekkor jött a műtét a tudományoskodó kísérszöveggel, vagyis a légy átváltoztatása bogárrá.

– Csak arra kell ügyelni, hogy ne nyomjuk közben össze! Előbb az egyik szárnyát kell kitépni, aztán a másikat, így ni, és most bogárként folytathatja...

A szárnyak pernyeként ellebegtek az asztal fölött. Megrökönyödve vette tudomásul az új helyzetet a légy, egy darabig mozdulatlan maradt. Mire a kapitány összeráncolta a homlokát:

– Indulj már, ha mondom!

Felemelt tenyerével hirtelen támadt haragjában lecsapni készült az asztalra, de ekkor váratlanul elindult a furcsa rovar, előbb tétován, aztán futva, meg-megállt, önmagát nézegette közben az asztal lakktükrében, hogy mi történhetett vele.

– Tudjátok, mi ez? – kérdezte a mutatóujját körbejáratva. – Senki sem ismeri? – És nevetett, hangja fuldoklásba csapott át. – Hát nem ismeritek fel? Ez a döglégy, a döglégy, a döglégy!

Még napok múlva is megvolt, megszánhatták, mert nem lépett rá senki, megtorpant, aztán újra nekifutott a folyosó felszállópályáján, szedte a lábát, ahogy csak tudta, nem adta fel a reményt.

Szép lassan körbejárt az árnyék. Ahány ablak volt, annyiféleképpen esett a hó: hamuként szétterülve vagy átlósan, mint a szekrény farostlemezének barázdái; a folyosó végén szerettem leginkább kifelé bámulni, mert ott tetőtől talpig ért a tél, az épület legfelső szintjéről teljes egészében be lehetett látni a kör alakú, szecessziós tér szakadékat, belebizsergett az ember lába a nagy zuhanás gondolatába. Szemben a hegyet felfelé párhuzamosan szeletelték a utcák, egymás alatt helyezték el az útkereszteződésekben a jelzőlámpákat, és a három lámpa nem váltott egyszerre, de ki lehetett várni azt a pillanatot, amikor mégis. Mint a félkarú rablón, amikor egy sorban jelenik meg az öt banán. Mint a szerencsejátékban, volt, amikor már öt perc múlva, de lehet, hogy félóránnyira volt az a pillanat. Az az egyetlenegy, amikor a szerencse torkából ömlik a pénz.

Mire visszamentem, már új szobatársunk érkezett. Ramiznak hívták. Amióta az ittabéi gyerek elment, ketten maradtunk a kapitánnyal; azt gondoltuk, nem tesznek mellénk senkit egy ideig, holt szezonban ritkán történik váratlan esemény, így sok hely felszabadult, elmúlt a bevonulási hullám, amikor az első stresszes kisülések után ide-

csődítik derítésre a deviáns újoncokat, aztán jobbára visszatapsolják őket egy vagy két év múlva, ami talán még rosszabb, mert kezdhetik az egészet előlről, addig pedig csak szorongjanak otthon, ahogyan a kapitány szokta mondani, megkóvályogtatják itt őket, kicsit megrettennek a gyógyszerek szűrítő hatásától és a bezártságtól, aztán nagyobb lelkesedéssel gyakorolják a balra átot a kaszárnyaudvarban. Említettem ugyan neki halkan, hogy megint behoztak egy magyart, de hallani sem akart róla, hogy „nemzeti alapon csoportosuljunk”, mivel ellenkezne a jugoszláv honvédelem ideológiájával, de az is lehet, hogy csak idegesítette, ha nem érti, miről folyik a szó.

– Nem a ti trónörökösötöket puffantották itt le a folyóparton? – kérdezte egyszer.

Türelmetlensége gyakran egészen a durvaságig fajult a „más fajtákkal” szemben. Új szobatársunkat a sebészetről tolták át. Kiszedtek belőle egy golyót, aztán összevarrták a vállát. Félmeztelenül feküdt két feltornyozott párnán, a mellén keresztkötéssel. Hirtelen fogyott le a bevonulás óta, az oldalán, a bordáin lógott a bőr.

– A műtőből egyenesen az elmésekhez, ezt nevezem – bosszankodott fel-alá járva a kórteremben a kapitány, leginkább azért, mert késett a délutáni váltás, vagyis a takarítónő a szokásos fél liter konyakkal. – Miféle katonákat küldenek manapság őrségbe? Tudsz te egyáltalán célozni?!

Szegény albán fiú alig élt, csak annyit tudott kinyögni a fájdalomtól elgyötörten, hogy ő szíven akarta löni magát.

– Micsoda csacsiság – nevetett a kapitány. – Ilyen puskával? Legközelebb a szádba dugd a csövét, így ni! – Odament hozzá, és megmutatta a mutatójával, hogyan. – Akkor majd biztosra mész! Különben kár a golyóért.

Majd kibuggyant, ami a gyomrában volt, még egy ideig tátva maradt a szája, a puska-cső helye, ahova a kapitány mutatójúja szerint céloznia kellett volna.

Az ápolónak elmeséltem Szabó István esetét. Legközelebb megnéztük a dossziéját. Lehet persze, hogy a vallási meggyőződése befolyásolta, mindenesetre a kísérőlevelében erről nem tett említést a laktanyaorvos, csak az állt benne, hogy puskatussal kiverte az őrségparancsnok szemét. Nem kényszerzubbonyal csillapították le, hanem valóban a legerősebb altatóval, ami csak létezik. Azok a rejtélyes számok pedig a szki-zofrénia eseteire vonatkoztak. Ha épelméjű volna, akkor a börtönbe küldték volna. De közveszélyesnek nyilvánították, és nyomban kitöltötték a leszerelési papírját. A balesete rosszkor jött, addig nem bocsátják el, amíg be nem gyógyulnak a sebei. Aztán két kísérővel megy haza, ez a szabály. Vagy egyedül vissza a kaszárnyába. Megnéztük az én dossziémat is, még mindig semmi.

– Nem is rossz egy ilyen altató – mutatta sorban őket a szekrényben –, van belőle húszas, ötvenes is, már a legkisebb is jó arra, hogy ha az embernek nagyon fáj a foga, akkor ne érezze, és el tudjon aludni. Az a jó bennük, hogy szinte órára beprogramozható, mennyit alszik tőlük az ember.

– És velem mi lesz? Ki kellene találnom valamilyen diagnózist magamnak.

– Nagyon tévedsz, ha azt hiszed, hogy megjárthatod a hülyét, ezek hétpróbás szakemberek. Láttam én már egyet s más, még két hónapom van, aztán már az életben nem akarok semmi hasonlót látni, elég volt.

– De most rólam van szó. Nem tudom, hogyan csináljam.

– Legfeljebb arra játszhatasz rá, amilyen vagy, tetszel egy lapáttal a depresszióra vagy ilyesmi.

– Az túlságosan divatos manapság.

– Én itt nem divatot láttam ilyen diagnózissal, hanem félholtakat. Olyanokat, hogy

kifolyt a szájukból a leves. Vagy említsem az apámat, aki minden levelében arról ír, hogy már úgysem fogjuk látni egymást, mert meg fog halni? Nekem írja, aki katona vagyok. Feléred ésszel?

– Hogyne érném. Az én apám meg azt írja, hogy ne csodálkozzak rajta, hogy nem tudnak velem mit kezdeni. Fel sem tűnt neki, hogy ez elől menekültem, amióta az eszemet tudom, ami már eleve olyan kóros tünetekkel járt, hogy felismerhető lett volna.

– Előbb is gondolhattál volna erre...

– Mikor előbb? Fogalmam sem volt róla, hogy mit kell csinálni. A legjobb barátaim sem mondták meg, hogyan intézték el, hogy ne kelljen bevonulniuk; kutya bajuk sem volt, de valahogy a pénz, a hatalom és az összeköttetések mégis meghozták az eredményt. Fejük se fáj a behívó miatt, a papa elintézte.

– Más is kibírta. A társaid most sátoroznak a hegyen, a farkasok között. Kettőjüket tegnap hozták be fagyási tünetekkel. Egyiküknek azonnal amputálták két lábujját, a másikat még megfigyelés alatt tartják, hátha nem kell vágni. Neked nem elég, hogy itt merenghetsz bent a meleg kórteremben?

– Mintha csak apámat hallanám.

– Mert te a fejedbe vetted, hogy azért sem.

– És akkor? Most már nincs mit vesztenem. Dupla vagy semmi. Nem babra megy a játék, tudom, olyan lesz, mint az orosz rulett, vagy sikerül, vagy nem. Egészen megkönnyebbültem, hogy végre kimondhattam. Végre, ennyi hazudozás után.

– Mit akarsz csinálni?

Azon gondolkodtam egy pillanatig, mondjam-e vagy sem, azt, hogy a lavinák is visszafordíthatatlanok. Mert eleget ittunk ahhoz, hogy őszinte és elszánt legyek. Az erdőben alszanak a farkasok. Most kell megtennem, mert lehet, hogy később nem lesz hozzá bátorságom. Ezért a válaszom mélyről jött, tompán hangzott:

– Elvinni egy egész doboz Nozinan szárazast.

– Miért?

– Hogy lássák, komolyak a szándékaim. Mióta itt vagyok, elvonult néhány tanulságos eset az én szemem előtt is a mellélövéstől a marék aszpirinig. Ami ilyen átlátszó, az nem kaphat zöld fényt, könnyű leleplezni, az orvosok nem veszik komolyan, pedig még ez is nyomot hagy rajtuk.

– Mi lesz, ha nem sikerül?

– Nem megyek vissza a kaszárnyába. Sokszor végiggondoltam. Persze, kockáztatok, de tudom, hogy mit csinálok, tudom, hogy mikor kell bevennem, és mennyit... csak add ide a dobozt!

Kinyitotta a szekrényt, és végigmért. A szekrény üvegében láttam magam a sötét háttér előtt, nemigen lehetett elvonatkoztatni a pillanattól és a helyzettől, ez a jelenet ténylegesen egy ápolit és egy érvek nélkül maradt orvos jelenetére emlékeztetett.

– Ha a barátom vagy, ideadod – közben tudtam, hogy most a legnehezebb, mert ez a mondat már olyan átlátszóan színpadias, hogy talán komolyan sem veszi, és éppen előtte kellett játszanom, ami persze kínos, mintha pénzt kérnék kölcsön elsejéig, és neki pedig úgy kellett tennie, mintha elhinné, hogy megadom, holott nem ezek a szavak illettek ide, ez csak hangjáték volt, mert a képernyőn már régen havazott. Még mindig nem mozdult, csak nézett rám nyugtalan kék szemével, mint aki nem tudna ártani senkinek.

– És ha nem én lennék itt, akkor most mit csinálnál?

– Alkalom szüli a tolvajt.

– Aztán megnézheted magad!

– Nem akarsz segíteni?

Kivette a szekrényből a dobozt, és szó nélkül odanyújtotta. Most már biztonságban éreztem magam. Elállt a havazás, és tisztán látszottak odakint a háztetők körvonalai, ahogy sorakoznak, és másznak fel a tevehátú hegyre. Az utcalámpák fénykigyójának farka elvékonyodva kanyarodott át a túloldalra, ahol a szakasztársaim táboroztak. Jahorina, a kétpúpú fekete hegy a kivilágított felvonókkal és az olimpiai karikákkal hatalmas távoli vidámparkra hasonlított, ahol a farkaskák hancúrozva csusszannak végig a lesiklopályákon.

Másnap elmúlt a vizit, és még mindig semmi arról, hogy megyek vagy maradok. Pedig ahogy a napokat számoltam, végképp el kellett dőlnie. Mert ezen az osztályon ennek is szigorú rendje volt, akár a börtönben. Ramiz napok óta csak kifelé bámult, mondtam volna neki, hogy a mennyország mindannyiunké, de értelmetlennek tűnt, mert csak a túltáplált hópelyhek invázióját figyelte, mintha elvadult rovarok akarnák kiszabadítani fogva tartott társukat, csak az ablaktábla tartja vissza őket a behatolástól, összehúzta a szemét, és hagyta, hogy elkápráztassa a sűrűsödő kavargás örvénye, közben folyton mosolygott, mint akinek boldogságtablettákat adagoltak. Visszafeküdtem az ágyba, és megpróbáltam tovább aludni. A kapitány sakkozni ment a társalgóba. Talán fél óra telt el az álmos reggeli csendben, amikor valaki megragadott a vállamnál fogva, hogy a csontom is beleroppant. Keresztülillant rajtam a tekintete, talán gyanús elváltozásokra számított, de nem talált semmit, és ettől némiképp lehiggadt.

– Hol a Nozinan?

Túlságosan komoly volt és borotvátalan, ami egy ápoló esetében megengedhetetlen, ráadásul nem is a fehér köpenye volt rajta, hanem közönséges katonai kimenőruha. Türelmetlenül elém tartotta a kezét.

– Itt van a párnám alatt.

A tenyerébe tettem, ami nyomban ökölbe csukódott; ha gyümölcs lett volna, már kicsordult volna ujjai közt a leve.

– Felelőtlen vagy. Képtelen voltam elaludni. Kijöttem az ablak elé a hóra, hogy lássam, történt-e valami. Mert ha a főfolyosón éjszaka kigyulladnak a lámpák, akkor baj van. Én nem akartam bűnrészes lenni. Hadbíróság elé állítanának, ha megtudnák, hogy én adtam neked az altatót.

– Ezért kár volt aggódnod. A dobozt széttéptem és a szemétkébe dobtam, a tablettákat papír zsebkendőbe csomagoltam.

– Végiggondoltam, hányszor jutna eszembe, hogyha közvetve is, de olyasmiben vettem részt, ami nem fér össze a lelkiismeretemmel.

– Nem aludtam én sem. Még az égen volt a hold másik fele. Néztem azt az árnyéket lent a fenyő alatt. Láttam, hogyan tapossa a csikkeket egymás után a hóba. Azokat a parányi elhamvadó fényeket néztem, hogy milyen kevés kellene, csak egy mozdulat. Aztán számoltam is őket, legalább fél dobozzal lehetett, és amikor eljött a farkasok órája, már nem sajnáltam magam annyira.

Csak a szemem dörzsöltem meg, mint aki rosszat álmodott, és a látása tompa még, csak forgatja a fejét körbe. De már nem volt a szobában senki. Függyönt borított a pára az ablaktáblára, ettől minden elveszítette porcelánfehér színét, mintha szürke márványból lettek volna az ágyak, mintha szobrász faragta volna a redőket a takarókra, mintha a matracok közepén a bemélyedések emberek hiányát formázták volna, mint ha csak most szállt volna fel testük lenyomatának lepedővel bélelt gödréből a lélek.



---

Horváth Elemér

**DANTE**

**Stanley Kunitz Ahmatova-változata után**

Még a halála után sem tért vissza  
a városba mely felnevelte őt.  
Távozóban vissza se pillantott.  
Neki ajánlom ezt a versemet.  
Éjszaka, fáklyák, végső ölelés,  
az utcákon üvöltő csőcselék.  
A pokolból is megátkozta volt,  
s a paradicsomban sem felejtette el.  
De soha soha bűnbánó darócbán,  
mezítláb, égő gyertyával,  
nem látta őt a szeretett Firenze,  
ármányos, aljas és mindörökre haza

---

**A SZÁMÚZÖTT**

ha nem szerette volna Beatricét  
a költészete lábjegyzet marad  
örökös helyi pártviszály pora  
a győztes él a vesztes távozik  
de szerette s ez mindent megváltoztatott  
igazság történelem hatalom  
más perspektívába került  
a város több lett mint a részei  
kétszer ítélték halálra egyszer kapott  
amnesziát elutasította  
előbb Can Grande Veronában  
aztán Guido Ravennában pártfogolták  
mindkét helyen jól érezte magát  
de Firenze haláláig égette csak  
nem emigráns volt hanem száműzött

## INFERNO

a poklot így képzelem el

beatrice a felesége lesz  
remek a házасéletük  
sorban jönnek a gyerekek

politikája mérsékelt  
kompromisszumra hajlamos  
megbízható hivatalnok  
s jelentős teoretikus  
hol guelf hol ghibellin  
ahogyan a helyzet követeli

olaszul anekdotázik  
s kizárólag latinul ír

firenze tiszteli és becsüli

---

## TÁVOZÁS FIRENZÉBŐL

*„e quindi uscimmo a rivedere le stelle”*  
(INF., XXXIV, 140)

nem voltak csillagok köd volt és fázva  
hulló eső amikor átdobogtam  
a fahídon az ér másik partjára

„ez már ausztria” hangzott fojtottan  
hátam mögött ámbár senkit se láttam  
persze igaz vissza se pillantottam

és földerengett bennem hogy hazátlan  
lehet élni sőt hogy érkező voltam  
és miközben a nyirkos ködben fáztam

a kárhozott föld elmaradt nyomomban

Térey János

## LUDOVIKA LEVELE PAULUSHOZ

Részlet a PAULUS című verses regényből

Feltörve céges aknazárat,  
 Elcsenvén forráskódokat –  
 Én postázok vírust magának,  
 Legyek mátrixban boldogabb.  
 Hálón belül szellős a távlat,  
 Mégsem csábít kalózkodás  
 Mézesmadzagja, rombolás.  
 Átütne merített papíron  
 Nyomorúságom vízjele,  
 Gyorshívás nem segítene,  
 Drótposta sem csitítja kínom...  
 Kedves barátom, azt hiszem,  
 Ritkán megy át a Nagy Vizen;  
 Pesten sincs alkalmas agóra,  
 Nem vonzanak örömtanyák,  
 Ahol föllehetném magát,  
 S kihívhatnám megint a hóra.  
 Lenéz budai etikát,  
 Tudom, zsigerileg taszítja  
 Középosztályos belvilág:  
 Mért futna óvó karjaimba?

Hallgat. Mért gyúlt ki fárosza,  
 Mézbe mártott, kóser kalácsom  
 Nem lesz nagy évad záloga?  
 Miért kell emlékét gyaláznom?  
 Chanukka és komoly karácsony  
 Barangolnának kézbe' kéz...  
 Marad szeptember hógutája,  
 Zárványsejtek egymásutánja,  
 Nagy tablóból csekélyke rész.

EGYÉJSZAKA... Miért e kordon,  
 Hogyha teremne ezeregy?  
 Keszeg nőikkel roppant rekordon  
 Javítasz, rontasz eleget.  
 Nem elégszem meg békejobbal,  
 Kutatlak, gyülevész alak,  
 S ambróziás vasárnapokkal  
 Nem számolok, míg néma vagy.

Szélvédett fészkeimből kiléptem,  
Leltem nálad elég hitet,  
Elhagytam hát enyéimet:  
Pompáztál vőlegényi fényben...  
Hogy sarkaiból belvilág  
Kifordulhasson, vess te sorsot,  
Aljas arkhimédészi pontot  
Mutass, szürcsölvén recinád.  
Igenis folytatást kívánok  
Az első éjszaka jogán,  
Jogorvoslat könnyíti álmod,  
Felejtesz hivatali jármot,  
Szélesre tárod kalodám.  
Kedvemre volna szeretődsi,  
Adott esetben kergetőzni  
– Éjnek jobb és bal latra: szesz –,  
Befolyásoltság állapotja,  
*Comme il faut* úrhölgy áll a sorba,  
S az ész a hús ribanca lesz.  
Úgynevezett lelkecske rezdül,  
Sóvárgás prizmáján keresztül  
Másként szemlélek balfogást,  
*One-night-stand*-vétek, Istenátka;  
Lásd jobb feled menyasszonyát...  
Ha rendelőmnek pamlagára  
Telepszik fóbias beteg  
– Nyugtatja Prozac és Xanax is –,  
Álproblémáiról fecseg,  
S én: küszködöm. Ez hát a praxis...  
Rontás a terapeután:  
Szorgalmatos vagyok, törődő,  
Akárcsak Isten lassan órló  
Malmában szép molnárleány,  
Ocsú őre. Megérdemeltem.  
Akárhány kalászt szakítasz,  
Nem várhat fönti caritas –  
Elegendő az én kegyelmem.

Végzem! Viselkedj csődörül,  
Egészen tart a töredék hit,  
Birtokolj mértéken fölül,  
Ízem és valóm gyökeréig.

---

Gál Ferenc

---

## ÓDÁK ÉS MÁS TAGADÁSOK

### Előhang

A mozdonyok meghajtott kerekére  
mondom. A királyi út előtt  
torlódó hegyekre és a fordított  
gombolásra. A vándorcirkusz  
legutolsó kocsijára, amiben fűrészpor  
és sötét van. A huszonötödik órára  
mondom, amikor házhoz szállítják  
a kebelkirálynőt, és a pezsgőt  
gleccserjégbe hűtik. Mikor a sebek  
nyalogatása átmegy beszélgetésbe,  
és a tobozok pattogásától megter-  
mékenyülő hallójáratban a legtöbb  
dallam egyszerűen elhal.

Uraim, a borbély eldobott borot-  
vájára mondom és az első esernyő  
tervére, amiről véletlenül tudom,  
hogym szerelmi bánatban fogant meg.  
A fogselyem finomságú humorra  
és a dermedt életcsöppre.  
A kisbolygók hatására a balzsamozóra  
és a bolondra, meg a hosszú szőrszálla,  
aminek utóbbi hetenként nevet ad  
a karján.

Végül a zárt rendszerből hiányzó  
láncszemekre és az előjátéokra is  
mondom, a közties én nevében.  
A ragadozók lustaságára,  
de nem a tavirózsából kötött  
csokor mögött érkezőre.  
Az érintésre, amivel váratott,  
de nem elég sokáig. Ami elpusztítaná  
a cseppkövet és megállíthatja  
az élveteg örököszt, ahogy konyakját  
kitöltve, a fekete naplóban lapozgat.

---

Kun Árpád

---

## VÉLETLEN MADÁR

„Emlékszel, amikor a kályha rád számolt,  
s te tényleg legyőzve feküdtél az ágyban?  
Anyád már elhagyta apádat, s a kisszobában,  
ahonnét tévéstül-mindenestül eltűnt  
egy délutáni, néma teherautóval,  
újra te aludtál. Az új padló, amit  
apád lerakatott, hullámzott, feldomborult,  
bizonytalanná tette lépteid az addig  
holtbiztos helyen.” „Emlékszem.  
Áttámolyogtam a konyhán. Apám  
felaggatott ruháiról nyakamba csöpögött a víz.  
A holdsütötte udvar, ahol gyerekkorom óta  
betegeskedett a körtefa, az örülettel volt határos.”  
„Én voltam, aki rád számolt. Visszamasztam  
Bognárék burjánzó borostyánja mögé,  
felzavartam az elült szúnyogokat,  
helyet szorítottam magamnak szörnyeid  
s csapzott tollú őrangyalod között, s a  
fémesen csillogó levelek alól figyeltelek.  
Féltettelek a látványomtól, ám ahogy  
teltek az évek, kidugtam a sötétből  
a kisujjamat, a lábam, fél fülem,  
mint a nagymama ágyában fekvő  
farkas a dunyha alól Piroskának.  
Lásd, mára el tudod viselni az arcomat.”  
„És mi lett a szörnyeimmel?” „Van,  
amelyikre nyeret dobált, s nyargalsz  
a hátán nagy levegőjű bükkösökön át,  
van, amelyiknek langyos tejet raksz ki  
reggelente. Olyik a tűpárnára hajtva fejét  
káromkodva forgolódik a varródobozban,  
és satnya öccse megizmosodott, tetovált  
jobbjaival a kéményedre könyököl.  
S ha némelyik mára virágpör és korom,  
rátapadva méh combjára, lyukas lábasra,  
nyugodj meg, a kis csapat azért veled marad.”  
„És az őrangyalom?” „Lebukott a kopasztó fazékba,  
repült, mint sült galamb, s elvettette a szádat,  
próbált hattyúként a vadlibák közé vegyülni,  
és ült a válladon, mint szerencsemondó

papagáj.” „Hát innét az a sok szárnyas lény  
az életemben! És mi volt az a fülemüle a párkányon  
a Delessert bulvári padlásszoba ablakában?”  
„Mindent én sem tudhatok. Véletlen madár.”

Szabó Sándor

---

## A VÁROS

Mediterrán bódulatban  
széttárva dundi karjait  
hever Danaé-városunk  
Sütkérezik sodortatik

Felnyög: szép renyhe szörnyeteg  
s a Szentháromság bő terén  
füstölnek ferde illatok  
Konflisló piszka Dinnyehéj  
Apad pezseg a Duna-ág  
Vulkániszapként izzik a  
föveny Villont fal négy diák  
s a hosszú combú Jagicza

---

## HAVAK, VARJAK

Jeanne d'Arc-i sóhajtás a táj  
Minden tetőt fönség borít  
Lelkemre nagy csönd fátyoloz  
fehér fulár bocsátkozik

Aki megyen ügyelve lép  
legyen halk a hóropanás  
Áhítat kell most végtelen  
és ragyogás és ragyogás  
Tüdőm szilánkos fényt iszik  
Ma még a cinkehulla se  
boríthat ki s lám a torony  
megint varjaktól fekete

Wolfgang Sreter

## A DZSESSZKARMESTER

Papp Kornélia fordítása


Szereplők: 1 nő (és esetleg 3-4 zenész vagy 1 zongorista)

*Megjegyzés: A dzsesszkarmestert Thomas Zollernek külön ehhez a darabhoz szerzett zenéjével is lehet játszani, de lehet más zenével, hangfelvétellel is. Elképzelhető a szöveg önmagában is, de mindenképpen figyelni kell a ritmikus részekre.*

*Zenészek érkeznek a színpadra, mint egy koncerten. Részben türelmetlenül, részben zavartan várnak a karmesterre, aki igencsak megvárakoztatja őket. Tapsolni kezdenek, ekkor bejön az unokahúg. Elkésződik a játék. A taps ritmikussá válik. Karajantól Karl Valentinig mindenkinél megfigyelhető, hogy a vezénylés a színházművészet valamennyi árnyalatát magában foglalja.*

*A skála egy mollban előadott hosszú mondat tragikumával kezdődik, és egy fuvolafutam vízcsöppjeivel zárul*

AZ UNOKAHÚG Vasárnap reggel, mielőtt az első templomba járók végigcsoszogtak volna a körúton, nagybátyám fölvette fehér öltönyét, fekete ingét és fehér csokornyakendőt. Kalapján a szalag izzadt volt és zsíros, haját ugyanis oly vastagon kente be illatosított olajjal, hogy szakasztott olyan volt a feje, mint egy motor dugattyúja. Hosszasan fésülködött a tükör előtt. Mindig volt egy hajtincs, amely nem igazodott elképzeléseihez. A végén mindkét mutatóját megnyálazta és... *(Ujját végighúzza a szemöldökén)*

Nagybátyám abban az időben, akkoriban szerelmes volt. Nem egy lányba volt szerelmes, hanem a zenébe. Leginkább a dzsesszbe vagy ahogy akkoriban mondták, a „jacc”-ba , a bigbandek szvingjébe, amelyet amerikai hotelek báltermeiben lehetett hallani. Meg volt győződve róla, hogy egy szép nap fehér öltönyben egy gőzhajó fedélzetének korlátjánál áll majd, s bőröndjében nem lesz más, mint egy karmesteri palca, és odaát, túl a nagy vízen, az Atlanti-óceánon, annyi zenész vár rá, hogy eltorlaszolja a kikötőhidat.

Abban az időben, akkoriban fiatal volt a nagybátyám. És türelmetlen. Azt mondta magában: – Ha csak három – vagy négy – zenész vár a New York-i kikötőben, én akkor is, már a kiszállásnál... *(vezényelni kezd)*, a kikötőhídon, a rakparton... *(hevesebben vezényel)*, a tömegben...

Nemcsak fiatal volt és türelmetlen, de becsvágyó is. Lelkes rajongók vállán, tapsoló tömeg tengerében úszva, New York kirakataiban látta magát, verejtékezve és boldogan.

De abban az időben, akkoriban háború volt, és hazájában a nagybátyám nem válthatott volna hajójegyet. Az Atlanti-óceánon már régóta torpedórombolók és ágyúnaszádok úsztak, a halak életét pokollá tették a tengeralattjárók torpedói, a fehér gőzöket pedig kórházhajóvá alakították át.

Hétközben csukaszürke egyenruhát viselt a nagybátyám. Ezért örült a vasárnapnak. Ellenségei az amerikaiak voltak. Természetesen nem a személyes ellenségei. Nem hagyta volna, hogy bántsák az amerikaiakat. Titokban örült minden sikerüknek, hiszen az a „jacc” győzelmét jelentette a katonazene fölött.



Akkoriban csak titokban volt szabad örülni. És dühöngeni is csak titokban. Ezt mindenki tudta.

Nagybátyámnak szerencséje volt: nem vitték ki a frontra. A front azonban egyre közelebb jött. Éjszaka gyakran virrasztott: a harci repülőgépeket és a légelhárító ágyúkat hallgatta. Ha lámpa égett a lakásban, be kellett húzni a függönyt. Nagybátyám ügyesen kezelte a rádió gombjait, nemcsak dzsesszt ♪ hallgatott, de hallott hazája szétbombázott városairól is. Szétlőtték a városházák tornyait, kigyulladtak a pályaudvarok, romokban heverték a templomok, s ha egy bomba egy vágóhídra csapódott be, fejvesztve rohantak ki a szabadba a tehenek.

Nagybátyám anyja magához vette a rokonait, akik egy másik városban laktak, hiszen „hely még a legkisebb viskóban is van!”. Ilyen asszony volt a nagybátyám anyja. Nagybátyámnak egy unokafivérével kellett megosztania szobáját, egy unokafivére láb-szagát kellett szagolnia. De ha nagybátyámnak sikerült elővarázsolnia egy jitterbugot a rádiójából, együtt táncoltak.

Abban az időben, akkoriban voltak, akik helytelenítették a háborút. Kezdetben ugyan lelkesedtek érte, de amikor látták, hogy egész országokat dül fel és tesz néptelenné, megpróbálták véget vetni a háborúnak. Ezért megesett, hogy saját csapataik állásait árulták el, titkos híreket és terveket csempészték ki, rádióadókat szereltek fel, megtanulták kezelni a nyomdagépeket, hogy háborúellenes röplapokat gyártsanak... és készültek a békére.

Nagybátyám egy bércszárnyában lakott. A kaszárnya házmestere is háborúellenes volt.

Egy szép nap az előljáró belépett nagybátyám irodájába, s felült az íróasztalára. Nagybátyám gyűlölte ezt! Dienstbier őrnagy csak akkor jött, ha otthon felejtette a cigarettáját. Az őrnagy tehát leült az íróasztal szélére, nagybátyám pedig várta azt a bizonyos mondatot:

– Palika, nem volna véletlenül egy cigarettája?

Ha akart valamit, mindig Palikának szólította, és hozzátette: véletlenül. Márpedig véletlenül eltalálhat valakit hétfőn egy meteorit, véletlenül egymilliót nyerhetünk a lotón, de cigarettája vagy van az embernek, vagy nincs. Dienstbier őrnagnak többnyire nem volt, és Palikának, aki még a legnehezebb időkben is megengedte magának, hogy virginia dohányt szívjon, oda kellett nyújtania az előljárónak a cigarettásdobozt. Az őrnagy azonban csak hallgatott, és hosszasan nézte a nagybátyámat. Majd azt mondta:

– Aggaszt a Meier.

– Hogyan, kérem?

Csak a helyi telefonkönyv háromoldalnyi Meiert sorolt föl, bár a telefon már régóta nem működött.

– A házmestere. Földszint, balra oldalt nyúlketrec a hátsó udvaron. Állítólag hazaáruló. Fentről szóltak. Azt ajánlották, tartsam szemmel. Feltűnés nélkül, persze. Dicső babérokat hozhat ez még Palikának is, Dienstbiernek is.

Nagybátyám levette vastag szemüvegét – ennek a szemüvegnek köszönhettem, hogy nem kellett kimennie a frontra –, és elfelejtette azt mondani, hogy:

– Parancsára, őrnagy úr.

Az őrnagy körvonalait most csak homályosan érzékelte, a házmestert azonban élesen látta maga előtt.

Dienstbier őrnagy ekkor mondott valamit, mire Palika még gyorsabban törölgette a szemüvegét:

– A hábohúnak – mindig így mondta a háborút, mintha csak ijesztgetni akarna az a szóvégi *hú*-val –, a hábohúnak mindjárt vége, ezt azonban mégsem hagyhatjuk annyiban. Megértette?

És anélkül, hogy megvárta volna a „Parancsára, őrnagy úr!”-at, már el is tűnt.

Nagybátyám még sokáig állt vigyázzban az íróasztala mögött, kezében a pakli cigarettával, és az ajtóra meredt.

Próbálta rendezni a gondolatait.

Elsőnek az őrnagyot kellett volna feljelentenie. Egy olyan kijelentés miatt, hogy a háborúnak vége van, statáriális eljárás alapján agyonlőtték az embert, a háborúkat ugyanis, függetlenül attól, hogy hol zajlottak, és kinek volt belőlük haszna, meg kellett nyerni.

Palika hónalján, bár még vezénylés közben sem izzadt meg soha, sötét karikák jelentek még.

Meier, aki épp az előbb rohant végig a házon, és azt ordította:

– Lány, lány! Sarah-nak fogjuk keresztelni! Mindig az első sorban ülök majd, frakkban, a vastapsnál pedig fölugrom! Mindig is lányt akartam.

Szóval ez a Meier hazaáruló. Ignaz Meier, aki lánya születésének estéjén mindenkit ribizliborra hívott meg az udvarra, bár akkor már igen nehéz idők jártak, aki Sarah-nak keresztelteti a lányát a nagy Sarah Bernhardt után, mert abban reménykedik, hogy már a névadással is hozzájárul ahhoz, hogy művésznő legyen majd belőle. Aki azt hajtogatta:

– Akár hiszitek, akár nem, magamon kívül vagyok. Ha egyszer béke lesz... – és könnyek gördültek végig az arcán.

Pillanatnyilag azonban háború volt még, és Dienstbier őrnagy babérokat remélt Meier letartóztatásától. Előléptetés, büszkeségtől dagadó kebel, metsző tekintet, kéz a nadrágvarráson, érdemrend föltűzve, jóllehet a hábohúnak hamarosan vége. És aztán, amikor már kettesben lennének a babérjaikkal, elhangzana az a bizonyos mondat:

– Palika, nem volna véletlenül...

– A babér a levesbe való – hajtogatta nagybátyám, miközben hazafelé tartott, de szokásától eltérően most nem énekelt. Beállt kenyérért a sorba, volt még ugyanis néhány élelmiszerjegye. Az emberek gyanakodva nézték: egy fiatalember, aki nincs kint a fronton, pedig már a parasztok lovait is kivitték!

A házmester az udvaron állt, és fülénél fogva egy nyulat tartott a magasba. Abban az időben, akkoriban, a nyulak nagyon hasonlítottak az emberekhez, csont és bőr volt mind a kettő. Meier kezében kés volt, sütéshez készítette volna elő a tapsifülest. Éppen készült levágni a nyulat, amikor nagybátyám elköhintette magát.

Elképzelem, amint a két férfi szemben ül egymással, közöztük a nyúl. A nyúl sejti, hogy ez a köhintés mentette meg az életét. Csodálkozva bámul nagybátyámra, akárcsak a házmester. Meier kinyitja az egyik berácsolzott ládát, majd lassú mozdulatokkal újra lelakolja, aztán még egyszer ellenőrzi, hogy valóban betette-e a nyulat a ketrecre.

– Na, neked aztán egyszer pokoli mázlid van!

Aztán megragadja Paul karját:

– Gyere, itt még az udvarnak is füle van!

Miközben lementek a pincébe, Paulnak olyan érzése támadt, mint annak idején, amikor még iskolába járt, és nadrágzsebében filléres könyvekkel lopakodott a pincébe. Égett a vágytól, hogy elmondhassa a házmesternek, ami a szívét nyomja, akárcsak annak idején, amikor a sikamlós történetek perzselték a bőrét.

Ignaz Meier nyugodtan végighallgatta, majd Paul fülébe súgta:

– Tudod, hogy ez az életünkbe kerülhet!

A pincejárat végén ajtó volt, a kicsi Paul annak idején, amikor szénért küldték, rettentően félt tőle: egy halálfej indította el a képzeletét, halálfej a keresztbe tett csontok fölött, hiszen ebben a helyiségben biztosan egy csomó hulla van feltornyozva. Miért is mondta volna mindig Alberta néni, amikor meglátogatta az anyját:

– Mindenkinek van egy hullája a pincében. Némelyik embernek kettő is.

És aztán nagyot nevetett.

Mindenki hallott már azokról a könyvespolcokról, amelyeket ha elhúznak, egész katonai központok, titkos fegyverraktárhoz vezető titkos járatok tárulnak föl, lépcsők, amelyeknek alján sápadt arcú dezertőrök rejtőznek. Azt hiszem, nagybátyám valami ilyesmire számított a halálfejes ajtó mögött.

Ignaz elővette hatalmas házmesteri kulcscsomóját, körülményesen kikereste a megfelelő kulcsot, kinyitotta az ajtót, és előrement, hogy meggyújtsa a petróleumlámpát.

Amikor világos lett, Palika a terem közepén, az asztalon egy nyomdagépet pillantott meg, nem volt nagyobb, mint úgy ez (*egy költőzködéshez használatos kartondoboz méretét mutatja*), fekete fogantyú volt rajta. Csillogtak a nyomóhengerek, amikor a házmester fölemelte a lámpát.

– Egyetlen éjszaka több ezer röplapot nyomtathatsz rajta, ha igyekszel egy kicsit. Két hónapja cipeltük ide a *kincsemet*, a régi helyén ugyanis már nem volt biztonságban. Alighogy áthurcoltunk mindent, lebukott a régi rejtkehelyünk. Nincs fontosabb, mint hogy szerencséje legyen az embernek! Azok a történetek az elhúzható könyvespolcokról, titkos járatokról meg láthatatlan lépcsőkről, az mind csak süket duma! Nyomdafesték kell, meg papír. El tudod képzelni, milyen nehéz papírhoz jutni manapság, amikor már a lovát is elrekvirálják a parasztnak?

Palika Dienstbier őrnagyra gondolt, aki előszeretettel vitt haza papírt az irodából.

Még akkor éjszaka szétszerelték a nyomdagépet. Az alkatrészeket és csavarokat hátizsákba rakták, amilyen hátizsákkal akkoriban az emberek jártak. Itt egy fél kiló liszt, ott egy kis vaj, itt egy zsák krumpli, s ha valakinek piszok nagy szerencséje volt, olykor még egy dagadó is került.

Paul édesanyja gyakran mondogatta:

– Országomat egy dagadóért! – és nagybátyám megismételte magában: – A kingdom for a pig's belly!

Egyszer hallotta, amint anyja énekel a fürdőszobában:

*A disznó drága, a marha ritka,  
Irány a hentes, lássuk, van-e csontja!  
Minden ember ámul,  
Hogy a hentesnél sorban állok én,  
Mint egykor Lili Marleen,  
Mint egykor Lili Marleen.*


Abban az időben, akkoriban efféle dalokat csak a fürdőszobában volt ajánlatos énekelni. Vagy inkább sehol. Az effajta dalok éneklése éppoly veszélyes volt, mint az alsónadrágban való tisztelgés avagy nyomdagép szállítása hátizsákban.

Nagybátyám pontosan érkezett aznap reggel. Hátizsákját óvatosan a sarokba állította. Fájt a háta, de nem a súlytól, hanem a fogantyútól, ami nyomta a lapockáját. A

fekete fogantyú élesen kirajzolódott a két tartósíj között, és egyáltalán nem tűnt sem lisztnek, sem dagadónak. Inkább nyomdagépnek látszott. Palika áttette a hátizsákot egy másik sarokba, mert azt sötétebbnek találta, majd egy asztal alá helyezte, de végül a szekrény mellett döntött.

Nagybátyám egész délelőtt az ablaknál ült. Október volt. A fák ezer színben pompáztak, a seregélyek a harci repülőgépek alatt délre röptek, a légvédelmi állások romantikusan kerültek el a ködben napfelkeltekor, a szőlőtőkéken dúsan lógtak a szőlőfürtök, hiszen nem szüretelt senki.

Milyen szép is lehetne az élet!

Paul tisztában volt vele, hogy miért ment bele egy olyan dologba, ami akár az életébe is kerülhet. Ahogy múlt az éjszaka, úgy nőtt az alkatrészek rakása a kendő alatt, a nyomdagép egyre inkább zenekarra emlékeztette  Minden egyes hengernek, öntvénynek és csavarnak úgy kellett illeszkednie egymáshoz, mint a fúvósszólamnak a ritmusszekcióhoz, mint a szaxofonnak a tangóharmonikához... mint egy tercnek a szexthez... vagy mint egy szeptakkordnak a rá következő szubdominánsához. Nagybátyám munka közben dúdolgatott magában, és mielőtt elrakta volna őket, minden egyes alkatrésszel végigtáncolt a pincén. Kora reggel kivitte hátizsákját, s bár a házmester erősen tiltakozott, ragaszkodott hozzá, hogy ő is segítsen szállítani a gép alkatrészeit.

A háború után a Paul nevet fogja viselni, egyszerűen csak Paul lesz, a családi neve teljesen használhatatlan az Államokban. Weissenburger, ezen minden amerikai nevetne. Talán megpróbálhatná úgy, hogy Paul White. Ez még az öltönyéhez is illene, White mint védjegy, és Paul a barátoknak, akik nagybátyám feltételezése szerint zenészek lesznek mind.

Mit is kötött lelkére a házmester? A megadott időpontban, amikor már besötétedett, várjon a megadott címen a kapualjban, és ha egész órában a szemközti ház második emeletén kinyitják a jobbról számított harmadik ablakot, menjen át a túloldalra, és tegye hátizsákját a ház kapujába. Rövid idő múlva feltűnés nélkül menjen haza egy másik hátizsákkal.

Az időpont és a cím olyan titkos, hogy amint teljesíti küldetését, azonnal el kell felejtenie.

Azon az estén, amikor hazaért, a házmester megölelte. Nagybátyám kis híján dolgovégetlenül tért haza, a szolgálati idő végén ugyanis már nem volt biztos benne, hogy a harmadik emelet második ablakát vagy a második emelet harmadik ablakát fogják-e kinyitni. Meg aztán hogyan is számolják itt az emeleteket? A földszintet is figyelembe veszik? És mi a teendő akkor, ha történetesen magassági szintes ház lesz, vagy ha csak egy egyemeletes családi házat lát majd maga előtt? Eddigi életében Paulnak elsősorban kottákkal és átíratokkal volt dolga, nem pedig emeletekkel...

Végül ment minden, mint a karikacsapás. Mintha csak a közeli templom toronyütésére várt volna valaki, a megadott időpontban szinte magától kinyílt a második emeleten a jobbról számított harmadik ablak. Paul körülnézett, átment az utcán, a lépcsőházban kicserélte a két hátizsákot, és amikor kilépett az utcára... igen, akkor észre kellett volna vennie a mellékutcában az autót, két férfi ült benne.

A második és a harmadik estén sem vette észre az autót.

Azt hiszem, azokban a napokban Paul Weissenburger gondolatait olyannyira lekötötte a megadott időpont, a megadott ablak, a nyomdagép, a hátizsák, hogy agyában nem maradt hely az autónak. Megrészegedett ettől az érzéstől, áthatotta egész testét, még az elnyújt cipőkben is ezt érezte a hazafelé tartó úton. Néha még ugrándozott is

a szegélyköveken, a háború kellős közepén. Olyan érzés lehetett ez, mint amikor a zenekar az utolsó hangokat is eljátszotta már, s a siker vihara bizsergetni kezdi az ember hátát. Az a hullám, amely a nézőtérről átcsap a színpadra, mindent magával sodor, az a hullám, amely egyik koncerttől a másikig élte az embert, s feledteti a fájdalmat, ami minden zene velejárója.

Nagybátyám tehát nem vette észre azt a két embert, akik aztán letartóztatták, akikkel vissza kellett mennie a lépcsőházba, akik iszonyatosan szitkozódtak, mert a hátizsák már eltűnt, akik megpofozták, mintha ezért is ő volna hibás, belökték az autóba, majd két éjszakára és két napra egy cellába zárták, kettesben egy búzló küblivel.

*A most következő párbeszédben az egyik zenész is részt vehet. Egyre gyorsuló tempóban meg is lehet ismételni*

A harmadik napon nagybátyámat kihallgatásra vitték a pincébe. Az íróasztallámpa mögött egy láthatatlan férfi ült.

– Tehát maga a Weissenburger?

– Igen.

– Paul?

– Igen.

– Született?

– Igen.

– Lakik?

– Igen.

– Mettől?

– Igen.

– Anyja?

– Igen.

– Apja?

– Nem.

– Aha.

– Bocsánat: igen.

– Semmi baj, Weissenburger, semmi baj. Ide figyeljen, mindössze egy listát akarunk magától, egy listát nevekkal.

Mivel nagybátyám nem tudott megfelelni ennek a kívánságnak, visszakerült a cellába. Egy tányér leves meg két szelet kenyér várta. A vasajtó kémlelőlyukán fegyőr figyelte.

„Attól tartok, ez a fiatalember nem fél” – gondolta komoran az őr, és elhatározta, hogy a következő étkezésnél csordultig telerakja a tányérját.

Nem sokkal ezután nagybátyám újra az íróasztallámpa előtt állt.

– Tehát maga a Weissenburger.

– Igen.

– Paul?

– Igen.

– Született?

– Igen.

– Lakik?

– Igen.

– Mettől?

- Igen.
- Anyja?
- Igen.
- Apja?
- Nem.

Az utolsó kérdés után néma csönd.

A napok a következőképp teltek: leves, kenyér; hat igen és egy nem. Nagybátyám azt gondolta, hogy ez már tényleg olyan, mint a könyvekben, amikor a nagy kémekről írnak.

A fegyőr arca egyre gondterheltebb lett. A háború végét egyetlen rab sem fogja túlélni ebben az épületben. Hogyan képes ez a fiatalember a cellájában arccal az ablak felé fordulva állni és vezényelni, mintha már a béke szele suhanna végig az úton?

Aztán eljött a nap, amikor a lámpa mögött ülő férfi a következő kérdést tette fel:

– Akarja, hogy idehívjuk Dienstbiert?

Tehát Dienstbier intézte el, mert egyedül ő akart learatni minden babért. Talán csapdát állított neki a derék őrnagy, aki mindig az ő cigarettáját szívta, mert csak az ő rovasára léptetik elő, a haza pedig – ahol már kő kövön nem maradt –, íme, most megjutalmazza. Hóstitétét alighanem még a nyugdíjigényénél is figyelembe veszik, az őrnagy mindig kedvtelve beszélt a nyugdíjról, bár még ennél is valószínűbb, hogy a haza már egyáltalán nem tudja meghálálni Dienstbiernek, amit tett.

Amikor aztán bevonszolták Dienstbiert, Dienstbier már egyáltalán nem volt őrnagy. Szétvert arcával és eltört ujjjaival inkább szánalmas roncs volt. Csak néhány pillanatra látta nagybátyám az előljárót, akinek ekkor már olyan volt a szeme, mintha nem is ember szeme volna, Paul csak a félelmet látta benne, de Dienstbier nem a haláltól félt, hanem attól a néhány naptól, amíg még élnie kell.

A kihallgatás után Paul Weissenburger a cella padlóján ült, gondolatai körbejártak, mint az udvaron a rabok, akiket az ablakon át látott. Nagybátyám biztos volt benne, hogy akárcsak Leon Bismarck Beiderbecke, a trombitás családja, ő is át fog ugrani a nagy vízen.

Nagybátyám engedélyt kért, hogy ír hasson az anyjának. Sokáig üldögélt a fehér papír előtt, amit az őrnagy hozott. Először csak a falak csöndjét hallotta, csak rágta a ceruza végét, töprengett a szavakon. Végül ezt írta:

„Drága anyám!  
Jól vagyok. Ne aggódj, jól bánnak velem.  
Fiad, Paul”

Ahhoz képest, ami azután következett, igaza volt a nagybátyámnak.

*Hirtelen kopogást hallani a falon. A most következő börtön-morzeábécé a zenészek közreműködésével alakul ki. Először rendszertelen kopogás, ez csak felkelti a figyelmet, majd egymástól jól elválaszthatóan a „béke” szó betűinek morzejelei. Az unokahúg számol, és levélpapírra jegyez*

Hát persze! B-É-K-E! Csakis béke lehet!

*A lány is kopog a falon, mások is bekapcsolódnak, végül dallammá alakul, amit aztán megint a zenészek visznek tovább. Majd hirtelen abbahagyják*

Hogyhogy béke? Itt nem volt béke. A börtönben háború volt. Dienstbier bizonyára a házmasterék csoportjához tartozott, másképp nagybátyám nem tudta megmagyarázni magának az őrnagy állapotát. És mi történt Meierrel? Ki szállította azután a nyomdagépet? Ki nyomtatta a röplapra a mágikus szót: „Béke”? Vagy elfelejtkeztek volna a rabokról a közelgő békében, noha nekik legalább akkora szükségük volt rá, mint bárki másnak?

Nem feledkeztek meg róluk. Legalábbis nem azok, akik kihallgatták őket. Az íróasztallámpa előtti következő ülés alkalmával még egyszer esélyt adtak nagybátyámnak. Az utolsót. Egy listát kellett aláírnia, melyet Ignaz Meier állított össze. Meier élt utolsó esélyével, mint a lámpa mögött ülő férfi állította. Azon a napon fekete bőrkesztyűt viselt.

Paul elolvasta a neveket. Nem ismerte őket, kivéve „Dienstbier”-t és „Meier”-t. Dienstbier őrnagy neve állt az első helyen. Weissenburger rab azonban ebből semmilyen következtetést nem tudott levonni. Aláírta a listát.

Vagyis előrehajolt, hogy kezébe vegye a tollat, ekkor látta először a szemben ülő férfi arcát. A puha arcon félelem tükröződött, s ezen nem segített sem a barikádöt jelentő íróasztal, sem a lámpa, mely leginkább légvédelmi fényszóróhoz hasonlított, sem az egyenruha nem segített Weissenburger rabbal szemben. És amikor nagybátyám lassan, még mielőtt odatették volna elé, eltolta a polírozott asztallapon a tollat és a papírt, hirtelen megrándult ez az arc, az orrlyukak egyszeriben kitágultak, végül az egész arcon rezzenet futott végig. S a háború végén Paul Weissenburger két szemfoggal fizetett ezért a meggondolatlan tettéért. Oly gyorsan történt minden, hogy még vérfoltos sem lett a kesztyű.

Visszafelé Paul végig szájában tartotta két fogát, mintha csak esélye volna rá, hogy visszategyék őket. Egyik kezét ajkára szorította, hagyta, hogy folyjon a nyála meg a vére. De a gondterhelt őr hiába várta nagybátyámat. Nem vezették vissza cellájába, egy ablaktalan pincehelyiségbe zárták. Paul White, mutatkozott be Bix Beiderbeckének, a nagy trombitásnak, és bocsánatot kért érthetetlen kiejtéséért. Vele együtt hagyta el a cellát: egyszerűen keresztülsétált a börtönfalakon, és egy hatalmas réten andalgott, ahol virágok helyett kottafejek nőttek. Teli, egész kottafejek, hosszú szárú negyedek, kecses nyolcadok, színes triolabokrok és basszukulcsvirágok. ♪

Ezen az éjszakán kihozták a cellából a rabokat, és az udvaron agyonlőtték őket. Egész éjjel folyt a munka. Dienstbiert ki kellett vonszolni; összeesett, mielőtt eltalálta volna a golyó. Falhoz állították a gondterhelt börtönőrt is, mert bal mellső zsebében egy pakli kártyát találtak, amit Ignaz Meier készített cellájában újszülött kislányának. Mire megvirradt, egyetlen rab sem élt már.

Másnap üres börtönt szabadított föl az ellenség. A cellaajtók nyitva voltak, mintha a háború végén hazaküldték volna a rabokat családjukhoz. A katonák előretartott fegyverekkel járták végig a folyosókat. Fedezték egymást, amikor fel- vagy lerohantak a lépcsőkön.

Az egyik fiatal katona hirtelen megállt. Egy hangot hallott, messziről. *(Az unokahúg egy dalt énekel George Gershwin Porgy and Besséből. „It ain't necessarily so...”)*

Követve a dallamot, a katona lement a pincébe. Amikor felszakította az ajtót, az ének elhallgatott. Nagybátyám a helyiség közepén állt, szemét eltakarta kezével. Annak köszönhette életét, hogy a nagy öldöklés közben megfeledkeztek róla.

A háború után Paul Weissenburger mérnök lett. Hidakat épített, és képeslapokat küldött Peruból és Tanzániából, Új-Zélandról és Borneo szigetéről. Gyűjtöttem ezeket

a képeslapokat, amelyeken ismeretlen emberek nevettek a kamerába. Amikor nyugalomba vonult a nagybátyám, egy albumot ajándékoztam neki: a világ különböző részeiről küldött üdvözlőleveleket ragasztottam be az albumba. Leültem mellé, és ő még egyszer elvitt minden útjára, majd hirtelen, mintha csak negyven év után is megigéznék saját történeteit, előkaparta kottagyűjteményét.

Vasárnap volt, amikor hazatértem a háborúból, mondta aztán. Nem kellett messze mennem, s az úton istentiszteletra igyekvő asszonyokkal találkoztam. Hazaérve kivettem szekrényemből a fehér öltönyt, a fekete inget és a csokornyakkendőt. A tükör elé álltam. Mi tagadás, már nem voltam olyan szép, mint a háború előtt, ráadásul vezénylés közben lötyögött rajtam az öltöny, s amikor illatosított olajat kentem a hajamra, észrevettem, hogy megöszültem, de *(az unokahúg újból végighúzza mutatóujját a szemöldökén)* Paul White még mindig Európa legnagyobb dzsesszkarmestere volt!

\*

1944-ben, negyvenkét éves korában tartóztatták le nagybátyámat, Almásy Pált. A magyar hadseregben szervezett ellenálló csoporthoz tartozott, a vád szerint az volt a feladata, hogy fegyvereket szerezzen a politikai ellenállóknak. Csoportja tizenöt tagból állt. A letartóztatást, kínvallatást és a halálmenetet hárman éltek túl.

Majd' negyven évig cipelte magával történeteit, mígnem SOPRONKÖHIDAI NAPLÓ címmel megírta őket (Budapest, 1984).

Almásy Pált – akivel egy üveg whisky mellett jó barátságot lehetett kötni – mindekelőtt úgy őrzöm emlékezetemben, amint fényképezőgéppel szülővárosában, Budapesten csatangol. Sok kávéházban és borozóban ültünk együtt. Kellemes, mély énekhangja volt, mely az alacsony, vézna, csapott vállú embertől szokatlanul teltnek tűnt.

Kutas József

---

## A HÁLA ISTENNEK ÁRUHÁZ

Rossz beidegződésétől a forgóajtó – *dehogyis forgóajtó, fotocellás ajtó!* – előtt sem tudott megszabadulni; mint a régi mesében varázsköpenyétől a fiú, akármerre fordult, beleakadtak emlékképei és szokásai a tárgyakba, a kirakatüvegek mohó tekinteteinek pengéibe, és pillanatról pillanatra nagyobb bajba sodorta magát: előbb halkán, majd egyre hangosabban beszélt magában, skandálta soha el nem feledhető szövegét, melyet ismeretlen helyen újra és újra felidézett.

*Nincs semmi baj, nincs semmi baj, körülöttem emberek, körülöttem emberek, mindenki jót akar, mindenki jót akar.*

Sikerült észrevétlenül átsodródnia a sziszegő és szinte fagyos levegőt árasztó üveg-bordák között, és az áruház eligazító táblája előtt találta magát.

Szombat volt, és a belváros ontotta magából a ráérő, esetleg unatkozásból pénzköltő vagy a vásárlást az utolsó utáni pillanatra hagyó férfiak és nők tömegét, akik a kin-



ti ősz ragyogó színeit mind ledobálták magukról – *megfürdette őket a fotocellás ajtó zuhanya!* –, és szűrken s fáradtan vetették magukat a mozgólépcsők felé.

A fiú lecövekelt a pult előtt, se túl messze, se túl közel a piros ruhás, szőke kisasszonyhoz, aki, úgy vélte, átható és kellemetlen pillantásokat küld feléje, mintha betolakodó volna.

*Húszéves vagyok, haha, húszéves vagyok, haha, nem tizenkilenc, haha, nem tizennyolc, haha, nem tizenhét, hanem húhúszéves...*

Miért is jött ide? A télkabát, persze, a télkabát.

Most, hogy a télkabát ilyen szerencsésen eszébe jutott – ellenkező esetben kénytelen lett volna langusztával, zebrahússal vagy azbeszt védőöltözékkel beérni –, a fiú nekilátott saját neve után kotorászni: ismerős szituáció volt ez is; még nem szólították, még nem különböztették meg, még nem választották el a sebes sodrású áruházi patak emberhordalékától, még lehetett akár aranytömb is az egyszerű kőszikla helyett, de ő már felkészült a legrosszabbra. Mintha a metróállomáson álldogálva az égi géphang ráreccsenne, és megkérné, húzódjon félre a biztonsági sávról.

*De ne arra, az istenit magának, ne arra, ne arra, de merre, merre az erre meg az arra...*

A szakállas vicc jobb kedvre derítette: elkezdhette felderítőútját.

Csusszant egyet jobb felé, majd visszapattant: a bejárat felé egész ricsajozó szafari lődült meg, minden tekintet az ő arcát kereste; a félúton kigombolt felöltők és csapkodó, tarka női sálak olyan ellenséges és rohamozó benszülött törzs benyomását kel tették, amelyet a civilizáció tévedésből hagyott életben.

Hála istennek, nem ismerte fel senki.

A fiú melengette egy ideig a jégdarabot a mellkasában, és próbált forró levegőt át-ereszteni a légcsövén, míg halántéka izzó satu lapjaiként préselte össze koponyáját, melyen a rövidre nyírt barna hajszálak az ég felé meredtek, s amiket csak a lecsorgó izzadság gőze tartott össze. Még szerencse, hogy a pult nem harap. Haraphatna, de mégsem harap.

Mögötte a piros ruhás, szőke mosolyú kisasszony hatalmas, csillogó nikkalgommbal tartja féken, melyet mindig megnyom, amennyiben támadásra utaló jelet észlel.

*Nem tizenhat éves, nem tizenöt, haha, nem tizennégy, haha, hanem húszéves vagyok... Befelé!*

Ellökte magát az oszloptól, mely mögött búvóhelyre lelt, ám azonnal visszaüzte a csarnok nyugati részéből – *ez az alkony jaj de szép, jaj de szép!* – áradó, ínycsiklandó rétesillat, a legújabb veszedelem.

A rétestől nem tartott – bár az áfonyás sötét vonalú szája, a töltelék gyanúsán mozgott, mintha ki akarna tárulni, és egy hammra bekapni az egész áruházat, noha, ez inkább elképzelhető, sőt, ez tűnik a legvalószínűbbnek, beérné vele is –, és a sütemények szigorú, már-már katonás rendje a Vitrin Laktanyában határozottan megnyugtatta.

Ezek fegyelmezett legények, parancs nélkül nem támadnak.

Ki hallott már olyat, hogy egy Esterházy-szelet minden különösebb ok nélkül rávesse magát egy olyan fehér arcú, nyugodt ábrázatú fiatalemberre, mint ő, aki csupán a ruharaktárát szeretné kicsit felújítani, mert a meteorológusok a Kárpát-medencébe beáramló szokatlanul hideg, sarkvidéki eredetű levegőről regélnek?

A roládok pedig tapasztalatlan harcosok.

*Nincsen semmi baj, ezek itt az emberek, az ott egy mozgólépcső...*

Mozgólépcső!

Erről megfeledkezett! Majdnem megfeledkezett.

A fiú önkéntelen, vad mozdulattal lecsapta homlokáról a hideg verítéket, majd kezét a dzseki oldalába törölte, többször egymás után, mintha idegen, ám valami ok miatt értékes s egyedi tárgyat tisztítana.

Szeme sarkából látta, hogy a piros ruhás nő kezelésbe veszi a nikkelgombot, erre egész testében megremegett, mintha áramütés érte volna.

Hagyja a csodába a télikabátot, és menjen haza dolgvégezetlenül?

Tudta, senki nem szólna egy árva szót sem – nem tudta, hanem agya ezt sugározta neki szünet nélküli, végtelen adásban –, csak végighúznák rajta a tekintetüket, akár egy bankkártyát, mely érvényét veszítette, miután a számlán egy fia forint sem található, előbb Anyu, aztán Apu, felütve fejét *irodalmi* újságjából, mely neki semmit, de semmit sem mond, nem is mondott soha, pedig ugyanazon a nyelven íródott, amilyenen a szüleivel beszélget, végül a Hugi, legvégül az Öcsike, aki hároméves, de a Család ki nem mondott, fennhangon soha meg nem fogalmazott véleményrendszerével máris tökéletesen képes azonosulni, és rávicSORog, amikor a közelébe lép.

Azt hallotta valahol, hogy a mozgólépcső megfelelő technikával egészen jól szelídhető.

Ha az ember elhitei vele, hogy a világmindenség központja ő, mely egyenesen Isten színe elé viszi az arra érdemes utazót, és néhány, előre elkészített csoszogást és a láb a talaj síkjával párhuzamos irányú, a simogatáshoz megtévesztően hasonló mozgást visz végbe, végérvényesen a maga szolgálatába állíthatja a fenevadat, mely az égiekkel tart fenn közeli kapcsolatot, a fehéreneműosztállyal, a játékosztállyal, a vas-edénnyel és a ruhaosztállyal.

Mindenképp fel kell mennie!

*Anyu, Apu, Hugi és Öcsike, segítsetek!*

Behunyta a szemét, mélyen beszívta a levegőt, horpadt mellkasa egészen kidomborodott, és fejét leszegve, állát mellkasa egy tölcérszerű gödrébe fúrva, nekirohant a fénylő márványpadlónak, olyan lendülettel, mintha Odüsszeusz kései utóda volna, és a világot akarná meghódítani.

Két karját testéhez szorítva siklott, és a lecsukott szem sötétjében ismerős s diadalmas hajdani képek villantak fel, odabent, a benső és titkos moziban csakis a fiúnak készült film kezdőkockái perogtek, *amikor a Városligetben korcsolyázott, először Annával, aztán Anna nélkül, és eleredt a hó, s a szél a csupasz arcára tapasztotta jégkásás tenyerét, mintha ember lett volna, aki az egyik lékből lépett volna elő*, koponyája hátsó termeiben egész részeg zenekar dobolt, hegedült és ólomcsizmákkal verte a taktust – *tizenhárom éves, nem, tizenkét éves, nem, haha, tizenegy éves vagyok, tavaly érettségiztem, hagyjatok békén!* –, és csak siklott, siklott, suhant és siklott, rendületlenül az Áruház csarnokában.

Elhaladt a pult előtt.

Megfékezte a rétesillat rakoncátlankodó rémeit.

Kitért a mozgólépcső csapásai elől, és szerencsésen elkerülte a fotocellás ajtó hideg szisszenései után keletkező fagyorkánt, mely azonnali halálhoz, rosszabb esetben meghüléshez vezet.

Boldog volt.

Egészen addig, míg át nem ért a túlsó partra.

Megérkezni mindig *meghalni* is egy kicsit: a fiú szabályosan tántorgott, amikor kinyitotta a szemét.

Nem lepődött meg, amikor az oszlopot, ahonnan elindult, ott lelte az orra előtt,

azon sem csodálkozott, hogy a csarnok, ami egy gépjárműszerelő gyár aulájának méreteivel rendelkezett, *kibélelődött* csennel, fagyos némasággal, akár egy elhagyott fészek.

*Húszéves vagyok, haha, áthajóztam a világon, télikabátot kérek tőletek, emberek, semmi mást, kicsike télikabátot, kérlek szépen benneteket, ne tagadjátok meg tőlem...*

A fiú kábán állt, dörgölte a szemét, és igyekezett tájékozódni: ilyen helyzetben az élet cérnaszálon függ, minden a meghozott döntés végrehajtásának gyorsaságán múlik, mielőtt az ellenség megindítaná mindent elsőpró támadását.

Körbeforgatta a fejét, és hirtelen iszonyú félelem nyilallt a szívébe.

*Hála istennek, körülnézhettem egy kicsit. Hála istennek.*

Ez volt az utolsó értelmes gondolata: az észlelt szörnyűség mellől égis érő fekete hullám sújtott le rá, és törölte tudatát.

– Nem értem – nézett a szirénázó mentőautó után a piros ruhás, szőke lány, és szóragozottan megcsörgette bal fülcimpájában a három ezüstkarikát –, nem értem, miért...

– Pánikbetegség – ezt egy *szemrevaló* szemüveget viselő, tipp-topp öregember mondta –, nem hallott még róla? Megrémül...

– Megrémül? Mitől rémül meg? – a szőke lány kihajtotta egy kicsit az ingét, hogy az öregember *belenézessen*. – Az *Együtt a legjobb!*-táblától? Nem értem. Magának – a szirénázás elhalt a távolban, mintha az autó a beton alól feltörő folyóba süllyedt volna – volt már ilyen *pánikbetegsége*?

– Nem, drága – felelt álmodozva az öregember –, nem, hála istennek.

Szentmártoni János

## R. S. SZEMÉVEL

*Szentpál Monikának*

konyhából most *Visegrádra* látni  
*helyetted is nézem* Sándor  
napunk vízmélyben kútba ejtett pénz

a szél fákat öklöz hullámverés  
sirályok mintha rendeznék őket  
selyemsálját úsztatják hosszan  
egy láthatatlan színésznőnek

*őszi Gilgamesként e szirtfokon*  
így képzellek el örök időkig  
koraltra kulcsolt abroncs-kezekkel

elszórva *fívét* az állomáson  
kiállt búcsúzni ebbe a képbe  
csak még egyszer lássa *120* szemmel  
azt mit mások nem vesznek észre

hogy fáj kiszakadni ebből a  
kurvára széthullott mindenségből  
testünk küllőnként pattogna szét

s közben nem tudni elereszteni  
a tájat mit testünkből hordtunk össze  
s várni várni várni hogy az ég  
végre már belénk öltözne

mert nem mi akarunk lakói lenni  
töltsön ki ahogy ruhákat szokás  
halhatatlannak csak így éri meg

Poós Zoltán

---

## VONAKODÁSOK

Most ráéreztem a jókedvre, csak  
tudjak figyelni. Mosdás, bőroblítás.  
Kint a napos gyepek, egy-egy kocsiban  
még ott a reggel. Épp gyűlölködtem,  
mikor eszembe jutott: hová ez a sietség?  
Még nincsenek látótávolságon belül  
természetes ellenségeim, a munkaadók  
és az önelégült barátok.

Még nem nőttem fel a lemondásokhoz,  
átejtem a rosszkedvedet, ha jön egy-  
egy incidens, legyen az akár eső vagy  
a gázon felejtett teavíz. Még nem nőttem  
fel a munkához, hiába az állásinterjú,  
csak bámulok ki az ablakon, a parkoló  
bordóra festett betonfalára, a megállóra,  
ahol egy nadrág hozzáér a járdaszélhez.  
Felhallatszik a futó nevetés.

Még nem nőttem fel a kapcsolathoz. Az elegendő csoda nekem nem elég. Erről is kérdeznek. Ludak szállnak el az ablak előtt. Összekeveredik a hangjuk. Feléjük mutat egy gyerek. Vonakodva kerül ki nagyjával az építkezés sáncárait. Felhallatszik futó nevetésük, ráéreztek a jókedvre. Minden élni kezd, amire nem tudok magyarázatot.

Jász Attila

## UTOLSÓ MOZDULAT

*Apám emlékének*

Utolsó mozdulat a test fölött.  
Utolsó rezdülés az est mögött  
bujkáló hold, csak egy folt, csak a test,  
mely felett a lélek még ott lebeg.

Se nem élő, se nem holt, mint akit  
csak a volt vonzása tart össze, míg  
utolsó cigarettád füstjével  
(nem marad már több idő) tűnnél el.

Lendületet veszel, s ahogy felülsz,  
nézed a saját corpusod, belül  
mintha csak aludna valaki. Mintha  
rosszkor ébrednél, vonulni vissza

az álomba késő, nem érdemes.  
Nehéz léptek jönnek érted. Lehet,  
hogy nyílik is az ajtó, és eloszlik  
a várakozás reménye, lefoszlik

majd szép csendesen lélekről a hús.  
De most mégis valami visszahúz,  
visszahanyatlasz, nincs több mozdulat.  
*...et spiritus sanctus* (lágy fuvalat)

mindörökké, ámen.

## MARADÉK NÉLKÜL

Látta, hogyan szeretkezik a tájjal.  
Határozott, ám finom mozdulattal  
benyúl a gyűrött fűszoknya alá,  
szépen halad a kezével tovább,  
föltárja földje zsíros feketéjét,  
száját rátapasztja, szürcsöli, míg  
bírja. Mint jéghideg forrásvizet.  
Mélyén viszont élő kagylót talál.  
Megnyalja a zárt kagylóhéjak életét,  
szétnyílik, s remeg a hús közepén  
egy igazgyöngy. Amit majd szétharap.  
Langyos eső mossa földbe a szét-  
őrölt gyöngyport. Más pornak mondaná.  
De most csak figyel, ahogy beissza,  
elnyeli maradék nélkül a föld.  
Talán egy kis nyálat enged utána.

Somos Béla

### MENÜ

Előállít egy lélekpárlatot  
szavakká főzve (fűzve) mindazt, mit megélt  
kavargat, fortyog, elsóz, összeáll  
a lapostányér-világegész

Ilyennek szánta? Ilyen. Senki se  
főzheti mindig kedvenc életét  
A műalkotás mindig szentmise  
az előzmény s a folytatás a tét

A pincér jön  
osztja az étlapot  
kicsit hajlottan vár a rendelésre  
Ez a várakozási állapot  
ez a békesség kerthelyisége

## NINCSEN TÜRELMEM

Nincsen türelmem (azt hiszem) a nőkhöz  
pedig kellene (valaki)  
nem az, hogy  
főzzön rám, mosson rám, enni adjon  
hanem csak úgy

letörlené rólam a port

Kicsit sok  
amit akarnak  
és amit mondanak  
tudom

Színeik fakóbbak  
Szavaikat unom  
talán az illatuk  
ami

Gerevich András

---

## TEIRESZIÁSZ

„Néha felriadok álmomból,  
és nem tudom, mi vagyok,  
öreg vagy ifjú, férfi vagy lány.

Meg kell érintsem magam:  
izzadt testem a nedves ágyban  
az egyetlen bizonyosság.”

Teiresziász ül velem szemben,  
kutyát sétáltatott a Tábánban, én futottam,  
és egy padon pihentünk meg.

„Hogy sötét van vagy nappal,  
már régen mindegy. Megállt  
a belső óra, mely tudta a napszakot.

Már rég nem a jelenben élek,  
csak a jóslatokban s a mítoszokban;  
már az utcán is eltévedek.”

Rágyújt egy cigarettára, és  
megvakarja a kutya fülét. „András,  
el tudnám csak egyszer mondani...

Mert álmomban mindig nő vagyok,  
vad és vonzó, elérhetetlen,  
még saját magamnak is.

Álmomban saját mellemmel  
játszom, a bőröm puha és finom.  
Álmomban vibrálnak a fények.”

Fehér botjával a bokáját vakarja,  
kezéről, arcáról hámlik a bőr.  
A kutya egy sünnre talált.

„Már csak néhány percnyi  
emlék életem legszebb korszaka,  
mikor még kívántak a férfiak.”

Felsőhajt, köp egyet, elnéz.  
„Ha szereted, hogy férfi vagy,  
vigyázz, mire jó leszel, nő leszel,

olyan vékony férfi és nő közt a határ.  
Nem tudtam, s nem estem teherbe,  
ezért nem lettem se nő, se anya.”

---

Franz Werfel

---

## VERDI PORTRÉJA

**A Zsolnay Verlagnál 1926-ban megjelent német nyelvű  
levelezéskötet bevezetője**

**Bán Zoltán András fordítása**

Verdi nyolcvannyolc évet élt. Ebből csaknem hatvan a gyorsan növekvő és töretlenül ragyogó hírnév fényében telt el. Nagy és nyugodt világhír volt ez; egy pillanatra sem mond-vacsínált: olyasfajta, amelyet csakis a kivívott győzelem révén érhet el az ember. Ám ehhez egyidejűleg valamiféle izgatott rajongás is társult, amellyel önnön felemelkedése, eszmélése, „risorgimentója” pillanatában kizárólag egy elnyomott nemzet veszi körül fiát. A nemzet e győzelmi pálmát egyedül annak nyújtja, akit saját pillanatnyi énje in-



karnációjának érez. Így aztán az efféle diadal kevésbé tiszta, mint a tárgyias világhír, mivel belejátszik a kollektív hiúság, a presztízsvágy és a tömeg bárgyú köldöknézése. A mű ekkor háttérbe szorul. Az kerül előtérbe, ami erős frázisként és hatásos citátumként belőle kinyerhető, miközben a magánszemély mellékszerepbe kényszerül. A függöny előtt töltött minden pillanata annak érdekében torzul el, hogy bearanyozza a közérzületet. Amíg Itália a felnőtté válás mámorát élte, Verdi a néplélek inkarnációja volt, kifejezője és bizonyos értelemben áldozata is e léleknek. A zeneszerző Adolphe Adam számol be arról a megszállott kultuszról, amelyet akkoriban a mester nevével Rómában, Milánóban és Nápolyban úztak. Az a tombolás – másnak aligha nevezhetnénk –, amelyet e korszak olyan rég elfeledett művei váltottak ki, mint az ATTILA vagy A LEGNANÓI CSATA, a külföldre már-már ellenségesen és agresszíven hatott.

De van itt valami furcsaság. Mert úgy gondolhatnánk, hogy ez az élet, amely úr volt az efféle szenvedélyek fölött, amely a műalkotásokkal (a német történelemben ez elképzelhetetlen lenne) a szimbolikus lét csúcsára hágott, hogy egy ilyen élet nemcsak tisztán áll előttünk, hanem ezerszeresen átbúvárolva, minden dokumentumában kikutatva, megőrizve és megvilágítva a mi tulajdonunkká lett. Legalábbis így gondolhatná az ember. Pedig az ellenkezője igaz. Emlékmű, emléktábla, emlékutca, emlékhely – akad belőle éppen elegendő. De mindmáig még Itáliában is mindössze néhány életrajz létezik, egyik, akár a másik; egy elfelejtett műelemzés Basevitől, meglepő módon már 1859-ből; és egy, azaz egyetlenegy levelezéskötet, mely 1913-ban került ki a nyomdából.

Hasonlítsuk ezt össze a mi állapotainkkal! És fölösleges Goethe vagy Wagner isteni nevének fölemlegetése, akikről egy jó könyvtárnnyit összeírtak. Legyen mégoly abszurd a filológiai megszállottság, amely mosóécudulákban és szabószámokba turkál, hogy némi csekély tápértékű magra leljen, mégis: ez az örültség apostoli szenvedély egyben. Dehogy akarjuk most előbűvölni e nagy istenek nevét, hivatkozunk csak a *dei minorum gentium*ra, akiknek nemzeti szimbolikus ereje korlátozott, és akik legfeljebb a magasabb műveltség tényezői. Hát nincs legalább húsz társaság és archívum, amely az e nembe tartozó költők, muzsikuskok és festők nevét viseli, életművüket papi szorgalommal rekonstruálja, és mindent megtesz bálványaik elismertetése érdekében?

Miért, hogy Giuseppe Verdi esetében egészen más a helyzet? Amikor szemügyre akartam venni a SIMON BOCCANEGRA partitúráját, akkor „egyedüli példányként” egy elmosódott kéziratot tettem elé, ez volt e kései, érett mű zenekari kottája. Vagyis e kevéssé ismert főmű vezérkönyve – amelyet, ha nem tévedek, maga a mester írt és korrigált –, egyszóval e kincs kiadatlanul hevert a kiadó archívumában. Ha Itália legnagyobb drámai komponistája maga semmisítette meg hagyatékát, akkor a megmaradt kéziratokban és levelekben annál felbecsülhetlenebb kincseknek kell rejtőzniük. Hiányzik a mester számos ifjúkori művének kiadása; e művek bizonyára fellelhetők Busseto levéltáraiban. De érett korszaka fontos szerzeményei – például a londoni világi kiállításra írt ünnepi kantáta – ugyancsak kiadatlanok.

Miért!?

Válaszom más, mint az eddigiek alapján elvárható lenne. Nem! Nem arról van szó, hogy a mérleg egyik serpenyőjében a hangyaszorgalom, a zseni minden levegővételét komolyan vevő szent komolyság, míg a másikban a kék-arany könnyelműség és a gazdag természet, amely meghagyja halottnak azt, ami halott. Ez éppen az olaszokra illik a legkevésbé. Hisz e népre éppenséggel a hőskultusz a jellemző.

De hát miről van szó voltaképpen? Sokan azt mondják, vannak olyasfajta nagy művészi tehetségek, akik – úgymond – képesek maradandót teremteni, ám emberként mégis terméketlenek, érdektelenek. Talán Verdi is ilyesfajta művész volt; életét szegé-

nyesen dokumentálták és elemezték, de éppen azért, mert emberként néma volt és érdektelen.

Verdi lenne az első, aki egyetértene ezzel. De töprengjünk csak el: képes-e egy érdektelen ember oly zseniális művet létrehozni, amely kiállta már az elavulás próbáját, amely – anélkül, hogy elvirágzott volna – most a maga második, „klasszikus” virágkorába lépett, kihagyás és újjászületés nélkül, ami a zene világában csak igen csekély számú műnek adatott meg: „Elementáris erő”, „animális vérbőség” – így a kézenfekvő frázisok, melyek arra hivatottak, hogy megvilágítsák, hogyan születhetett egy érdektelen emberből valami örök; mindez csak szerény szinonima a „szellem hiánya” megjelölésre. Hogyan?! Hát lehetséges, hogy valami, ami megráz minket, ami fél évszázad múltán is megszólít, a szellem hiányából és a némaságból származik?! De mi ráz meg egy dallamban? A szépsége? Ez függvénye a kornak. A XVI. század melódiai számunkra immár nem szépek, föltéve, hogy nem vagyunk sznobok, akik a tegnapelőttel kockéznak, hogy fumigálják a tegnapot és a mát. Egy dallamban egyedül a kijelentés ráz meg, a melódiában rejlő megnyilatkozás. Minden műalkotás vallomás.

Mindez így kapcsolódik kérdésünkhöz: Verdi titka az, hogy képes volt megrázni az embert. Akkor hogyan lehetséges, hogy az életrajzokból oly nyárspolgárian unalmasan lép elénk? A szenvedélyek királya! Miért, hogy szerelmes levelei kiadatlanok?

Csak nagyon halkán mondom a választ:

Maga Verdi a hibás. Élete nyomait folyvást eltörölte.

Csak halkán mondom, mert már e kifejezőmód pátosza is félig-meddig hamis. Verdi sosem ismerte a póztalanság pózát. Bizonyosan írt szerelmes leveleket, s bizonyos, hogy nem követelte vissza megsemmisíteni őket. Ugyan miért is?! És mégis: e levelek hiányoznak. Aminthogy hiányzik mindaz, amiből világos fogalmat alkothatnánk Verdi emberi mivoltáról, noha az oly nyíltan panaszkolta el magát melódiáiban. Saját énjének elleplezése nem szándékosan történt, szerves tulajdonsága volt ez, nem erény, hanem a legmagasabb fokú ösztön. Giuseppe Verdi disszimuláns volt – a művész föltöbb ritka típusa; olyan ember, aki nem csinált nagy ügyet szenvedéseiből. (Ami rendkívül figyelemre méltó, mert az öröme és fájdalmak eltűlése egyenesen lelki föltétele a művészetnek.)

Így esett, hogy noha sokat tudunk róla, mégsem ismerjük Verdit, az embert. Úgy pillantunk be életébe, miként az ablakon át egy jól berendezett szobába tekint be az arra járó. Minden a maga helyén hibátlanul. A járókelő továbbsétál: „Ugyan mi látnivaló akadna itt?!” Arra jön másvalaki, és így szól: „Láttam, és mégsem láttam semmit!” De a varázs – nem a sötétség és a titokzatosság varázsa, hanem az, ami a józan fényben rejtőzik – odavonzza újra és újra.

Ez a varázsa a most bemutatandó leveleknek. Első pillantásra nem adják meg magukat, mert különös dokumentumai a szemérmességnek.

A XIX. század művészetszemlélete, amely minden változás ellenére ma is mértékadó, ekként definiál: „A művész az a zseniális hisztérikus, aki saját beteges aszociális ösztöneit adottságai révén teremtő módon képes paralizálni.” Lássuk tehát: balra a bűnöző, jobbra a pszichopata, középre pedig a művész álljon! Inspiráció? Más szóval: rendszertelen munka. Démonikusság? Vagyis: beszámíthatatlan tettek! Komikus tévedés. A művész a maga ellentétéként veszi birtokba a polgár szocialista fogalmát. Ezenközben azonban elfelejti, hogy senki más, mint ő maga e polgár végső eltűlése, mivel mi sem áll tőle távolabb, mint „az individualitásról való lemondás”, pedig ez minden közösségi eszmény egyik fő követelése.

Több mint ötven éve uralkodik e művészetfelfogás, az európai romantika öröksége. E korszakban alig akadt olyan teremtő személyiség, akinek az „épater le bourgeois” jelszava – tudatosan vagy öntudatlanul – ne ütött volna tanyát a lelke mélyén. A művészet amolyan rendkívüli állapot, amelyet az esztétikum rendel el az emberiség számára. A nagyvárosok fejlődése, az uralkodó osztály romlása százsámra termik a hisztérikusokat, akik az életképtelenségből és a jó nevelésből az ellenőrizetlen művészi gyakorlat révén menekülnek. A jelenség következménye természetesen a szükség, amely erénnyé válik, és amely a következő alaptételben fogalmazható meg: Csak az a jó, ami a direkt hatás révén kivonja magát az ellenőrzés alól. *Csakis a paradoxon a jó!*

De a paradoxon nem más, mint a vereség grimasza.

Száz valódi beteg mögött vonul az örültség ezernyi szimulánsának csapata. Ne áltassuk magunkat! Semmi sem változott. Propagáljuk csak teljes gőzzel a jéghideg-tárgyas mérnöki művészetet, ez sem más, mint még egy paradoxon, a ma reakciója a tegnapi válaszára. Az „épater le bourgeois” megreked az „épater les artistes” jelszavában.

Meglehet, kissé durva kép ez a romantikus művészideál fejlődéséről Beethoven felépése óta. De mégis idevágó, mivel tökéletes ellentéte Verdi lényének, művészi szándékának és életművének. Halálos ellensége mindannak, amihez egész életében mérte magát, és nyomon követhetjük, hogy az évek előrehaladtával tragikus motívumként mindez hogyan tükröződik leveleiben. A vad és erős idegzetű természetnek fel kell ismernie, hogy anakronisztikus jelenség, mivel csakis a „neurotikus” számít magas művészetnek; a hívős, a földön két lábon álló embernek, aki a mindenkori realitással akar és képes boldogulni, azt kell éreznie, hogy az „egészség” gáncsolható gyarlóság; ennek a viharos temperamentumnak, aki csak feketét és fehéret lát, mindenütt csakis szilárd kontúrokat ismer, azt kell tapasztalnia, hogy be van zárva egy világba, amelyben a félhomály, a szétúszó színek és a bizonytalanság uralkodik.

Világhíre végeredményben csak színházi hírnév, újságdicsőség; hírnév, amely olyan intézményektől függ, amelyeket mélyen megvet. A leghatalmasabb dicsőség, amaz isteni, ezoterikus dicsfény, amely hívősen dereng egy név körül, ez – úgy tűnik – megtagadtatott tőle. Bár elnyerte az elsőrangú, ragyogó színházi szerző rangját, zseninek mégsem nevezték soha. És mégis zseni volt, de mivel a korszaka úgy kívánta, neki magának is kételkednie kellett ebben. A fenti értelemben 1850 körül még Mozart sem érte el a zseni rangját, mindhiába lelkesedett érte E. T. A. Hoffmann és a többi entuziaszta irodalmár.

A mester műveit érintő összes levélből valamiféle furcsa depresszió olvasható ki; Verdi szenved e művek társaságában, és rögvest kész, hogy visszavonja őket egy újabb átdolgozás érdekében. Ha közelebbről nézzük, úgy találjuk, hogy ez a problémátlan Verdi igencsak boldogtalan ember. Problémátlan? A század végén minden fajánkó problematikus személy. A problémátlan a kivétel, vagyis voltaképpen a problémátlan válik problematikusává.

E személyiségnek és operáinak életrajzát megírni – tűnjék bármily egyszerűnek – igencsak bonyolult feladat. Most hát kísérletet sem teszünk erre, csak annyiban utalunk rá, amennyiben e levélgyűjtemény megértése megköveteli.

E cél érdekében meg kell tanulnunk, hogyan értelmezzük a zeneszerző pályájának kezdeti lépéseit; azt a döntő lökést, amelyet produktivitása a körülmények által kapott, valamint az irányát e lökésnek. Az ifjú német és francia muzsikusként 1830 táján maga volt a megtestesült tiltakozás nemzete művészi gyakorlata ellen. Franciaország egyenlő Pá-

rizzsal, míg Párizs azonos a kiterjedt társadalmi oligarchiával, amelynek mélyén a forradalom parazsa izzik. Nem nyílt versenyben, nem a tehetség és a teljesítmény alapján igazható le a „Nagyopera”, hanem csakis a kapcsolatok, a furfangok, piszkálódások, a kompromisszumok, vagyis ama cinikus sertepertelés révén, amely Balzac és Stendhal heroikus parvenüit olyannyira jellemzi, és amely ugyanaz, mint a nihilista lázadás, csupán más fénytörésben. Be akarsz futni?! – akkor köss tisztátalan kompromisszumokat, vagy legyél lázas felforgató, mint Berlioz! A kisvárosias Németországban a színházhoz hiányzik a becsvágynak és a bírvágynak az az impulzusa, amelyet a görcsbe rándult világváros minden halandónak villamos erőként ad át. Richard Wagnernek annak a színháznak a provinciálisan silány utáztatását kellett legyőznie, amely odakint a nagyvilágban olyannyira sikeresnek bizonyult. Zavartalan magányban, a semmiből építi fel a maga színházát. Művészete kiteljesedik, mert ez a magány és kötetlenség – amely érintetlen a hatástól és a kölcsönhatástól – úgy serkenti az önálló akaratot, akár a melegház.

Nem így Itáliában! Operatársulatok százai utazgatnak e tájon. Se szeri, se száma azoknak az énekeseknek, akik nemcsak az énektudás nemzeti áldását hordják a torukukban, hanem rendelkeznek drámai tehetséggel, muzikalitással is, valamint egy két-száz éves operai kultúra hagyományával.

Itt az opera élet, és korántsem jelentéktelen része az életnek. Egy statisztika tanúsága szerint Verdi korában Olaszországban félszáz új operát írtak egyetlen évtized alatt. Miközben máshol a művészeti kínálat messze meghaladja a keresletet, itt (fokozott mértékben) éppen fordított a helyzet. Ráadásul az összes külföldi opera majdnem kizárólag talján produkciókból él. Az olasz operakomponista menthetetlenül belekerül e művészeti ipar sodró áramába, és *immár esélye sincs*, hogy kiússzon a partra. Az olyan nagyszerű tehetségeket, mint Bellini és Donizetti már kora ifjúságukban elsodorta az áradat, és Rossini zsenije is éppen csak túlélte. Közülük Verdi volt a legerősebb, egyedül ő volt képes szembeúszni az árral, hogy végül felülkerekedve a hullámon, legyőzze.

Gondoljunk bele: abban az időszakban, amikor a harcos Wagnernek megadatott a lehetőség, hogy erejét – a RIENZI-től a LOHENGRIN-ig – négy műre koncentrálja, Verdi arra kényszerült, hogy *tizenhét* operát írjon. Kényszerült? Igen, kényszerült! Lehetséges, hogy egy ifjú lélek, aki kemény gyermekkorát, a nyomort, az éhséget, a sikertelenséget a sors egy gyümölcsöző pillanatában leküzdötte, meglehet, hogy e lélek könnyebben megadta magát a pénz és a siker csábításának, amely végül oly fürge tollú szerzővé tette. De életműve első évtizedében nem ez készítette könnyörtelenül a teljesítményre. A közönség tette ezt, maga a nép, valamint a zenéje iránt országszerte támadt aktuális és hatalmas *szükséglet*. Az impresszárió és a kiadó (kevesen szenvedtek tőlük annyira, mint Verdi) csak hidegfejű kizsákmányolója volt e nemzeti szükségletnek.

A huszonnyolc éves mester a NABUCCÓ-val mondta ki a döntő szót. Felcsendült az új, zabolátlan himnusz; és mindenfajta érzéki ötletgazdagság, lágyan szomorgó borongás és keccsel formált melódia, Rossini, Bellini, Donizetti egy szempillantás alatt a múltba merült. Új hang támadt, messze túl a tisztán zenei értékeken: energia!! És ez az új hangzás egyenesen megköveteli, hogy eljusson a fülekbe. A milánói Scala megszerezte a fiatal zeneszerző néhány partitúráját, de már ott tolongtak körülötte a többiek: Nápoly, Velence, Trieszt, Firenze. A karneválra minden város új operát akart. Micsoda mámorító zsongás lehetett ez Verdi számára: mindenki az ő muzsikáját követeli, pedig tegnap még mennyire megvetették! E mámorban írja alá szerződéseit. De a má-

mor elszálltával mily keserű teherként nyomasztják e kontraktusok! Az egyikben például ez olvasható: „*A komponista a bemutató előtt négy hónappal kapja kézhez a szövegkönyvet.*” Hogy beleélje magát a librettóba, változtatásokat javasoljon, felvázolja a zenét, meghangszerelje és kidolgozza a partitúrát, mindegyik tehát alig néhány hete marad. Így a RIGOLETTO zenéje és hangszerelése kurta negyven nap alatt készül el, ami tisztán mechanikus értelemben is felfoghatatlan teljesítmény, művészileg pedig egyenesen valószínűtlen. Figyelembe véve, hogy Verdi előre soha nem vázolta fel ötleteit, hanem minden muzsika a szavak hatására pattant ki belőle, hogyan történhetett, hogy e maradandó melódiaáradat egyetlen hónap alatt született meg és öltött alakot benne!? Egy helyen ezt írja: „*Ifjúkoromban gyakran előfordult, hogy megszakítás nélkül hajnaltól késő estig ültem íróasztalomnál, miközben mindössze egy csésze kávévettem magamhoz.*”

Tizenhét mű keletkezett ily módon, köztük a merész és gyönyörűséges MACBETH és LUISA MILLER. Verdi nagyságát előfutáraival és kortársaival szemben azon lehet a legkönnyebben lemérni, hogy a produkció gyilkos feltételei ellenére a Maestro sosem végzett lelkiismeretlen munkát, jöllehet ez érthető és megbocsátható lett volna. Hajlíthatatlan akarata, amelyhez egyedül a Wagneré hasonlítható, azonnal felvette a harcot az olasz operaiparral, és néhány év alatt rákényszerítette a maga törvényeit. A kiadók, az impresszáriók, az énekesek, a zenekarok és nem utolsósorban a librettisták emberükre akadtak benne. A levelekből kitűnik, hogy pályája kezdete óta Verdi a maga szövegírója volt, ő vázolta fel a jeleneteket, ő határozta meg a karaktereket, ő írta a dialógust; a „költőnek” mindössze annyi maradt, hogy az előre meghatározott versmértékbe szedje Verdi prózáját. Sajnos! Mert sokszor e próza jobb, mint a rímkovácsok operaköltészete!

Miközben körülötte mindenütt a zenei kotyvalékgyártás járta, a maestrók vakon alápancsoltak a felkínált szövegeknek, és kizárólag a keresletet szolgálták, az ifjú dramatikusan, aki könnyűszerrel járhatott volna a komponálás e naposabbik oldalán, alaposan megnehezítette mind a maga, mind a többiek életét. Mindaddig hallatlan dolgokra vetemedett: vonakodott, hogy toldalékáriákat és rondókat írjon az énekeseknek, nem szenvedhette a transzponálást, a szereplőknek – fogcsikorgatva – jelmezben kellett énekelniük az összpróbákon. Zsarnokoskodott a zsarnokok fölött. És a legkönnyörtelebbeket, a színházi vállalkozókat és a kiadókat hajtotta igájába. E gyűjtemény olvasóit nem kívánjuk fölöslegesen traktálni az efféle történetekkel, akad belőlük épp elég a levelekben. De merőben hamis lenne, ha nagyrészt azt a győzelmi vágyat és a pénzsovárságot olvasnánk ki belőlük, amit napjainkban semmiképpen sem néznénk el egy művésztől. Verdi minden volt, csak pénzember nem. Nem a tisztátalan pénzhajhászat, hanem a társadalmi igazságosság iránti megvesztegethetetlen érzék határozta meg viszonyát a vállalkozókhöz. Erőt a retentó munkára áldozza, és eközben azt kell látnia, hogy a tétlen és harácsoló kereskedő élvezi munkája gyümölcsét; őt, a munkást morálisan és anyagilag olyannyira megkárosítja, amennyire csak lehetséges. Ez bősít fel Verdit. Mert sosem képes felfogni, hogy minden földi üzletnek pszichológiai föltétele a kölcsönös károkozás szándéka!

Láttuk, hogy Giuseppe Verdit a hazai operavilág feltételei határozták meg döntően, és hogy egyidejűleg e világot ő maga határozta meg. Minden szabadsága és vakmerősége ellenére nem volt képes a zenei formák kánonjától oly mértékben elszakadni, mint egy német vagy mint kisebb mértékben egy francia. Mert e forma nem a komponista önkényétől függött, hanem hozzátartozott az opera eleven egészéhez, csakúgy, mint maga a zeneszerző. És ő nem is akarta megsemmisíteni, mert hiszen olasz

volt e forma, lelkéből lelkedzett, és Verdit egyedül ez mentette meg attól, hogy mássá legyen zenéjében, mint amilyen valójában volt.

A túlfeszített munka tíz éve megacélozta kezét és szellemét. Számára az volt a művészet, ami közvetlenül a temperamentumból lép elő, hogy meghatározott és előre látható hatásokat alakítson ki az érzékekben. Ily módon Verdi a rég letűnt korok festőihez hasonlítható, akik még nem ismerték a műtermi kép (*Staffeleibild*) fogalmát, akik megrendelésre dolgoztak, és ezzel nemcsak a szerényebb célt töltötték be, de a magasabb érzékeket is kielégítették. Önvallomás, az én túlradó kinyilatkoztatása – mindez ismeretlen volt. Verdi nem volt műtermi művész. Ám a művelt országok zenei világa maga volt a megtestesült műtermi művészet. Csakis az én kinyilatkoztatása számított magas művészetnek. Miközben zenéje az olasz forradalom himnuszává lett, Verdi a legkevésbé sem érezte győztesnek magát. Tompa depresszió tartotta fogságban. És képtelen volt tisztába jönni vele. Holott halálos ellenségével találkozott, a romantikus lélekkel.

„Zenei ügyekben az olaszok olyanok, akár a kínaiak – írja Adam –, csak a saját zenéjüket értélik.” Mint hamisítatlan metszett olasz, Verdi először a negyvenes évek közepén lép ki a nagyvilágba. Operát kell írnia a londoni „Her Majesty Theatre”, egy másikat pedig a párizsi „Nagyopera” számára. Mit sem sejtő naivitással fog a feladathoz. Belőle hiányzik elődei rafinériája, akik Párizsnak egészen másként írtak, mint Itáliának: tudatosabban, ágas-bogasabban, elegánsabban. Ám Verdi – abban a korszakban, amely már kezdett torkig lenni az olasz muzsikával – Franciaországnak és Angliának olaszabb zenét szerzett, mint szülőföldjének, amelynek pedig korábban a MACBETH vakmerően lázadó zenéjét ajándékozta. Talán nem csupán naivítás ez, hanem jellemvonás. Bukása még csak nem is hasonlított a hazai bukásokhoz, amikor egy rossz operát kifütyültek, halálra nevettek és ellefejtettek, ám anélkül, hogy e vereség a szerzőnek komolyabb morális kárt okozott volna. Otthon megszokott volt az ilyesmi. Száz gyümölcs közül nem mindegyik érik be. Olaszországban – csakis itt – a zene a nép ügye. Verdi először Párizsban ismeri meg azt a kísértetbirodalmat, amely benyomul a produkció és a zenéhez mit sem értő közönség közé, a sznobok, a zenei írók, a kritikusok, a beteges fennhéjázás birodalmát – a félhomályos poklot. A művészetén kívül nincs a világon még egy terület, ahol ily mértékben uralkodna a megsemmisítő gyűlölet, a méregkeverő alávalóság és a másik megsemmisítésének vérszomjas vágya – és ez mindenképp előtt a beszédszerű művészeti (*sprechende Künste*) ágakra, vagyis a zene és az irodalom szférájára jellemző! Ez a szféra – amelyet manapság „kávéháznak” nevezünk –, a sátáni impotencia és radikális felfuvalkodottság testületi szelleme úgy rohanja meg Verdit, akár egy betegség. Egész életében nem tágít mellőle, és ezt még azok a levelei is kibeszélik, amelyekben hallgat róla, mindenekelőtt az a levél, amelyben megtagadja, hogy új művet írjon a „Nagyopera” számára. Az egész művészet történetében nem akadt még egy szerző, akit a „magas kritika” hasonlóan kezelt volna. Vegyük például Hanslick Verdi-recenzióit. Amikor e jó tollú műtész levágta Wagnert, akkor azt bizonytalanul görcsös módon tette; írásaiban tisztán érzékelhető a lelkiismeret-furdalás, a visszafogottság, valamiféle rosszul leplezett hódolat, egyfajta önvédelem. Nem így Verdi esetében! Itt Hanslick kedélyesen útszéli hangon beszél, mivel semmitől sem kell tartania. Kéjes élvezettel mutatja be áldozata komikumát, közönségességét, iskolázatlanságát és nyomorúságosságát. És így bánik el Verdivel a század teljes kritikai irodalma. És amikor aztán színre kerül az AIDA, az OTELLO és a FALSTAFF, ezek az urak semmiképpen sem jönnek zavarba. Jóindulattal konstatálják – ennyit végül is megkövetel az öregkor –, hogy a rossz tanítvány megjavult, sőt ama mélabús megjegyzésre vetemed-

tek, miszerint az ifjú rossz tréfáiban százszor több vér volt, mint érett kori „mesterműveiben”.

A lelkierő csodálatos bizonyítéka, hogyan kezeli Verdi a kritikusok gyalázkodását, az intellektuális zenei körök megvetését. Nem válik túlérzékennyé, de nem is nyugtatgatja magát közönségikereivel, nem roppan össze; nem köti az ebet a karóhoz, ellenben a sok gúnyból és gáncsból az igazságot próbálja meg kiolvasni, arra törekszik, hogy figyelmes tárgyilagossággal nézze önmagát. Olaszként sajtátította el a zenei kifejezés eszköztárát, amelyben nem kételkedett, nem is kételkedhetett, mivel e zenei nyelv érvényes és megalapozott volt. Egy olyan zseniális mesternek, mint Lehár Ferenc – a hasonlat persze sántít némileg –, adottságait még manapság is az operett műfajának törvényeihez kell szabnia, amelyek nem engedélyeznek semmiféle szabadságot. A mai operetthez hasonlóan az akkori opera szilárd átmenet volt az inspiráció és a színházi követelmények között. Az ének egyeduralma, a számok előre megszabott sorrendje, az ária, amelyhez a *cabaletta* (a gyorsulás mély törvénye szerint) úgy tartozik hozzá, mint az *allegro* az *andanté*hoz, a széles mederben hömpölygő finálé, amelybe minden szólamnak bele kell torkollnia – olyan (legalábbis Olaszthonban) ezer tűzben megégett forma volt ez, amellyel szemben az egyén újtó vágya mit sem tehetett. Mindamellett e forma lényege szerint tizennyolcadik századi volt, olasz és nemzetközi egyidejűleg. Ám a romantika gyűlölte az internacionalitást, és megkísérelte elkülöníteni egymástól a nemzeteket, hogy a maga művészetét tudatosan folklorisztikus elemekből építse újra. Ekkor az opera hasonlatossá vált az árvíz közepén korhadó palotához, gyűlöletes jelképe lett az *ancien régime*-nek, amelyet érintetlenül hagyott a forradalom. Verdi ugyancsak forradalmár volt és nacionalista, ám romantikus szöveggönyvei ellenére a legélesebb ellentéte a romantikusoknak, mivel a romantikus művész legfőbb tulajdonai – idegesség, túlérzékeny eksztázis, polifon érzék és gátlástalan alávetttség az esztétikai ingereknek – hiányoztak belőle. Más adottságok vezették Verdit a célhoz, hogy új művészetet teremtsen: tévedhetetlen arányérzék, csiszolt éleselméjűség, a leleményesség és az érzékenység sosem lankadó ereje, a végtelenségig menő méltányosság és a fénylő realizmus, amely – ezt csak később értettük meg – mindörökre biztosította művésze modernségét.

Párizs okozza élete nagy meghasonlását. Belenéz a tükörbe. Aki szembenéz vele, egy olasz operakomponista. És az is akar maradni! De másként. És drámaköltő is. Érti, hogy van ereje a még sosem hallott eléréséhez. Megragadja az anyagokat, amelyekkel minden konvenciót elvet: a RIGOLETTO és a TRAVIATA. És zenéje eléri a halhatatlanságot, amelyet Victor Hugo és az ifjabb Dumas nem tudott elérni. Verdi egy púpost és egy szajhát állít a színpadra. Évtizedek óta először nem kosztümös hangok tűnnek föl az operaszínpadon, hanem hús-vér emberek. Egyik legérdekesebb levelében Verdi megvallja, nehéz szívvel mondott le arról, hogy egy nagy szerelmi kettőst komponáljon a RIGOLETTO-hoz. A szituáció: a csábító és az elcsábított, reggel a hálószobában.

Ebben a Verdiben a modern lélek számára éppen ez olyannyira izgató: az emberi elem a maga kirívó eltorzulásában.

„De hát a cenzúra és a papok”, folytatja, és ezzel indokolja lemondását a duetttről. Akarja másvalaki a lehetetlent, maga Verdi a lehetségesért harcolt, és élethosszig tartó küzdelme a cenzúrával élénk tárja lény igazságosságát és objektivitását. Ez a személyiség a lehetségest és az igazságot akarja szövetségre bírni. Csak addig követi a lehetségest, amíg lelkében az igazság vastörvénye ezt engedélyezi.

Zenéje sikeres. Minden utcasarkon éneklük. De a szakemberek ádázul támadják, földbe tiporják, nevetségessé teszik, a banalitás csúcsának nyilvánítják. A ráháramló

gyűlölet, megvetés mélyen megsebzí Verdi büszkeségét. Ő is engedhetne, keze erős, megmutathatná a klikkeknek, hogy mire képes. Nem! *Ekként* érez, és csakis *ily módon* tud írni.

Az AIDA komponálása idején, abban az időszakban, amelyben Wagner minden *cabalettát* és *strettát* gyökerestül kiirtott, Verdi azt parancsolja librettistájának, hogy egy bizonyos helyre iktasson be egy *cabalettát*. „Nem félek a *cabalettától*”, írja. Ez csaknem dacosan hangzik. Pedig mindössze meggyőződés, amely nem ismer esztétikai szorongást, és a sanda sznobok gyávaságát sem, akik félnek korszerűtlennek lenni.

Hogy jól értsük Verdit, fussunk át még egyszer az eddigieken. A legerősebb fajtájú olasz, akinek tanulóévei arra az időszakra estek, amikor Rossini és Bellini minden évben triumfált a világ operaszínpadain, és a TELL VILMOS nyitányát nagy szimfonikus tetteként adorálták! Egy olasz, aki a nyomorból jött, akit nem vettek fel a vaskalapos milánói konzervatóriumba, és akinek egész elméleti tudományát attól a színházi karmestertől kellett megszereznie, aki hála istennek néhány operavezérkönyvet elemeztetett vele, hogy a tanuló gyorsan megszerezze a sikerhez szükséges első és legbiztosabb műfogásokat! Egy olasz, aki élete döntő szakaszában Bach és Beethoven műveit egyáltalán nem ismerte, és Palestrina szerzeményeit is csak szóbeszédből! Egy olasz, aki kora ifjúságában és a legszűkösebb körülmények között már családapa, aki a lecsúszás ellen harcol, akinek a zene nem enged semmiféle álmodozást, mivel számára a művészet nem köldöknézés, hanem a kenyérkereset eszköze! Egy olasz, aki egy szörnyűséges pillanatban mindent elvesztett, feleségét, két gyermekét, akinek operáját ugyanebben az iszonytató hónapban kifütyülték, aki a semmi kapujában összeszedi magát, és pár éven belül háromszor hat zenedrámát lök ki magából, amelyek közül néhány maradandó értékeket tartalmaz, miközben zenéje a nemzeti fölemelkedés türtaioszi dalává lesz. Kérdem: egy ilyen életút után ennek az olasznak nem lett volna joga a kimerültségre? Nem lett volna alapos indoka, hogy megelégedjék az addigi eredményekkel, amelyeket nem cáfolhatott meg semmiféle jövő? Mit érdekelte ezt az olaszt a világ, a zenei boncok kara? Neki, a gyengén felvértezettnek vajon szüksége volt-e arra, hogy belevesse magát a fenyegető krízisbe?

És szemrebbenés nélkül beleveti magát! És a válság nem kényszeríti térdre, mert egyáltalán nem „művész” a saját százada felfogása szerint, vagyis abban az értelemben, amit az imént durván fölvezoltunk. Egy hozzá hasonlóan erős tehetség, ám gyengébb ember fejvesztetten az ellenfél kezére adta volna magát. Ám ez a világos szellem szabad maradt. Alaposan odafüledt a csepülésre, tiszta öntudattal figyelte az eseményeket, magáévá tette, amit használhatott, elvetette a számára idegent, haladt előre, bátran és körültekintően, akár egy jó katona.

Csodálatos az út, amely az ERNANI-tól A TRUBADÚR-on át AZ ÁLARCOSBÁL-ig és később A VÉGZET HATALMÁ-tól a DON CARLOS-ig vezetett. Ám még csodálatosabb, hogy e haladás közben önmagához mindvégig hű maradt. A NABUCCO és az OTELLO partitúrája közt nincs döntő különbség, szinte semmi lényeges eltérés formai szempontból.

Mindamellet a DON CARLOS korszakában Verdi életveszélyben volt. Ez az egyetlen műve, amelyen meglátszik az erők természetellenes feszültsége, egyfajta zavart túltöltöttség. Az életveszélyt úgy hívták, Richard Wagner, és a Maestro számára e névben sűrűsödött össze mindaz, aminek ő maga nem volt birtokában.

Nem itt a helye a zenetörténeti méricskéléseknek. Célunk mindössze annyi, hogy tisztába jöjjünk egy lélekkel, amely megszólít bennünket. Ráadásul a Verdi és Wagner



közi minden összehasonlítás hamis, mivel egyszerűen nincsenek semmiféle viszonyban egymással. Térbeli közelségben éltek egymáshoz, és mégsem találkozhattak. Ez szimbolikusan éppen elegendő.

Nietzsche A WAGNER-ÜGY című írása óta a TRISZTÁN szerzője az okostóniknál és a sznobok élcsapatánál rossz hírbe került. Elegendő ok, hogy a zseni szenvedélyesen védje magát a „nívó” sápadtarcúival szemben. Közkedvelt dolog lett egy tetszés szerint választott mestert szembeállítani Wagnerrel. Minden jobb ember tartogat e célra egy Bizet-t, aki a legfurcsább neveket viseli: Buxtehude, Scarlatti, Offenbach és Gounod. Verdi túlságosan nagy, hogy strómanja legyen annak a bosszúnak, melyet a médium akar venni a hipnotizőrön, kihasználva annak egy gyenge pillanatát.

Verdi nagysága nem abban rejlik, hogy netán elérte volna Wagner nagyságát, hanem abban, hogy ő volt az *egyellen*, aki helyállt vele szemben. Wagner több volt, mint a színházi zene legnagyobb zsenije, amit manapság – mikor alkalmazkodnak önelvező makacssága összes tévelygéséhez – el akarnak felejteni neki. Wagner *egy új zenei nyelv megteremtője* volt. És mindenki, mindegyik kortársa kivétel nélkül megadta magát neki; és utódai is mind a mai napig a wagneri nyelvet beszélték és beszélnek, csupán különféle változatokkal, amelyek a századok múltán aligha lesznek már érzékelhetőek. Mi több, a legújabb zene görcsei nem is annyira azt célozzák, hogy meghaladják a tonalitást, hanem sokkal inkább azt, hogy egy mesterséges láz révén a Wagner-féle nyelvet kiválasszák a vérből.

Azt mondjuk: Verdi kortársai közül senki sem állt helyt, mindenki megadta magát az új nyelvnek: Gounod, Massenet, Boito, nem is szólva a németekről. Mindenki, ha a CARMEN kivételes esetétől eltekintünk! Csak Verdi védte meg magát. Egyszer azt mondta Monaldinak: „*Vì pare, che sotto questo sole e questo cielo io avrei potuto scrivere il Tristano o la Tetralogia? Siamo italiani, per Dio! In tutto! Anche nella musica!*” („Gondolja, hogy ez alatt a nap és ég alatt megírhattam volna a Trisztánt vagy a Tetralógiát!? Olaszok vagyunk, az isten szent szerelmére! Izig-vérig! A zenében is!”)

De nemcsak a nap és az ég mentette meg attól, hogy elveszítse önmagát, megmentője volt az olasz opera is, amelyet ifjúságában oly keményen kellett szolgálnia – megmentette, hogy ezáltal Verdi legyen a megmentője. Egy pillanatra, a DON CARLOS idején úgy tűnt, ő sem maradhat érintetlen a fertőzéstől. Szorongatóan keresi a bonyolultat, kutat a „vastag, sűrű” hangzás után. Érdekes, hogy nem más, mint Bizet volt az, aki a DON CARLOS bemutatója után írt egyik levelében kimondta, hogy szorong Verdi miatt. De már a következő opera, az AIDA bátor visszatérés az egyszerűséghez – Verdi végérvényesen hazatalál!

A párizsi, a bécsi, a berlini kritika, figyelembe véve az új eseményeket, siet megragadni az alkalmat, hogy ismét jó pontokat szerezzen régi barátainál. Ha Verdit egykor néhány dallamötlettel felszerelt ízléstelen tuskónak nevezték, most Wagner-epigonná léptetik elő, és szegény többé nem szabadulhat ettől a megnevezéstől.

Hadd hangsúlyozzuk ismét nyomatékosan: Verdi semmit sem vett át Wagnertől! Még ha akadnának is olyan megveszekedett wagneriánusok, akik emitt egy akkordot és hangszerelési árnyalatot, amott egy szekvenciasort vagy reminiscenciát képesek lennének néven nevezni, mindez fölösleges fontoskodás lenne, mivel az ilyesmi benne van egy korszak levegőjében, és az égvilágon semmit sem jelent. Éppoly értelmetlen lenne kijelenteni, hogy Verdi hatott Wagnerre, mivel a szerződésmotívum a RINGBŐL csaknem szó szerint azonos Rigoletto és Sparafucile megegyezésének zenéjével. Nem! Verdi nyelve a NABUCCÓ-tól a FALSTAFF-ig változatlan, és mi sem áll tőle távolabb,

mint Wagner eszköztára. Éppen az utolsó művek, a még manapság is wagneriánusnak csepült OTELLO és FALSTAFF szolgáltatják a legékesebb bizonyítékokat erre! Nyoma sincs bennük a szimfonikus építkezésnek, ellenben fellelhető bennük az egész régi operavilág, csakhogy zseniálisan lerövidítve és újjáteremtve. Ami korábban ária volt, az most a legszűkebb térbe összepréselt melodikus frázis, az ének most is egyeduralgkodik, és a zenekar – noha gazdagodott – soha nem veszi át a vezető szerepet, hanem együtt él és fél az emberekkel és sorsokkal. Manapság ezzel a diadallal és önmagához való hűség-gel mutat Verdi leginkább a jövőbe.

Világos: Verdit mélyen megsebezte Wagner. E sebzettség az egyik titkos motívuma leveleinek. Mindenütt feltör, ha „*a jövő zenéjéről*” ír, „*a nagy művészetéről*” és hasonlókról. Egyszer felcsattan: „*Szép kis sors! Negyvenévi munka után Wagner-utánzóként kell végeznem!*” Bizonyára nem teljesen légből kapott hipotézis, ha a hatvanadik és hetvenharmadik életéve közti tizenhárom éves alkotási szünetet ezzel a depresszióval hozzuk összefüggésbe. „*Minek is írnék?!*”, kérdi mindegyre. Mégis: sosem gyűlölte Wagnert. Alighanem tisztában volt vele, hogy a nagy német lenézi őt, mert az ilyesfajta megvetést megérzi az ember, és ez terheli meg leginkább a saját igazságérzetét. De Verdi egyáltalán *nem volt a gyűlölet embere!* Hogy nem volt gyűlölködő, ez legbiztosabb jele nemességének. Mert minden gyűlölet feltételezi, hogy az ember képes lealacsonyodni, plebejus dolog tehát. Verdi felfogta, hogy Wagner – az a férfi, aki folytonosan nyugtalanítja – nem ismeri el őt. Ám a vetélytársáról tett kijelentéseiben nyoma sincs a rosszindulatnak vagy bosszúvágnak. Ellenkezőleg! Tiszteletteljes, megható részvét és tökéletes tudás él ezekben a kijelentésekben, és a magas kor ellenére (amennyiben hihetünk a ránk maradt anyagnak) megcsillan bennük valamiféle furcsa szeretet halvány visszfénye.

Monaldi marchese egyszer katonához hasonlította Verdit. Ezzel a művész viharos őszinteségét és sosem hátráló igazságosságát akarta jellemezni. De még egy magasabb rendű tulajdonságra is utal a katonai hasonlat: „*Ismerd el ellenségedet!*” Vagy sokkal inkább: „*Szeresd az ellenséged!*”

Amikor Verdi Párizssal, vagyis a korrallal, a világgal, a társadalommal, a romantikával, az irodalmár világgal, a sznobizmussal kapcsolatba lépett, ugyanebben az évben vásárolta meg Santa Agatát, a házat, az udvart és a földet, mely ott terül el szülőhelye tőszomszédságában, a Busseto környéki Le Roncole-ban. Mint a mesebeli óriás, mostantól folyvást megéri a földet, hogy megújítsa erőit. Noha az élet és a színház azt követeli tőle, hogy évente hosszan időzzön Párizsban és Milánóban, Genovában és Nápolyban, Szentpétervárott és Madridban, mi több, 1875-ben elvei ellenére arra kényszerül, hogy Bécsben és Berlinben turnézzon műveinek karmestereként – bárhol van is a világban, mindenütt türelmetlen vendég, csakis Santa Agatában lehet önmaga!

De hát micsoda ez a Santa Agata, mely ötven éven át volt Verdi otthona, menedéke, és még több is, mint e kettő? A ránk maradt képeken szép és terebélyes a ház: egyemeletes, teljesen dísztelen, erősen körbenövi a bozót és a virág, sok a terasz és a balkon, az oldalszárnyak árkádokon pihennek. Továbbá egy téres parkot látunk, hatalmas fasorokat, egy meglehetősen nagy tavat, melyet roppant fák állnak körül. Végül a ház belsejéről az erőteljes bútorokkal ellátott nagy, egyszerű terek révén alkothatunk fogalmat. Az ívelt támlájú székek és fotelek nagypapás-kedélyes formája erőteljesen idézi fel a hatvanas évek hangulatát. És mindez valamiféle súlyos fénypalást alatt, amelyet leginkább napos homálynak nevezhetnénk. Ha szemügyre vesszük e szobákat,

mindenekelőtt az ízlés csendes szerénysége és időtlensége tűnik fel. Bárhova tekintünk, nyoma sincs „a dekorativitás korszakának”. Hogy e ház lakója művész, mintha tökéletesen háttérbe szorulna. Hát nem a hosszú loknik, a remekbe szabott szakállak, a bársonymellények és barettek korszakában, nem a kacér Liszt-reverendák, a pomádék, a műtermi ünnepek és reneszánszemberkedés napjaiban járunk? Hallgassuk csak, hogy egy látogató hogyan írja le Santa Agatát: *„A természet megtagadta búbáját e tájtól. Egyhangúan húzódik a lapály; a mezőgazdának gazdagon, ám a költőnek szegényesen. Középen hosszú nyárfasor tartja fogva a bámuló szemet, hogy aztán a tekintet mély mélabúban pihenjen meg a kerti kaput szegélyező két szomorúfűzön. E két faóriás, melyek máshol aligha tűnének fel, furcsán idegenszerű jelenségként nyugtalanítja itt a szellemet. Aki e fákat éppen ide ültette, aligha hétköznapi ember... Talán egyenesen embergyűlölő, mivel a felvonóhid alkotja az egyetlen kapcsot közte és a külvilág között.”* A látogató, folytatva a leírást, annak ellenére, hogy a kert pompájának és szépségének dicséretét zengi, nem térhet ki valamiféle melankolikus hatás elől: *„Ha egy géniusz lakja e házat, úgy az nem lehet más, mint a fájdalom és a szenvedés géniusza.”* És végezetül: *„A tavon túl terpeszkedik a mester téres birtoka. Növényi kultúrája rávall a tudós művelésre, amelyet a kevéssé áldott külföldről Verdi honosított meg itt. Éles megfigyelőkészsége az angol és a francia mezőgazdaság összes vívmányát szülőföldje hasznára fordította. Míg a szomorúfűzek, a fák sűrű homálya, a mélabús tó a művész álmodozó szenvedélyét tükrözi, addig a mezők gazdag növényi kultúrájában az ember éles értelme és rendteremtő ereje nyilatkozik meg.”*

E mondat egy nagy ellentmondást és egy fontos életprobléma megoldását tartalmazza egyidejűleg. Mert ugyebár: az álmodozó szenvedély és a valóságérzék csakis ellentmondás lehet! Hisz egyébként hogyan is lehetne helytálló a művészlélekről vallott felfogásunk? Amely nem szól másról, mint a tépett lélekről, amint azt Goethe a TASSÓ-ban megjelenítette, Beethoven emelkedett lelkéről, amely váratlan kitörésekben és szkurtilis közönségességben adott hírt magáról, nem is beszélve a későbbi korok művész- és költőlelkeiről, Wagner örökké önmagát emésztő szívééről, Nietzsche szenzibilitásáról, amely csak bizonyos éghajlat alatt képes az életet elviselni, egészen Verlaine-ig, Huysmansig, Baudelaire-ig, Wilde-ig, Altenbergig, akik – közszemlére téve boldogtalanságukat – a bohéméletbe, a gyóntatószékbe, a dandyzmusba menekülnek. Ez aztán a kvintesszencia! Vajon nem egyfajta sosem titkolt büszkeséggel viselték „életképtelenségüket”? Tessék?! Akkor hát ez a Verdi hogyan is lehetne valódi művész?

A zárókérdésre csakis e szerény választ adhatjuk: művei elevenebbek, mint valaha.

Vagy úgy, akkor bizonyára rossz mezőgazda volt! Nem! Ez sem segít! Verdi jó, kiváló gazda volt! Kivétel nélkül minden beszámoló egyetért ebben. Harminc opera partitúrájának szerzője, a REQUIEM, a QUATRO PEZZI SACRI mestere minden volt, csak nem egy uradalom, egy szép nyughely tulajdonosa. Verdi valódi gazdálkodó volt, és legkevésbé sem a szokványos, hanem nagyon is teremtő értelemben! Gazdája egy komoly gazdaság összes munkásának, tervének, ötletének, nyugtalanító terhének, gondjainak, örömeinek és fájdalmainak. Santa Agata mintagazdasága magnetikus erővel emeli fel az egész terület mezőgazdasági kultúráját. Mindegyre újonnan bevezetett eljárásokkal és javításokkal lepi meg a környék bizalmatlan parasztjait. Verdi csatornázásba kezdett, gőzekét és cséplőgépet hozatott, tejgazdaságokat rendeztetett be, és megalapított egy méntelepét.

Úgy tűnt, összes operája bevételét a Santa Agata-i föld nyeli el. Pénzét tökéletesen antikapitalista módon kezelte. A megkeresett nagy summákat nem fektette be bankokba, nem vitte ki a börzére, nem lépett be a részvények és a kamatok bonyolult világá-

ba. Ellentéte volt a pénzéhes embernek, Verdi a gazdaság embere volt. Hogy mennyire önzetlenül, azt jól tükrözi a következő epizód: A vereség korszakában Itáliában a kivándorlás ijesztő méreteket öltött. Ekkor Verdi a saját földjén és birtokán – hogy legyőzze a munkanélküliséget – olyan intézkedéseket hoz, amelyek kizárólag bajt és kárt okoznak számára. És nem sokkal később ezt írhatja barátjának, Arrivabene grófnak: „Az én falumból senki sem vándorol ki.” És profetikus érzéke, amely már az 1870-es hadjárat idején megsejti a világháborút, egyúttal hírt ad a szociális összeomlásról is: „Ti nagyvárosi polgárok, ha nem jön tüstént a segítség, rettentő véget fogtok megélni.”

A szociális érzék hasonló tisztasága nyilatkozik meg a jótékonyosság kérdéseiben. Gyűlölte a jótékonykodást! A dolgok könnyebbik végét, a gyávaságot érzékelhette benne, a tulajdonosok bűnbánatát levezető csatornát. Ahol adományozást orrontott, azonnal megtagadta a részvételt. Alamizsnát osztogatni, ez ellentétben állt természetével. Ő minden terhet magára vett, még a jótéteményét is. Így a villanovai kórházat nemcsak megalapította és felépíttette, de maga is vezette, maga nézte át a beszámolókat, személyesen gondoskodott a borról, a tejről és a húsról, a diétáról és az adagok nagyságáról.

De amikor az újságok közhírré tették, hogy Giuseppe Verdi alapítványt létesített, amelynek segítségével renováltatja szülőhelye egyik templomockáját, vagy színházat építtetett Bussetóban, dühbe gurult, és a dolog oly fontos volt számára, hogy helyreigazításokat és kiegészítéseket közöltetett a sajtóban. Közismert, hogy öregkora nagy jótéteménye az *Öreg zenészek otthonának* megalapítása volt Milánóban, amelynek finom érzékkel a *Casa di riposo (Pihenőhely)* nevet adta. És ez sem annyira pénzáldozat volt, mint a személyiség teljes részvétele. Maga felügyelte az építkezést, maga törte a fejt a részleteken, mintha egy Festspielhaust építtetett volna a maga dicsőségére, nem pedig menedékhelyt vadidegen embereknek. De a legkisebb dologban is ő maga maradt. Képes volt eget-földet megmozgatni, hogy a katonai szolgálat alól felmentessen egy szegény ördögöt, egy szolga vagy egy kocsis fiát; könyörgő leveleket írt (mennyire neheze ésett) befolyásos barátaihoz, hogy végül rezignáltan felismerje, még egy Verdinek is fejet kell hajtania a bürokrácia előtt.

E vázlatos apróságok arról tanúskodnak, hogy Giuseppe Verdi megoldotta a súlyos életproblémát: hogyan lehet valaki nagy álmodozó és ugyanakkor roppantul erős és tiszta földönjáró ember. Ez az élet a leghatározottabb tiltakozás egy tépett kor dekadens művészeszménye ellen. Nietzsche, aki pedig Torinóban, Genovában és más olasz városokban élt, nem láthatta ezt. Bizet-ért rajongott, aki csupán az egészség hektikás látszata volt. Rab volt e szabad szellem. Mert a természet esztétája a valódi egészséget egyáltalán nem szívlelhette, csak az extrémén hasonló jelenség szeretetére volt képes, arra, ami öngyűlölete számára még elérhető.

Verdi muzsikája alá van vetve a kritikának és a korok szerint változó ítéleteknek; élete paradigmatis, és példaképként mutat a jövőbe. A változás és a felfordulás jelenkori pillanatában oly sok istent kellett eltemetnünk, akik most szánalmas frázisként pihennek koporsóikban. A metsző nappali fényben soha gyorsabban nem olvadt még le a hőst mímelő komédiások megrettent arcáról a festék. Roppantul nevetségessé vált a nagy gesztusokkal űzött szélhámosság, a meghasonlás szó és élet, tett és hitvallás között. Az igazság iránti érzékenység elviselhetetlenné fokozódott, és vele együtt nőtt a fogyasztás a csalódások piacán. A romantikus-modern művészet – bűnrészsként az értékek káoszában – most ott áll a pellengéren összes jó és rossz tulajdonságával együtt: mély érzékenység és érzékek zűrzavara, idealizmus és fokozott életidegenség, kifinomultság és az idegek kacér tánca, szépségimádat és esztéticizmus, szociális rajongás és

szociális álságosság. A romantika örökébe a fanatizmus lépett. De az eszményeket, amelyeket gyorsan kitermelt, elnyeli, mielőtt még felserdültek volna. És a közönséges és általános kételkedés cinikusan duzzad, akár a vízáradat. Egy ilyen pillanatban a költő és mezőgazda Verdi élete, ez az olyannyira valóságközeli, olyannyira szerény és frázis nélküli élet úgy hat, miként csillag a ködben. Ez a szófukar és szándéktalan élet több örömet ad, mint oly sok szent és túlzó lélek patetikus biográfiája. Mert az önös és szerénytelen csillagok már világosabb éjszakákban is tévutakra csaltak minket.

E fogyatékos vizsgálódás elején azt mondtuk, Verdi személyének leglényegéhez tartozott, hogy eltörölte a nyomokat maga mögött, hogy levelei mindenekelőtt a férfiszerem dokumentumai, olvasatuk ezért nem is egyértelmű.

E megállapítás könnyedén bizonyítható. A mester egész levelezését az az egységes akarat hatja át, hogy az „Én” ne jusson szerephez: a nagybetűs Én, a vallomás és a köldöknézés Énje! Egy tompított fényű és elfojtott én lép elénk, aki sokféle gátlásnak van alávetve, és csak hébe-hóba szólaltatja meg szabadon érzelmeit.

Ezzel szemben mindazok az erők lépnek előtérbe, amelyek az önös éntudattal szemben ellenségesek.

Például: a káröröm, amellyel operái bukását Verdi a kurta beszámolóiban rögtön a függöny lehullta után közli. A LOMBARDOK után (ez volt valóságos pályája második műve) a bukásról szóló szűkszavú jelentéshez hozzáfűzi: „Ezt minden öröm és bánat nélkül mondom!” E mondatban a közöny ellentéte rejlik, nem más ez, mint szkeptikus valóságfanatizmus, amely a *vereség élvezetét* nem engedélyezi magának.

További bizonyítékul szolgál Verdi élethosszig tartó küzdelme a komédiázás és a reklám ellen. Ezt élete minden szakaszában észlelhetjük. A színház embere a pálya kezdetétől fogva ösztönösen mindent megvet, ami színház. Sosem merül bele a színházi vircsaftba, sosem szerepel pletykákban, a kulisszák nem bővölik el; már egész fiatalon távol tartja magát a színházi népségtől; eljár a próbákra, mogorva és tárgyyszerű, éppen úgy, mint amikor a kaszások közé megy, ha szemlét tart a birtokán.

Mi sem jellemezhetné jobban Verdi viszonyát a színházhoz, mint Nini Barbieri, az énekesnő memoárjaiból származó alábbi részlet, amely a MACBETH próbáit és előadását mutatja be. 1846-ban járunk, az olasz melodráma legsötétebb korszakában, amikor három-négy zenekari próba után a színpadra korbácsolták a darabot. Összehasonlításként jegyezzük meg, hogy a német zenedráma röviddel ezelőtt született meg, ugyanis Wagner éppen ekkor fejezte be a TANNHÄUSER-t.

„Szánál is több zongorás és zenekari próbát tartottunk a MACBETH-ből, mivel Verdi sosem látszott elégedettnek, az énekesektől szólamaik egyre intenzívebb előadását követelte, akik túlzott igényei és szűkszavú zárkózottsága miatt kevés rokonszenvvel viselkedtek iránta. Reggelente és esteként – amikor a Maestro megérkezett a próbára – a színpadon és a próbatermekben minden tekintet azt kutatta az arcán, hogy vajh miféle újabb tortúrának leszünk alávetve. Amikor barátságos mosollyal lépett be, többé-kevésbé bizonyosak voltunk, hogy ma végtelen ideig tartó többlet-próba következik. Ha jól emlékszem, az operának két csúcspontja van: az alvajáró-jelenet és a kettősöm Macbethtel a gyilkosság után. Hihetetlen, de mégis igaz, hogy egyedül az alvajáró-jelenet több mint három hónapi próbaidőt vett igénybe. Három hónapon át próbáltam meg reggel és este egy olyan embert ábrázolni, aki álmában beszél, aki – amint a Maestro kívánta – szavakat formál anélkül, hogy az ajkát mozgatná. A szem zárva, az egész arc maszkyszerűen merev... Gyakran úgy éreztem, a megőrüléshez vagyok közel...

*A kettőst a baritonmal: Fatal, mia donna, un murmure – aligha hihető – százötvenszer pró-*

báltuk. *Verdi arra kényszerített, hogy ne is annyira énekeljük, mint sokkal inkább mondjuk a szöveget. Na de hát egyszer ezen is túl voltunk! Este az összpórában Verdi kötötte az ebet a karához, hogy mindannyiunknak kosztümben kell énekelni, hallatlan dolog volt ez akkoriban. És akaratával szemben soha és semmikor nem volt ellentmondás. Végre mindannyian a színpadon álltunk felöltözve, teljes készenlétben, a zenekar behangolva várakozott, amikor váratlanul Verdi engem és Varesét egy intéssel a kulisszák mögé rendelt, és arra kért, hogy ugyan tegyük már meg neki azt a szívességet, hogy a próbateremben még egyszer végigmegyünk vele ezen az átkozott duetten.*

*E könyörtelen zsarnoknak engedelmkedni kellett. Jól emlékszem arra a sötét pillantásra, amelyet Várese vetett Verdire, amikor belépett a próbaterembe: keze szorosan a kardmarkolaton, mintha úgy akarná ledöfni a Maestrót, akár Duncant, a királyt. Mégis fejet hajtott, és lement a százötvenegyedik próba is, miközben a türelmetlen publikum már tombolt a nézőtéren. Am mit sem mond az, aki csak annyit mond, hogy e jelenet lelkesültséget keltett. Mert valami hallatlan, egészen új, sosem látott és átélt dolog volt ez. Bármikor énekeltem is a MACBETH-et, minden este a Teatro Pergolában (a bemutató színhelyén) kétszer, háromszor, négyszer is meg kellett ismételnünk a duettet, sőt, az egyik este ötször is!*

*Sosem felejtettem azt sem, hogy Verdi a premier estéjén, amikor az alvajáró-jelenet közeledett, szótlanul és nyugtalanul keringett körülöttem. Nyilvánvaló volt, hogy számára az opera sikere – noha már látszott, hogy nagy diadal lesz – csakis ezzel a jelenettel dől el véglegesen. – Az akkori napok újságcikkeiből megítélhető, vajon helyesen fogtam-e fel a nagy mester zenei-drámai gondolatait. Magam csak egyet tudok: még nem ült el a tomboló tapsvihar, én pedig egész testemben reszketve, egyetlen szóra sem képesen, félig vetkezetten ültem az öltözőmben, amikor felpattant az ajtó, és – Verdi állt előttem. Hadonászott, ajka mozgott, mintha valamiféle beszédet akarna tartani, de egyetlen szót sem sikerült kipróbálnia. Én sem találtam szavakat, csak nevettem és könnyeztem. Ekkor észrevettem, hogy Verdi szeme vörös. Megszorította a kezem, aztán kitámolygott. – Csodás köszönet volt ez a sokhavi munkáért és izgalomért.”*

Meglepő e harmincéves férfi tárgyyszerűsége. Nem az érzékeny szerzőt látjuk, aki zavartan bujkál a földszinten, és akinek egyetlen feladata mintha csak annyi volna, hogy kerékkötő legyen, hogy szerény vagy felfuvalkodott megjegyzéseivel összezavarja a színházi személyzetet. Belép a terembe, és – a természetes fölény és a tiszta akarat révén – máris ő az úr; rögvést átveszi a parancsnokságot. S miközben a művet szolgálja, sohasem szolgálja önmagát. Hogy ő maga a szerző, ez közömbös számára. Csak olykor nyilatkozik meg. A mű csupán adottság, amely eloldódott tőle, immár nem tartozik hozzá, ő mindössze arról gondoskodik, hogy az eszme és a szándék alakot öltjön.

Ezért oly elviselhetetlen számára a propaganda és a reklám szellemének népsége! Mit akar ez a Meyerbeer? Képes az ember a világon bármit is elégtelen eszközökkel tető alá hozni? Mi közük a művészet dolgaihoz a kapcsolatoknak, a soirée-knak, a minisztereknek, a királyoknak, a protekcióknak, az újságírók hadának, a megvesztegetéseknek, a társaságoknak, a vezércikkeknek? Hiszen mindez beteges agyrém! Jobb lesz egy dallam azáltal, ha egy tárcaíró ajánlja a nagyérdeműnek, vagy azáltal, hogy serdületlen, fanatizált koponyák klikkje zuhan egyik megjátszott ájulásból a másikba tőle? A melódia és a hallgató közt csalhatatlan a viszony. Minden közvetítés és közbenjárás természetellenes, sőt képtelen dolog! Ugyanily mértékben idegen tőle a propaganda, egy műalkotás elméleti reklámozása. Nem csupán a morális viszolygás okán, de egészséges értelemmel sem képes felfogni, hogy jelentékeny emberek hogyan érthetik ennyire félre az élet törvényeit. De emelkedjen bármennyire is fölül gyökerein, mindig is olasz operakomponista marad, nem isten és mágus, hanem „csak” a zene egyik mes-

tere. És hogyan is tudná egy mester önmagát vagy művét alá- vagy túlbecsülni?! Hiszen mesternek lenni nem más, mint magabiztos nyugalommal állni minden dolgok valódi rangsorában.

Verdi minden évben hosszú hónapokat tölt Párizsban. De az elővárosokban lakik, dolgozik, lófrál a körutakon, és nem keres kapcsolatokat, nem udvarol a kritikának, egyáltalán senkit sem ismer, sem a muzsikusokat, sem az irodalmárokat, és a társaságot sem. Nem ismeri személyesen sem Meyerbeert, sem Gounod-t, sőt – úgy tűnik – még Rossinival sem találkozik, akit pedig tisztel. Maga Rossini képtelen felfogni, hogy egy földije, aki mégiscsak karriert akar csinálni, ebben a Párizsban egyetlen látogatást sem tesz.

Az évek múltán Verdi idegenkedése a reklám iránt valóságos undorrá nő, és ez egyre erősebben jut szóhoz leveleiben. A Filippo Filippihez írt levél – aki az AIDA bemutatójára Kairóba akar utazni – valóságos zsoltár a reklám ellen.

Így ennek az embernek az életében minden szó és tett valamiféle különös *feltétlenségre* utal. Olyan feltétlenség ez, ami a maga szép egyszerűségében és természetességében önmagáról mit sem tud, és semmiképpen sem peckeskedik a filozófia és az irodalom fegyverzetében. Sosem hagyja, hogy elfáradjon a lelke, sosem engedi, hogy otromba kompromisszumokba keveredjen, és nyolcvannyolc év legutolsó pillanatáig biztosítja, hogy fiatal legyen és a jövőbe tekintő. A dicsőség számára nem csábítás, a mámor számára nem ürgy. A szellem munkája nem ideges elernyedést követel, hanem munkálkodást a mezőn. És évről évre szakadatlanul fejlődik benne a lehető legistenibb törekvés a földön, a *törekvés a névtelenség után*. Elegendő megfigyelni, hogy az öreg Verdi elhárít magától minden kitüntetést, hogyan tiltja meg, hogy kinevezzék Busseto márkijának. Ekkor túllép azon, hogy fontosnak tekintse önmagát, és ezzel túllép a Verdi-lélek éjszakai tulajdonságain is: pesszimizmus, bizalmatlanság, kétség.

Még a halál sem képes megcáfolni ennek az életnek az igazságát. Utolsó éveiben Verdi egy milánói szállodában lakik. Többé nem von külső határt önmaga és az emberek között, nem roskadozik nevének terhe alatt, nem gyötri hírve nimbusza, alig méltatja pillantásra azokat, akik rámerednek; lelkében immár az anonimitás vert tanyát. Így aztán elüldögél a többiekkel a hotel írószobájában, idegenekkel utazik a liftben, és nem mindenki tudja, kivel üldögél együtt, kivel utazik a liftben. A vég hevesen jön. Szélütés! Hét napon át tart a harc Verdi és a halál között. Az acélos test, minden földi ritmus nagyszerű akkumulátora nem könnyen adja meg magát az ellenségnek. Temetésén százezer ember hullámoz a halottaskocsi körül. És ekkor valami ritka és nagyszerű dolog történik, egyike azoknak a pillanatoknak, amikor a zene és a tömeg egyesül. Mert minden szándék, terv és szervezés nélkül, valamiféle megfoghatatlan odaadás szülötteként, a tömeg óriáslelkéből előtör a NABUCCO kórusa, amellyel Verdi hatvan évvel ezelőtt a nép vigasza és reménye lett: „*Va pensiero*”... A zsidók vágycsozó éneke a babiloni vizeknél a zsoltár szavai szerint.

Aki ilyen tisztán magasodik fel előttünk, nem nevezhető másnak, mint antik embernek! Egy római, valamiféle republikánus, aki egy hisztérikus-romantikus korszakba tévedt. Rakjon bár fel mindenféle maszkokat, a maró gúny, a nyárspolgáriság, a parasztiság, az embergyűlölet, az öregkor baráti humorának álarcát, mögöttük félreismerhetetlenül fölsejlenek a római herma szigorú vonásai.

A földön feltétlen része a magányosság. Verdi minden emberi kapcsolatára a magány könnyű és hideg fátyla borul.

Italo Pizzi

## KIADATLAN VERDI-JEGYZETEK

Magyarósi Gizella fordítása

Italo Pizzi (Fornovo, 1849–Torino, 1920) neves orientalista volt. Perzsa és arab nyelvet és irodalmat, szanszkritot tanított, olaszra fordította Firdauszi eposzát, a KIRÁLYOK KÖNYVÉ-t, egy ugyancsak perzsa költői antológiát, a germán hősi eposzt, a NIBELUNG-ÉNEK-et, s ezenfölül keleti nyelvtankönyveket és irodalmi kézikönyveket publikált. Mint ő maga meséli, 1883 júliusában ismerkedett meg Verdivel Firenzében, a Biblioteca Laurenziana falai közt, ahol az idő tájt könyvtárosként működött, s 1900 szeptemberéig számos alkalommal meglátogathatta, és élvezhette a vele való társalgást, amelyet VERDI-JEGYZETEK című könyvecskéjében összegyűjtve közre is adott. „Minden egyes alkalommal papírra vettem az elhangzottakat, ennélfogva kezesked-

hetem pontosságuk és hűségük felől.” A kis kötetet néhány Verdi által neki írt (nem különösebben érdekes) levél és néhány anekdota is gazdagítja, mely utóbbiakat „vagy szemtanúk, vagy maguk a résztvevők” mesélték el neki, leginkább Giovanni Barezzi, Antonio fia. A Sant’ Agatában mintegy tíz év alatt folytatott nyár végi vagy őszi eleji beszélgetéseknek a java részét közöljük itt, nem feltétlenül a szerző által követett sorrendben. (A találkozások dátumai a szerző feljegyzése szerint a következők: 1891 nyara, 1892. augusztus 9., 1893. augusztus 26., 1894 nyara, 1895. szeptember 10., 1896. szeptember 7., 1897. szeptember 10., 1898. szeptember 20., 1899. szeptember 24., 1900. szeptember 12.) (A szerk.)

Minthogy az a szerencse és megtiszteltetés ért, hogy személyes ismeretségbe kerülhettem a nagy Maestróval, aki ugyancsak Parma megye szülőtte, és hogy majd’ húsz évig megszokás nélkül levelezésben állhattam s hosszan eszmecserezhettem vele irodalomról, művészetről, közéletéről, napjaink eseményeiről, megtisztelő találkozásaink során megérlelődött bennem a szándék, hogy e lapokon megörökítem beszélgetéseink javát, melyeknek egy része a téma miatt érdekes, más része inkább csak amiatt, hogy közelebb hozza hozzánk az embert. [...] Bizonyos nézetei, amelyeket azonos módú idézek, amint őtőle hallottam, talán újnak és meglepőnek is hatnak, ismervén a Maestro emberek és dolgok megítélésében igen visszafogottan megnyilatkozó természetét. De talán mert én, mint mondta, soha nem éltem vissza a bizalmával, méltónak látszottam arra, hogy olyasmiknek is fültanúja legyek, amiket másokkal nem akart megosztani. Írásom bizonyos kitételeit egyesek, meglehet, vitatni fogják, mondván, hogy ők ugyanarról másként hallották őt megnyilatkozni, arra azonban szavamot adom, hogy én csakis azt mondom tovább, amit személyesen az ő szájából hallottam.

Sokat hallani és sokfelé olvashatni, hogy Verdi mogorva s gyakran szinte udvariatlan beszélgetőpartner volt. Rendkívüli helyzetekben ez igaz lehetett, szükségképpen annak is kellett lennie, például mikor valamely operáján sokat és elmélyülten dolgozott [...].



A magam kivételes esetét tekintve azonban elmondhatom, hogy igen-igen ritkán találkoztam hozzá foghatóan udvarias és nyájas emberrel, mert hosszú ismeretségünk, mondhatom úgy, barátságunk ideje alatt, találkozásaink során mindvégig a kedvesség és jószág legszebb bizonyítékaival tüntetett ki. [...]

Beszédmodora, legalábbis az én tapasztalatom szerint, mindig nyájas, szelíd, szeretetteljes, barátságos, gyakorta félnék és már-már naiv és gyermeki volt, állításaiban és kérdéseiben habozó. Ebből azt is megérthettem, hogy esküdt ellensége az erőltetett, üres fecsegésnek, a fellengzős kifejezéseknek, a nagy szavaknak, merthogy semmi tartalmuk, ő egyszerűen szerette magát kifejezni, pontosan megfogalmazva gondolatait. [...] Emlékszem arra is, micsoda kelletlenség és bosszúság volt a hangjában, mennyire kínos volt neki, mikor a firenzei Biblioteca Laurenzianában egy idegenvezető kacifántosan hízelgő szavakkal felkérte, hogy írja be nevét a vendégkönyvbe. [...]

Igazán meghitt kapcsolatba nem kerültem vele, azt azonban elmondhatom, hogy soha nem ragadtatta magát furcsa vagy fonák vagy szertelen kijelentésekre, soha nem engedte meg magának, hogy az illendő viselkedés határain túllépjen, minden egyes cselekedetét mértéktartás és méltóság jellemezte, minden egyes szava igaz, helyénvaló és választékos, minden egyes gondolata józan volt. [...]

Személyesen 1883-ban ismertem meg. Annak előtte Parmában láttam néhány alkalommal vásári napokon, nagy tapasztalatú gazdaként ugyanis nagyon szeretett marhával kereskedni, a parmai vásár pedig erről volt különösen híres. De ez nem mostanában történt. Később aztán a cremonai vásárra járt. [...] Láttam őt 1872-ben is, amikor a parmai színházban bemutatták az *AIDA*-t, s ennek kapcsán arra a kijelentésre ragadtatta magát, hogy ezt az operáját sehol nem adták elő olyan jól, mint Parmában [...].

1883. július 14-én, ezen a rekkenő hőség miatt emlékezetes napon könyvtáros kollégáimmal a firenzei Biblioteca Laurenziana falai közt bóbiskoltuk át kábultan a délutáni órákat. Egyszer csak egy bizonyos Battaglia nevű városi idegenvezető lépett be egy koros, de karcsú és délceg, szép úrral, akinek két hölgy tartozott a társaságába. A Maestro volt az Montecatiniből visszatérőben Strepponi asszonnyal, a feleségével és Teresina Stolz asszonnyal, a híres énekesnővel. Verdi megszemlélte e kiváló könyvtár kincseit, a kiállított miniatúrákat, Petrarca, Cellini, Alfieri autográf kézíratait, a második századból való Vergiliust, a Vesztfáliában előkerült Tacitust, a Paolo Orosiót. Sok mindenről érdeklődött, többek közt a *DIVINA COMMEDIA* híres folignói kiadásáról is. Mindezt a könyvtárszolgától, miközben én, a nagyterem egyik sarkában ülve, érdeklődve figyeltem őt; nem tetszett teljesen idegennek az arca. Sőt, minthogy előző este egy firenzei lapban olvastam, hogy két hölgy társaságában pár napig Montecatiniben időzött, és mert láttam én őt más alkalmakkor is, és mivel a róla készült ezernyi képről igencsak ismerős volt az alakja, rögtön gyanút fogtam, hogy alighanem a Maestro az. Megkérdeztem az idegenvezetőt, neki fogalma sem volt róla. Gondolt egyet, s megkérte az idegen urat, hogy írja be a nevét a vendégkönyvbe; Battaglia idegenvezető (most is előttem van!), komikus udvariaskodással hozzá hajolva, azt mondta:

– Volna szíves uraságod abban a megtiszteltetésben részesíteni bennünket, hogy ideírja a becses nevét?...

Szavai annyira idétlenül hangzottak, hogy Verdi, mint mondtam, bosszúságában olyan hangot bocsátott ki, hogy az bizony a legkevésbé sem volt harmonikus és zenei. De aztán erőt vett magán, fogta a feléje nyújtott tollat, és beírta nevét a vendégkönyvbe. Most, hogy már bizonyosságot szereztem a kilétéről, a szerencsés találkozás feletti boldogságomban megmutattam a Maestrónak a könyvtár legdrágább kincseit,

amelyeket elzártan, féltve őriznek, és nem mutogatnak mindenkinek: a CODEX AMIATINUS-t, ezt a hatodik századi híres manuscriptumot, a szíriai evangéliumos könyvet szintén a hatodik századból, a firenzei dóm miniatúrákkal díszített, gyönyörű korális énekeskönyvét, a Ghirlandaio iskolájából való miniatált misszálét, amelynek kapcsán, mikor megmondtam neki, hogy egy hasonló misekönyvet pár évvel azelőtt eladtak, leplezetlen keserűséggel megjegyezte:

– Olaszországban minden eladó!

Ezeket és még sok egyebet is megcsodált Verdi a könyvtárban, és őszinte lelkesedéssel, igazi műértőként csodálta meg őket. Azt is elmesélte, hogy egyszer Cava dei Tirreniben a szerzeteseknél látott egy igen gazdagon miniatált Szűzanya-imakönyvet, s csillogó szemmel tette hozzá:

– Ó, ha én azt megszerezhettem volna attól a baráttól, aki megmutatta!

De nemcsak csodálta ezeket a dolgokat, értékelní is tudta őket, ami cáfolja annak az illetőnek a véleményét – nem tudom, tartja-e még –, aki szerint Verdinek a saját zenéjén kívül másról nem sok fogalma volt. [...] nagyot néztem, amikor egy Velencében készült, gyönyörű állatminiatúrákkal díszített, igen ritka görög Arisztotelész-kiadás láttán így szólt:

– Görögül nem tudok, de ez bizonyára AZ ÁLLATOK TÖRTÉNETE Arisztotelésztől.

Az volt. Ő tehát tudta, hogy Arisztotelésznek természettudományos írásai is vannak, ami talán azok előtt sem ismeretes, akik időt és pénzt pocsékolva Olaszország líceumaiban erre-arra nagy nehezen megtanulnak valamelyest görögül. A Laurenzianával kapcsolatban még azt is megkérdezte, hogy ez volna az a könyvtár, amelynek a kézirataira olykor-olykor hivatkozásokat lát? Ez is ritka, főképpen egy zeneszerzőtől nem várható ismeret, mert a magabiztos műveltek körében sem közkeletű. És egyébként valahányszor csak alkalmam volt találkozni vele, meggyőződhettem róla, hogy az irodalom és a művészetek tárgykörében nem mindennapi műveltség birtokosa. A művészetről általában, amiről mindig nagy lelkesedéssel beszélt, annyi mindent tudott, hogy az kétségkívül alapos felkészültségre vallott.

Miután végignézte a könyvtár figyelemre méltó dolgait, Verdi el is búcsúzott, de előbb még elkérte a vizitkártyámat, s én szolgálatkészen átadtam neki. Attól az évtől kezdve állandó kapcsolatban álltunk. Minden év augusztusában vagy szeptemberében, egészen 1900 szeptemberéig, amely, sajnos, az utolsó alkalom volt, állhatatosan felkerestem Busseto környékén levő villájában, Sant' Agatában, ahol mindig vidám és szívélyes fogadtatásban volt részem.

[...] egy napon (hogy melyik évben, nem emlékszem pontosan) Shakespeare-re terelődött a szó, s megkérdeztem, hogy hisz-e műveinek eredetiségében, merthogy újabban többen kétségbe vonják. Neki semmi kétsége nem volt, s ahogy a kérdés részleteibe merült, az nagy tájékozottságról tanúskodott. Shakespeare-t egyébként nagyon nagyra tartotta. Mint mondta, művei olvastán, éleslátó gondolatai, úgymond csattanósan találó megjegyzései láttán az ember kénytelen magában felkiáltani: „Hát persze! Így van! Ez az!” Szerinte Shakespeare olyan lényeglátóan elemzi az emberi lelket, s olyan mélyen hatol belé, hogy amit szereplői szájába ad, az úgy igaz, és csakis úgy lehet. Azt mondta, hogy Victor Hugo túlságosan felnagyítja alakjait, s eltulozván épp a valóságuktól fosztja meg őket; Schiller pedig olyannyira jó, olyannyira naiv és idealista, hogy nem képes az emberi lélekben shakespeare-i mélységekbe hatolni, ennél fogva nem is tud hozzá fogható lényegi elemzést adni róla. Következésképpen sok szereplő-

je eszményített és hiteltelen. Mint például egyik legkedvesebb és legrokonszenvesebb alakja, Posa márki a DON CARLOS-ban. Ez a figura (Verdi szavaival) merő anakronizmus, merthogy a legmodernebb értelemben vett humanitárius eszmék szócsöve, éspedig II. Fülöp korában!

– Fülöp – mondta –, ha efféle személy került volna elébe, megsemmisítette volna. Nemhogy még azt mondja neki, amit Schiller ad a szájába: „*De éber az inkvizíció! Legyen óvatos!*”

[...] Ennek a jellemnek a következetlenségéről olyannyira meg volt győződve, hogy az operából ki akarta iktatni.

– Minthogy zenét szereztem hozzá – mondta nekem –, nagyon jól tudom, mennyire kirí ez a jellem a darabból, már azon voltam, hogy el is tekintek tőle, amikor a barátaim (nem nevezte meg őket) lelohasztottak (*sic!*), hát benne hagytam.

Azokat a szavakat használom, amelyeket a Maestro mondott. [...]

Hozzátette, hogy Fülöp zsarnok volt, az igaz, de ő jóhiszeműnek véli annak alapján, hogy milyen végtelenül puritán körülmények között élt. Meglátogatta az Escorialban azt a szegényes és dísztelen szobát, amelyben egy nyomorúságos, ócska ágyon aludt.<sup>1</sup>

Nagyon nagyra becsülte és lélekbúvár-tehetségben Shakespeare mellé helyezte a Maestro Zolát, akinek valósággal falta a regényeit. A FÖLD-ről nyílt ellenszenvvel beszélt a benne levő disznóságok (ezt a szót használta) miatt; A PATKÁNYFOGÓ nagyon tetszett neki, de különösen AZ ÖSSZEOMLÁS-t dicsérte, annak is, mint mondta, az igen finom lélekrajzát. Zolának ez a regénye nemrég jelent meg, s talán a friss élmény hatása alatt beszélt így róla Verdi. Akármint volt is, 1892. augusztus 9-én, Montecatiniből való visszatérése után pár nappal azt mondta nekem:

– Montecatiniiben minden katonatiszt lelkesedik érte. Moltke AZ ÖSSZEOMLÁS lapjain nagyszerű, csodálatos alak. Hanem szegény III. Napóleon leszerepel benne. Minden szava igaz!

Visszatérve a részletekbe menő, szórszálhasogató kritika témájára, élesen emlékszem, hogy noha tisztelte a németek tudását, a túlságosan aprólékos kritikai módszereikről és bizonyos különc rendszereikről megvolt a véleménye, s hogy milyen élénk taglejtésekkel mondta egyszer:

– Ó, a németek, a németek! Képesek egy bolha vagy egy légy lábáról háromszáz oldalas köteteket írni!

[...] Nem emlékszem, melyik évben, de amikor legjobb irodalomkritikusaink annyit elemezték az Adelchi híres kórusának *irrevocati di* kifejezését, hogy az már sok is volt, Verdi, felhíva figyelmemet erre a kivételes esetre, szó szerint ezt mondta:

– Mielőtt ez a kritika megjelent, volt némi fogalmam az *irrevocati di* jelentéséről. Ez a passzus a múltjára visszarévedő Emengarda fájdalmának távoli, homályos, meghatározatlan képzetét keltette bennem, s ez a képzet illett a felfogásomba. Most viszont, miután annyira meg akarták világítani ezeket a szavakat, semmit nem értek az egészről!

[...]

Élő írókról, Zolát leszámítva, [...] nagyon keveset beszéltünk, Verdi ugyanis köztudottan óvatos tartózkodással nyilatkozott kortársairól. Némelyeket azonban nem is ritkán emlegetett. Michele Lessonát például igen nagyra tartotta.<sup>2</sup> A tudóst és az irodalmárt dicsérte benne, s még inkább azt a rendkívüli ügyességét, hogy mindenki által érthetően ír, ezért mindenki olvassa is. Carducciról ugyancsak nagy tisztelettel beszélt, de hozzátette, erősen kétli, hogy az általa dicsőségesen megteremtett költői iskola fönmarad.

Egy napon arról számolt be, hogy elolvasta Angelo Mosso professzor LA FATICA című könyvét, és egészen a hatása alá került. Akkoriban a FALSTAFF-on dolgozott, s kérdésemre, hogy hamarosan befejezi-e, azt válaszolta:

– Mindennap dolgozom rajta egy kicsit. Miután Mosso könyvét elolvastam, nem dolgozom olyan sokat. Agyunk a túlfeszített munkában vérszegénnyé válik, s a mi vé-  
rünk nem olyan vigorózus, mint a parasztemberé.

Érdekes aztán az is, amit (1896. szeptember 7-én) mondott nekem nevetve egy híres pszichiáterről meg egy bizonyos tanáról, miszerint minden lángelme szükségszerűen bolond vagy félbolond.<sup>3</sup> A tannal vitázva megjegyezte és nem győzte hangsúlyozni, hogy a zseniális Manzont a nagy talentumával a legkevésbé sem lehet furcsának, extravagánsnak vagy bolondnak nevezni, tökéletesen kiegyensúlyozott egyéniség volt. Ezzel kapcsolatban esett szó a híres emberek kézírásáról is, egy bizonyos elmélet szerint ugyanis abból lehet vagy lehetne a veleszületett örültséget kiolvasni; a témáról ez a híres professzor egyébként nemrég egy kétségkívül nagy jelentőségű művet is publikált. Verdi megjegyezte, hogy az emberek kézírása leginkább attól függ, hogy korukban milyen kalligráfiai iskola hatása érvényesül, s hozzátette, hogy régen az egyenes, mondjuk úgy: álló betűs írást tanították, manapság pedig az angolosan dőlt írásmód járja. Ennélfogva erős kétségei voltak a szóban forgó kalligráfiai elmélettel kapcsolatban; mikor említettem neki, hogy egy külföldi professzor ugyanezt az elméletet tanítja, és plagizálókra panaszkodik, a Maestro nevetve azt mondta:

– Tizenöt napig kenyérré és vízre kéne fogni, sőt tizenöt hónapig, alighanem kigyógyulna belőle.

De amilyen tájékozott volt nemcsak az olasz irodalomban, hanem a klasszikusok és a modern szerzők tárgykörében is, akiket – a franciák és a latinok kivételével – valószínűleg fordításban olvasott, olyan nyílt ellenszenvnek talán nem, de erős visszataszításnak igenis nevezhető érzéssel tekintett az északi irodalmakra, a tisztán északiakra, amelyeknek semmi közük a klasszikusokhoz vagy a mi kortársainkhoz. Ezen azt az ősi germán pogányság heroikus hagyományaira épülő irodalmi vonulatot értem, amelyből Wagner sok operájához merített témát [...]. Mi több, Sigurddal, az EDDA-DALOK s egy tehetséges modern német zeneszerző művének főhősével kapcsolatban szemlátó-  
mást elborzadva a majdnem minden germán hőst jellemző kegyetlenségén, egy napon azt mondta nekem:

– Jaj, ez a Sigurd meg a többi hős! Micsoda szörnyűséges dolgok!

A NIBELUNG-ÉNEK sem tetszett neki soha, mint alábbi leveléből kiderül, amelyet akkor írt, mikor elküldtem neki a fordításomat:

Busseto Sant' Agata, 1889. október 24.

Mélyen Tisztelt Pizzi Professzor Úr!

Kézhez kaptam szíves ajándékát, a *Nibelung-ének* két elegáns kötetét, feleségem és a magam nevében is köszönöm.

Bár ezt az eposzt én nemigen kedvelem (legalábbis annak alapján, amit Cantù irodalomtörténetében olvastam róla), remélem, az ön fordításában újraolvastva jobb benyomást szerzek róla. [...]

És térjünk most már a zenére, amivel kapcsolatban a Maestro mindig meglehetősen csökönyösnek mutatkozott. Lessona erről egyszer azt mondta nekem, hogy ha az ember nem erőlteti a zenei témát, lassan-lassan ő maga hozza elő. Én a magam részé-

ről sohasem tereltem rá a szót, de aztán tapasztaltam Lessona igazát, mert a Maestro, ha nem provokálták, alkalomadtán valóban szívesen tért a tárgyra. [...]

Egy napon elmesélte nekem régi barátja, Meyerbeer élettörténetét, a zeneszerző ritka nemeslelkűségét és szellemi kapacitását ecsetelve.

– És bankár volt a javából! – tette hozzá. – Tudott pénzt csinálni. Egyébként nagyon jó néven vette, ha dicsérik, mindent meg is tett, hogy kiérdemelje. Számtalan újságra előfizetett, s ha valaki csődbe jutott, saját zsebből segítette, vagy részvényesként beszállt. Szóval megdolgozott a dicséretért. Az újságírók, ha úgy hozta a helyzet, gyakran jártak hozzá kunyerálni.

A műveit illetően pedig azt mondta, hogy az ÖRDÖG RÓBERT-ben különösen a fantasztikus és a valós elemek szerencsés ötvöződését csodálja, s itt a valóst abban az értelemben értette, mint értette Shakespeare esetében. Talán Bertram lovag jellemére alapozva mondta ezt, aki az ördögi romlottságával elegy átszellemült gyengédsége miatt a RÓBERT legshakespeare-ibb figurája. A PRÓFÉTÁ-ban a rendkívüli drámai erőt értékelte, amely talán még hatásosabb is, mint a RÓBERT-ben vagy a HUGENOTTÁK-ban, különösen a negyedik felvonásnak azon a gyönyörű drámai csúcspontján, amikor Giovanni di Leyda király és próféta szuggesztíóval vagy delejezéssel kényszeríti az anyját, hogy tagadja meg őt. Hozzátette azonban, hogy az opera egészében van valami nyomasztó súlyosság, s emiatt nem is ez Meyerbeer legkedveltebb vagy legközértheőbb operája. A HUGENOTTÁK kapcsán pedig azt mondta:

– Egyesek szerint rossz a librettó. Rossz a csudát! Sőt a librettóban van az igazi színház. Még az utolsó felvonásban is, amelyet vagy el szoktak hagyni, vagy nem értenek, merthogy túlságosan hosszú az opera, még abban is benne van a színház. A harmadik és a negyedik pedig briliáns.<sup>4</sup>

[...] Megkérdeztem, mit szól hozzá, hogy Meyerbeer nemet mondott a porosz király kérésére, hogy zenésítse meg Aiszkhülosz tragédiáit, elsősorban az EUMENISZEK-et. Azt felelte:

– Szerintem Meyerbeer nagyon jól tette, mert Aiszkhülosznál nem lehet tudni, hogy alakjai emberek vagy istenek. Az egyetlen igazi karakter Aiszkhülosznál Klütaimésztra. [...]

Wagnerrel és a zenéjével kapcsolatosan, amely annyi vihart kavart, a következőket sikerült megtudnom Verdi véleményéről, aki, mint minden gondolkodó ember, helyeselte a wagneri elvet, hogy a zenét a darabhoz kell szerezni, de nem helyeselte a módot, mert Wagner s még inkább a követői gyakran szántszándékkal minden határon túlmentek. Verdi elismerte, hogy a zenének igazodnia kell a zeneszerző szülőföldjének, közönségének géniuszához és nemzeti jellegéhez, de azt nem helyeselhette és nem is helyeselte, hogy egy olasz mindenáron német zenét akarjon szerezni, mint tette annyi boldogtalan modern mester: [...]

1892. augusztus 9-én, kedden a Sant' Agata-i elegáns szalonban nagyon közvetlenül és felszabadultan beszélt velem Verdi, s egyszer csak maliciózus ábrázattal így szólt:

– Hanem az idén meg a tavalyi szezonban nagyban ment a muzsikálás Torinóban! A WALKÜR, A NÜRNBERGI MESTERDALNOKOK!<sup>5</sup>

Majd pedig némileg komolyabban e szavakat tette hozzá, amelyeket, hazatérvén, még azznap papírra vettem, hogy az onmód maradjanak fön, ahogy elhangzottak: – Az a zene német közegben a helyén van. Minálunk nincs. Németországban viszont megy és megy. Föl a függöny és puff, kialszanak a fények, az ember meg ott marad bambán a sötétben. Abban a sötétben, abban a holt térben úgy eltompul az agy, hogy

ott elmegy az a zene. Hallottam Bécsben a LOHENGRIN-t,<sup>6</sup> és abban a zsidobadságban magam is elbóbiskoltam. De ott a németek is bóbiskolnak!

Aztán a következőképpen alakult a beszélgetésünk. Azt mondtam:

– Torinóban a TANNHÄUSER bemutatóján is bóbiskoltak nem is kevesen, és csak az olasz részeknél neszeltek föl azzal, hogy...

– Hogy ez az! Eddig és ne tovább, nem igaz? – vágott a szavamba Verdi.

Én pedig tréfálkozva tódítottam:

– Erzsébet végeérhetetlen imája például a maga hosszú, vontatott akkordjaival olyan élvezetes, hogy az ember nem is érti a mi jó Urunkat – akinek a feszülete előtt Erzsébet térdepelve imádkozik –, hogy ugyan miért nem rúg bele?

Mire Verdi lelkesült mosollyal:

– Hogy hagyja már végre abba!

Nem helyeselte a németeknél dívó teljes színházi csöndet sem, azt az eksztatikus csöndet meg még kevésbé, amelyet állítólag Wagner követelt meg hallgatóitól, mondván, hogy jobban tetszik neki ez (természetesen mértékkel alkalmazva, és minden közönséges vagy oda nem illő megszakítást kivéve), mint amikor valamely szeme előtt zajló eseménybe az egész közönség beleéli magát, s vele izgul, reszket, mi több, sír. [...]

Akkor emlékezetembe idéztem, hogy 1872 áprilisában a parmai színházban milyen ujjongás fogadta az AIDA bemutatóján a híres sort:

„*Rivedrai le foreste imbalsamate*”  
(„Újra érzed, mily balzsamos az erdő”)

[...] Minthogy aznap este ott voltam a színházban, emlékszem, hogy a hallgatóság egy emberként már-már vad üvöltésben tört ki újrázva, a Maestrót követelve. Német földön ez hallatlan botránynak számított volna. De hogy lehetne megfékezni – s ebben Verdi egyetértett velem – azt a lelkesedést, mondhatni szinte őrjöngést, amely bizonyos nagy hatású szólamoknál, bizonyos szívhez szóló melódiáknál óhatatlanul eluralkodik a közönségen? A Maestro akkor szemlátomást örömmel válaszolta, hogy nagyon is jól emlékszik arra az estére, és elégedetten mosolygott.

Mindazonáltal nem nagyon tetszett neki a parmai színház magatartása, két évvel azelőtt ugyanis, 1890 szeptemberében, mikor megjegyeztem neki (mindjárt megmondom, mivel kapcsolatban), hogy a parmai közönség telhetetlen: nemritkán kritizál, olykor meglehetősen zordan még érdemdús művészeket is, ő így felelt:

– A parmai színházban a politika dirigál. Túlteng a politika. De manapság már mindenhová befészkelte magát.

Éppen akkor mutatták be a bussetói színházban a LUISA MILLER-t, amit nagyon szerettem volna hallani, mondtam is neki. Mire ő:

– Jobban fogja élvezni, mert a kisebb színházaknál kisebbek az elvárások. A nagy színházakban telhetetlenek. A *kis hölgy*<sup>7</sup> pedig igen jó.

Nem emlékszem, hogy hívták az énekesnőt, akit Verdi – egyébként parmai és azt hiszem, másfelé is dívó szokás szerint – *kis hölgy*ként emlegetett. [...]

Saját műveiről nagyon keveset beszélt Verdi, legfeljebb a koraiakról; a DON CARLOS-t, az AIDÁ-t és a FALSTAFF-ot azonban többször is szóba hozta, érdekes és kétségkívül nem jelentéktelen részleteket mesélt velük kapcsolatban.

[...] 1895. szeptember 10-én szokásomhoz híven elmentem Sant’ Agatába. Aznap a

Maestro nagyon jó hangulatban volt, mint mindig, barátságosan és közvetlenül fogadott. Nekem is igen jó kedvem volt, ezért aztán hosszan beszélgettünk a legváltozatosabb témákról, kezdve, nem is emlékszem már, miért és hogyan, bizonyos régi hangszereken, amelyek méregdrágán cserélnek gazdát, s egyesek, például a firenzei Krauss már egész gyűjteményt szedtek belőlük össze. Szóba hoztam azt a koncertet, amelyet éppen Krauss házában tartottak, keleti hangszereken játszott keleti zene volt műsoron az 1878 szeptemberében Firenzében összegyűlt negyedik orientalista kongresszus alkalmából, amelyen magam is részt vettem. Akkor azt kérdezte tőlem:

– És hűen szólalt meg az a keleti zene? Úgy játszottak a hangszereken, ahogy kell?

Fogalmam sincs, mondtam, viszont akkor már megkérdeztem, látta-e azt a nemrégiben felfedezett görög Apolló-himnuszt, amelyhez zenei kíséret is tartozik. Átírták a mi normáink szerint énekhangra és hangszerekre. Mire ő:

– Igen, láttam; nem derül ki belőle semmi. – Majd komolyabban hozzátette: – Nem értem bizonyos középszerű zsenik gögjét, akiknek mindenáron elő kell rángatniuk valami akármilyen csekély értékű, akármilyen haszontalan dolgot, hogy aztán a nagy felfedező képében tetszeleguessenek. Nyaranta, mikor elmegyek Montecatini-be, mindig ott találom azt az embert, aki a fejébe vette, hogy rekonstruálja és újáteremtí a régi zsidó zenét.

– Mégis hogyan – kérdeztem –, ha egyszer a zsidó zenének sem a hangzását, sem a kiejtését nem ismerjük, mivel a bibliai szöveg kiejtést jelző magánhangzói nagyon későn, Krisztus után a hatodik században kerültek oda, a legrégebbi zsidó írások viszont Krisztus előtt sok századdal keletkeztek – ezek tehát semmiféleképpen nem tükrözik a helyes kiejtést.

Mire Verdi:

– Az az úr a hagyomány alapján akarja rekonstruálni, azt tartja, hogy a zsinagógabeli bibliaolvasás kantilénái magukban hordozzák a kétezer évvel ezelőtti ősi zsidó éneket. Mit szól hozzá, micsoda idea! Mert vegyük például Rossini áriáját, a *DI TANTI PALPITI*-t; ahány színházban, ahány koncerten, ahány énekestől halljuk, az sohasem tökéletesen egyformán és ugyanúgy fog hangzani. Pedig Rossini századunkbeli szerző. Vagy vegyük a Szent Ambrusnak tulajdonított *TEDEUM*-ot. Menjünk el néhány templomba, s a legkülönfélébb előadásokban fogjuk hallani. Ha tehát a legújabb kompozíciók is annyiféleképpen interpretálhatók, hogyan tudnánk a zsinagógák modern éneklésmódjából az évezredekkel ezelőtti, ősi zsidó zenét kihámozni? A görög zenéről is kevés és bizonytalan adatunk van, ugyan hogy lehetne azokból kiindulva teszem azt egy Aiszkhülosz-kórust rekonstruálni? Ha tíz zeneszerzőnek odaad egy megzenésített passzuz ritmus- és tartamjelölés nélkül, meglátja, hogy a tíz zeneszerző tíz, egymástól gyökeresen eltérő verzióval fog előállni. Ezért nem hiszem én a legkevésbé sem, hogy a régi zenét újjá lehet teremteni vagy rekonstruálni lehet, nem: sem a zsidót, sem a görögöt, sem bármely másikat.

[...] A régi zene rekonstruálására irányuló törekvésekkel kapcsolatos bölcs konklúzió hallatán hirtelen azt mondtam:

– A régi dolgok, a régi dolgok felkutatása apropóján találja ki, Maestro, mit hallottam az este Pievében az ön *AIDÁ*-járól. Ezt hallgassa meg!

– Nocsak, mit mondtak? – figyelt fel Verdi kíváncsian.

– Azt mondták – feleltem –, hogy a Maestro bizonyára sok pergament bogarászott át, mire megkomponálta!

– Pergament az *AIDÁ*-hoz? – kérdezte már-már becsmérő mosollyal. – Hát ezt meg

ki mondta? Jut is eszembe épp az ANDÁ-ról, képzelje, mi történt. Közben komponáltam, azt olvastam a zenei dolgok tekintetében mérvadó Fétisnél, hogy a firenzei múzeumban őriznek egy egyiptomi fuvalát. Ha ez igaznak bizonyul, gondolhatja, milyen fontos lehetett volna nekem. Rekonstruálni lehetett volna a fuvalát, ha be van állítva mondjuk d-re, ahogy nekem kell, írhattam volna rá egy szólót, nagyban hozzájárult volna az opera couleur locale-jához. Rohantam Firenzébe. Megkértem a múzeum igazgatóját, engedjen be nyitás előtt egy órával, hogy a kíváncsiskodókat elkerüljem, s hogy nyugodtan szemügyre vehessem a híres egyiptomi fuvalát. Az igazgató odahozza nekem, figyelmesen megvizsgálom, hát találja ki, mi volt az!

– Fogalmam sincs – mondtam. Mire ő:

– Egy ötlyukú pásztorfurulya! Akkor aztán hagytam az egészet, nem foglalkoztam vele.

Rövid hallgatás után nevetve folytatta:

– Ugyanígy azt is mondták nekem, hogy Nîmes-ben, nem is tudom, a múzeumban-e vagy másutt, bizonyos római trombiták láthatók! De én aztán nem törődtem a dologgal, bizonyos felfedezésekben már nem hiszek!

Amikor az újságok, először a milánóiak, hírül adták, hogy Verdi a FALSTAFF-on dolgozik, mindenki tudja, milyen óriási volt a várakozás, s nagy csodálója lévén természetesen én is szóba hoztam a dolgot, és érdeklődtem a részletekről, mikor 1891 nyarán meglátogattam. Akkor mondta, hogy mindennap csak egy keveset dolgozik rajta, Mosso említett könyvétől kissé megijedve, aztán hozzátette:

– Nem buffát írok, egy típust akarok ábrázolni. Az én Falstaffom nem azonos Shakespeare A WINDSORI VÍG NŐK-jének alakjával, ahol csak a nők által rászedett figura buffósága érvényesül, itt a IV. HENRIK két része a mérvadó. Boito ebben a felfogásban írta meg a librettót.

Mikor a következő nyáron (augusztus 9-én) rákérdeztem a FALSTAFF-ra, így válaszolt:

– Az opera kész, de nagyon nehezen találok hozzá énekeseket. A FALSTAFF-ban sok a szereplő, és egyikük sem másodrendű.

– Pedig nyilván mindenki vágyik a megtiszteltetésre, hogy a FALSTAFF premierjén énekeljen – jegyeztem meg.

– Hogyne – felelte ő –, de mindenki a főszerepekre pályázik, holott minden szerep egyformán jelentős. Shakespeare-nél senki sem másodrendű. Mindenki ugyanolyan fontos, még azok is, akik kevesebbet jutnak szóhoz. Mindenkinek megvan a maga igen határozott megkülönböztető jegye, karaktere.

[...]

Így akkor nem hallhattam a FALSTAFF-OT [a Scalában]. Sant' Agatában (ugyanazon 1893-as év augusztus 26-án) természetesen az volt az első, hogy a FALSTAFF igazi nagy sikeréhez gratuláljak a Maestrónak. Mondtam neki, hogy a magam kezdetleges játéktudásával megpróbáltam az operát zongorán végigvenni, de nem sikerült istenigazából, sok dolog homályos, nagyon homályos maradt előttem. Mire ő udvariasan:

– Ó, a FALSTAFF-ról zongorán lehetetlen elképzelést alkotni! Azt hallani kell. Szinte légius a zenekari része. Bizonyos pianóit zongorán nem is lehet visszaadni. Semmi hatásuk. Az összjátékban van a lényeg, azt a zongorából lehetetlen kihozni, az opera zongorakivonatban kivérzik. A FALSTAFF-hoz nem nagy énekesek kellene, hanem jó szellemű együttes. Ezért vagyok elégedett a bresciai sikerrel, mert az énekesek összeszokkottak, nem dívák, egyszerű halandók: *bons enfants*. Sok cikket olvastam különféle újságokban a FALSTAFF-ról,<sup>8</sup> de a sok zenekritikus közül Cora, a torinói Egidio Cora a



kedvencem, mert nem Alpokon túli eszményekkel áll elő, és mert elmondja a rosszat is meg a jót is, ami az olasz és a német iskoláról elmondható, és nem kéri számon az olaszok, mint egyesek, hogy miért nem úgy fogják fel és úgy írják a zenét, mint az Alpokon túli komponisták. Mit mondjak erre? A művészetnek őriznie kell a nemzeti jelleget, a tudománynak nem. Az olaszok olaszok, az olaszokhoz szóló zenének olasz-nak kell lennie. Különbözünk a németektől, a franciáktól még inkább (ezeket a szavakat hangsúlyozta), és különbözünk az oroszoktól, mi más érzésvilágban élünk.

[...]

Kérdeztem, a FALSTAFF után készül-e valamire.

– Ó, nem, nem! Az én koromban már nem lehet írni, nem szerzek több zenét – válaszolta nyomban.

– Az újságok az ellenkezőjét állítják – vettem ellen.

– Ó – felelte –, az újságokra ne adjon, mindenfélét összehordanak! Azoknak csak egy a fontos, hogy olvasójuk legyen, vagyis a minél nagyobb példányszám.

[...]

1894 tavaszán a diákok tartottak Torinóban egy egyetemi kongresszust, amelyen nagyon sok olasz és külföldi diák vett részt; szereztek erre egy goliárdikus himnuszt. Felvetődött, hogy meg kellene zenésíteni, és Salvatore Cognetti de Martiis professzor úr, tudván, hogy személyesen ismerem Verdit [...], megkért, hogy próbáljam megnyerni az ügynek. Én biztosra vettem, hogy a Maestro nemet mond, de minthogy nem tagadhattam meg ezt a szívességet barátomtól és kollégámtól meg persze a diákoktól, írtam neki [...]. Verdi azonnal válaszolt, ekképpen:

Genova, 1894. február 5.

Mélyen Tisztelt Pizzi Professzor Úr!

Sosem voltam képes, jobban mondva sohasem tudtam alkalmi darabokat írni, még ifjúkoromban sem. Most, hogy elmúltam nyolcvan, kihull a kezemből a toll... és lehull a függöny!

Legyen olyan jó, Professzor Úr, fogadtassa el érveimet a diákokkal. [...]

G. Verdi

Amikor nyáron viszontláttam a villájában, elnézését kértem, mondván, hogy noha előre tudtam a választ, nem tehettem meg, hogy nem írok neki. Mire ő:

– Ugyan, ne gondoljon vele! Mondhatni mindennap fordulnak hozzám hasonló kéressel. Látja? Pár hónapja ideküldtek Loretóból egy Szűzanya-képet apró ábrákkal, életének fontosabb jeleneteivel övezve; mindegyikhez tartozik egy versike. Nohát ezekhez a versikékhez kellene nekem zenét szereznem. Gondolhatja, mi lenne belőle.<sup>9</sup>

[...]

Még mindig az újságokról és a csekély szavahihetőségükről: 1899-ben az egyik legtekintélyesebb lap közölte, hogy a Maestro az emlékiratain dolgozik. Mikor az év őszén (szeptember 24-én) meglátogattam Sant' Agatában, rákérdeztem a dologra.

– Hagyja az újságokat, hadd mondják a magukét, és egy szavukat se higgye! – hűtött le.

– De ha egyszer annyira bizonygatják! – erősködtem.

– Egy szavukat se higgye! – mondta. – Sőt, annyira elegendem van belőle, hogy állandóan ott látom a nevemet, hogy már csak azért sem akarok ennek az örökös játéknak tápot adni.

Erre tisztelettel megjegyeztem, hogy zenetörténeti szempontból pedig igen fontos volna egy ilyen könyv. Már-már bosszúsán válaszolt:

– Amit én tettem, az nem érdemli meg. Különbösen sem helyeslem ezt a saját dolgokról való írogatást!

Mire én:

– Azért remélem, hogy egyszer mégiscsak lesz belőle valami.

– Nem lesz, ebben biztos lehet – mondta nagyon szárazon.

[...] Politikáról sohasem beszéltünk. Én sohasem erőltettem a témát. Ő pedig gyűlölte.<sup>10</sup> [...]

1896-ban egy szeptemberi napon, nem is tudom, hogyan, Indiára terelődött a szó, s ő többek közt azt mondta:

– Lám, itt egy ősi, nagy nép – immár az angolok prédája. De meglesz ennek a börtje! A népek hagyják magukat elnyomni, zaklatni, bántani, és az angolok bizony kutyaütők; de aztán eljön a pillanat, amikor a nemzeti érzés feltámad, és senki nem tartóztathatja fel. Így jártak velünk az osztrákok. Most viszont Afrikában sajnos mi játszunk a zsarnokot; rosszul tesszük, rá is fogunk fizetni. Még hogy a kultúránkat közvetítjük! Szép kis kultúra a miénk a vele járó sok nyomorúsággal. Azt se tudják, mit kezdjenek vele, sőt sok dologban ők még kulturáltabbak is, mint mi vagyunk!

Erre felidéztem neki egykori kedves iskolatársam, szegény Vittorio Verdelli szavait, aki parmai volt, a bersaglierek kapitányaként vitéz harcban esett el Abba Garimánál, és aki többször megfordult Afrikában; azt mondta, hogy azok az abesszinok, akiket mi barbároknak nevezünk, testben-lélekben kiváló tulajdonságokkal és adottságokkal bírnak [...], tudnak, ha kell világosan, bizalmasan, méltósággal beszélni előljáróikkal, velünk, és micsoda tiszta fogalmuk van az igazságosságról!

– És az az igazságosság nem azonos a mi törvényességünkkel, amivel amaz helyett beérjük! – vágott a szavamba a Maestro.

[...]

Aznap a Maestro, úgy vettem észre, nem is kicsit haragszik az orvosokra, szidta őket keményen. Nemigen helyeselte, hogy a nőket férfi orvos vizsgálja és kezelje; azt mondta:

– Az egyetemeinket előzönlötték a diáklányok, akik aztán irodalom-, filozófia-, matematikadiplomával távoznak, s ez nekem egyáltalán nem tetszik, jobban tennék, ha inkább orvostudományt tanulnának, hogy aztán nőgyógyászattal foglalkozzanak. A nő természetszerűleg nagyobb bizalommal fordul egy másik nőhöz, mint egy férfihoz, akinek soha nem mer mindent elmondani. Én egyedül az orvostudományi doktorátust ismerem el női diplomának.

[...]

Hogy Verdi egyébként – talán kissé hipochondriásan – félt a haláltól, más jelekből is észrevettem. A parmai Gaetano Zini professzor mesélte, hogy egyszer postakocsin vele utazott Borgóból Parmába, még a boldog időkben, amikor nem vasúton jártak. Váltakoztak pár udvarias szót lassan telő, hosszú órákra összezárt utasok módján, majd Zini gratulált Verdinek a szép hírnevéhez, mire Verdi mélabúsan így válaszolt:

– Igen, igen! Mindez így van rendjén! De a sok munkának is csak az a vége, hogy aztán meg kell halni!

1889 augusztusában feleségemmel és Carlo kisfiammal jártam nála Sant' Agatában.

Nagyon kedvesen fogadott bennünket, mint mindig, de nem volt jókedve, sőt fejfájásra panaszkodott. Hallgattunk egy sort, aztán mikor valamelyikünk megjegyezte, hogy egy ilyen szép villában azért biztosan jól érzi magát, azt felelte:

– Persze! Ahhoz, hogy az ember elmeneküljön a város unalma elől, és egy kicsit jól érezze magát, vagy visszavonul ebbe a magányba, vagy öngyilkos lesz! [...]

1900. szeptember 12-én nagyon rossz hangulatban találtam! Az ismerős postakocsistól már hallottam, hogy nem fogadott egy külföldi urat azzal, hogy nem érzi jól magát. Attól félttem, engem sem fogad, de azért próbálkoztam – és bebocsátást nyertem. Pontban dél volt, és szörnyű vihar tombolt Sant' Agatában. A Maestro villáját körülvevő hatalmas nyárfák közt füttyült a szél, szakadt az eső, és hideg volt, dermesztő hideg. Azt hiszem, aznap, abban a pillanatban ez is hozzájárult a Maestro melabújához és szomorúságához. Jóságosan fogadott, nyájasan elmosolyodott, majd így szólt:

– Bocsássa meg, Pizzi, hogy nem tudom a régi fogadtatásban részesíteni, de ma nem érzem jól magam, egyáltalán nem érzem jól magam! – Majd kis szünet után: – Nem beszélek, nem olvasok, nem írok, nem is játszom már!

Bátorságot akartam önteni belé, hogy biztosan a rossz idő a levertség oka, mire ő:

– Még hogy a rossz idő! A nagy idő, az nyomja a vállam!

Kurta kis beszélgetés volt, s a róla nyert benyomásom – sajnos – lehangoló [...]

Búcsúzásakor megint egészségi állapotát kárhoztatta.

– Nem akar elbírnai a lábam! – mondta, s ahogy kikísért, éreztem is, milyen erősen támaszkodik a karomra, s milyen nehézkesen, milyen apró léptekkel mozog.

– Fel a fejfel, Maestro! – biztattam. – Battistini doktor, az orvosa pár órával ezelőtt Bussetóban azt mondta nekem, hogy a Maestro vasból van.

Mire ő enyhe bosszúsággal:

– Tudom, tudom, különben hogy értem volna meg a nyolcvanhét? De épp a nyolcvanhét év terhe nyom!

Ezzel hagytam ott, s azzal a – sajnos, beigazolódott – rossz előérzettel távoztam a villából, hogy többé nem látom viszont.

---

## Jegyzetek

1. Verdi 1863 február-márciusában járt Spanyolországban, hogy a Madridi Királyi Színházban részt vegyen A VÉGZET HATALMA színpadra állításában (február 21.). Akkor nézte meg az Escorialt; március 22-én Párizsból így írt Arrivabénének: „Az Escorial (elnézést a káromkodásért) nem tetszik. Egy nagy halom márvány, belsőjében hatalmasan gazdag, s néhány gyönyörűség dologgal, van ott például Luca Giordanónak egy csodaszép freskója, az egészből azonban hiányzik a jó ízlés. Zord és rettenetes, mint az a kegyetlen uralkodó, aki építette.” (VERDI INTIMO, 24. o.)

2. Michele Lessona (Venaria Reale, Torino, 1823–Torino, 1894) orvostudományi, sebészi

diplomával orvosként kezdte pályafutását. Néhány európai és közel-keleti útját követően, 1849-ben, Itáliába visszatérve úgy döntött, inkább a tanításnak és a kutatásnak szenteli magát: először Astiban, majd a torinói egyetemen, aztán Genovában, Bolognában s végül újra Torinóban, ahol zoológiát és összehasonlító anatómiát oktatott. Az egyetem rektorává választották, 1890-ben pedig szenátornak jelölték. Írt tudományos műveket, irodalomkritikát és novellákat, nevét azonban leginkább ismeretterjesztő könyvei tették híressé, azon belül is két munkája: CONVERSAZIONI SCIENTIFICHE (Milánó, 1869–74, 4 kötet) és VOLERE È

POTERE (Barbera, Firenze, 1869; számos utánnyomást ért meg). A Smiles nagy sikerű SELF-HELP-jének mintájára írt VOLERE È POTERE kortárs olasz hírességek életrajzát közli, olyan tudósokét, művészekét és vállalkozóikét, akik szegénysorból verekedtek föl magukat. A IX. fejezet (287–307. o.) Verdi ifjúkorát és sikeres-válását tárgyalja a zeneszerzővel 1868 szeptemberében Tabianóban készített interjú alapján (lásd Verdi 1874. március 7-én kelt levelét Arrivabenehez. In: VERDI INTIMO, 174. o.) Lessona Verdi-életrajza az alábbi passzussal zárul: „Verdi mérhetetlenül szereti a tenger látványát, mint egyébként minden természeti szépséget, amikor azonban komponálni akar, jobban érzi magát egy félreeső szobában; a nap minden órájában egyforma intenzitással tud írni, de az esős, viharos napok olyannyira kedvét szegik, hogy úgy érzi, semmi jó sem telnek ki tőle, ha hosszan Angliában vagy Franciaországban kellene időznie. Az esős napokat a hosszú olvasmányoknak szenteli, a könyvekbe mindig ifjú lelkesedéssel veti bele magát. Gyakran olvassgatja a Bibliát, és Dante után Ariostóban leli kedvét, nem tud betelni a leírásaival, különösen a viharok és a csatajelenetek taglalását élvezi. Ariosto odaadó híveként nem tartja szükségszerűnek, hogy Tassót utálni kell. Jól ismeri jelentős íróinkat s a külföldiek színe-javát ugyancsak. Ért a festészethez, szereti Guido Renit, a bolognai iskolát, de legfőképpen Correggiót, akiben a Raffaelléhoz fogható gráciát és Michelangelo erejét véli felfedezni. Régi zeneszerzőink művei közül kiváltképp nagyra becsüli Palestrina MESSA DI PAPA MARCELLÓ-ját, annak nemes egyszerűségét állítva szembe a fuga iskolájának mesterkelttségével. Lelkes híve Pergolesinek. Verdi zsenijét az egész világ ismeri és dicséri; viselkedésének nemes és méltóságteljes egyszerűsége, udvarias-sága, józan ítélőképessége, kellemes beszéde, finom modora miatt pedig minden személyes ismerőse szerföltött kedveli; a nő, aki élete társa, minden tekintetben méltó hozzá, és ő a legtöbbször tisztelettel övezi. Ereje teljében van, s ezzel nemesen tud élni; az a fajta elégedett, derűs férfi, akim látszik, hogy erősen tud akarni.” [...]

3. Bizonyosan Cesare Lombrosóra (Verona, 1835–Torino, 1909), a híres kriminológusra céloz, akinek jól ismert elmélete szerint a zsenialitás, akárcsak a bűnözőhajlam, epilepsziászerű szindrómákra és pszichikai elváltozásokra vezethető vissza. Két és fél évvel Verdinak ez előtt a Pizzivel folytatott beszélgetése előtt Lombroso publikált is egy cikket:

IL FENOMENO PSICOLOGICO DI VERDI (*Gazzetta Musicale di Milano*, XLVIII, 10: 5 marzo 1893, pp. 159–60), amelyet számos külföldi folyóirat is közölt, s ebben, saját elméletéből kiindulva, kétségbe vonta Verdi zseni voltát, bár hatalmas művészi érdemeit nem vitatta.

4. A librettóról általában feljegyzett Pizzi egy Verdítől hallott kijelentést, amelyet PER IL I. CENTENARIO DELLA NASCITA DI GIUSEPPE VERDI című kötetének 190–191. oldalán közöl: „Érdekes és sajátos véleménye volt az operalibrettókról, bár erről Bellini kivételével más olasz szerzők is így gondolkodtak. Azt mondta, hogy a librettó ne legyen és nem is lehet egyéb, mint valamely szöveg, szinte bármilyen kanavász, amelyen vagy amelynek ürügyén a Maestro kiteljesíti művészetét. Kétségkívül téves vélemény, egyedül az mentheti, ha csak úgy könnyű szívről, különösebb megfontolás nélkül vetette oda, előfordul ez mindenkivel, az első adandó alkalommal vissza is szokták az ilyesmit vonni.”

Pedig e vélemény, mármint a Verdié, manapság mindinkább nyilvánvaló, hogy az egyetlen érvényes és helyes – és nemcsak a Verdi-librettók esetében... (Vö. F. Flora: IL LIBRETTO című példás tanulmányát AZ ÁLARCOSBÁL kapcsán. In: BOLLETTINO DELL'ISTITUTO STUDI VERDIANI, n. 1, 1960, pp. 44–72; valamint a Verdi-dramaturgia kiváló, az utóbbi évek egyik legragyogóbb elemzését: M. Lavagetto: QUEI PIÙ MODESTI ROMANZI, Garzanti, Milano, 1979.)

5. A WALKÜR-t 1891. december 22-én mutatták be a torinói Királyi Színházban Vittorio Maria Vanzo vezényletével. A NÜRNBERGI MESTERDALNOKOK-at a Pizzivel való beszélgetéskor még nem mutatták be: csak 1892. december 26-án tűzték műsorra Alessandro Pome vezényletével.

6. Talán a TANNHÄUSER-re érti, amelyet épp abban az időszakban játszottak Bécsben, amikor Verdi a REQUIEM-et és az AIDÁ-t dirigálta ott.

7. Luisa Negroni szopránról van szó. A LUISA MILLER 1890. augusztus 23-án került színre Bussetóban.

8. A FALSTAFF-ot 1893. augusztus 12-én adták a bresciai nagyszínházban Mascheroni vezényletével, miként a Scalában is, és a scalabeli társulattal (Emma Zilli, Adelina Stehle, Edoardo Garbin, Antonio Pini-Corsi, Vittorio Arimondi stb.), de új főszereplővel, Arturo Pessinával az istenített Maurel helyett, és új Quicklyvel. Szeptember 2-án Verdi így írt Ricordinak: „Mindig is hittem és hiszem, hogy a FALSTAFF na-

gyon könnyen színre vihető, s egy kis iskolázottsággal mindenki vagy szinte mindenki képes elénekelni. Bizonyíték rá, hogy gyér tehetséggel is két vállalható Falstaff került az első helyére. Húszan is képesek jól (kétségkívül nem Pini szintjén) eljátszani Fordot, és sokan alkalmasak a női szerepekre.”

**9.** Nagy valószínűség szerint arra a személyes felkérésre utal, amelyet egy Sant' Agata-i látogatása során Caterina Pigorini Beri, a loretoi litániák szerzője tett neki. Látogatásának és felkérésének kissé frivolan előadott történetét az újságíró a római *Fanfulla della domenica* hasábjain 1893. április 2-án közli GIUSEPPE VERDI E LE LITANIE LAURETANE címmel, a zeneszerző válaszára azonban nem tér ki. Továbbá utal a témára a *Natura ed Arte* 1901-ben, Verdi halálára kiadott különszámában, valamint a *Nuova antologia* 1913. október 16-án megjelent VERDI INTIMO című cikkében, amelyből az alábbi részlet származik: „A loretoi szentély küszöbönálló százéves évfordulóját rendkívüli művészi produkciókkal illett ünnepelni, s a kupola ünnepélyes leleplezéséhez klasszikus, halhatatlan litániák kellett. Engem küldtek Sant' Agatába egy bianco megbízással, aminek óriási jelentőségére felesleges is szót vesztegetni. [...] Nekem kellett volna szemlesütve, észrevétlenségbe burkolózva megírnom a szöveget, de tőlem elvárhatóan alázatosan kitértem előle. Giuseppe Giacosa akkor összehívott egy hozzá méltó konferenciát. Ez a művészcsoport fogalmazta aztán meg azt az erős gondolatot, amellyel már elébe lehetett állni az olasz szellem megtestesítőjének, aki mediterrán lélekkel lényegítette át a zenét, amely ettől mint valami napsugár megvilágította zöngés por, új, ellenállhatatlan hatalomra éledt; ennek már szívesen lettem a szószólója. Sant' Agatában ott találtam Stolzot is. A Maestro az ő és Peppina asszony társaságában fogadott a szobájában, nagy, égszínkéék damasztok és ébenfa bútorok s a nyitott ablakon be-

áramló virágillat és a kertbeli magas fákon repkedő madarak csicsérgése közepette. A hű csodákra képes. Szerencsét próbáltam. Nem részletezem a bevezetőmet, mert ez az életrajzi adalék az olvasót aligha érdekli. A Maestro, két vitéz szövetségeseimet figyelmen kívül hagyva, azonnal letorkolt:

– Ön ravasz, de én még ravaszabb vagyok. Azt szeretné, ha az után a csibész FALSTAFF után most szakrális zenét szereznék, mi?

Mire én, a két kiváló művész nő támogatásától erős lélekkel, szerényen így válaszoltam:

– Bocsánat, Maestro – és a tuba mirum?

– Hol van az már!

– Fel kell eleveníteni! Ön, aki gyászmisét mondott arra a szent Don Alessandróra egy régi bazilika orgonájának aranyszárnyain, már megbocsásson, de nem tagadná meg önmagát, hiszen amannak még el sem haltak a hangjai!

– Ön ravasz – ismételte –, de én még ravaszabb vagyok. Keresse föl X. Y-t (s megnevezte a zeneszerzőt). Ő megcsinálja, amit kér. Ha operáról volna szó, azt mondom, rendben, de így nem a válaszom.

Nem mertem erőltetni a dolgot, távoztam hát.”

Nagyon nehezen adok hitelt Verdi állítólagos utolsó szavainak (hacsak az opera nem *opera buona* = jótékonyág értelemben veendő), s ez a *Natura ed Arte* hasábjain megjelent korábbi Pigorini Beri-beszámlolásban nem is szerepel.

**10.** PER IL I. CENTENARIO DELLA NASCITA DI GIUSEPPE VERDI című művének 198. oldalán Pizzi ezzel toldotta meg a mondottakat: „Egy bizalmas barátja, Giovanni Avanzi kanonok, a piacenzai határ közelében fekvő utolsó parmai falucsukának, Vidalenzónak a plébánosa, amelynek temetőjében Verdi szülei nyugszanak, azt állította, hogy Verdi határozottan republikánus érzelmű. Hozzátette azonban, hogy ez részéről elméleti republikánizmus, és hogy igen nagyra tartja a Savoyai-házat.”

Julian Budden

## VERDI ÉS A PRIMO OTTOCENTO VILÁGA\*

Sárközy Elga fordítása

A zenetudósok mindmáig vajmi csekély figyelemben részesítették a „primo ottocento”-t (ahogyan a XIX. század első felét szokták nevezni – elég pontatlanul – az olasz zene-történetben); és nem játszik különösebb szerepet az általános zenei oktatásban sem. A Berlioz, Schubert, Mendelssohn és Wagner véleményének tekintélyére támaszkodó professzorok többsége beérte azzal, hogy legyintett rá, és provinciális posványnak, az ízlés- és mesterségbeli hanyatlás korszakának minősítette. (Pedig eszükbe juthatna, hogy a németeknek mindig is kedvenc szórakozásuk volt a „digók” becsmérése – a két évszázados művészi alávetettség eredményeként.) Még E. J. Dent, az olasz zene rendíthetetlen bajnoka is „sivatag”-hoz hasonlítja a többihez képest ezt a korszakot, „*amely csak annyiban arany, hogy csillog-villog*”. A jelen fejezetnek nem az a célja, hogy vitába bocsátkozzék az efféle nézetekkel, hanem hogy megpróbálja megvilágítani egy olyan kor törekvéseit és értékrendjét, amelyből a zene egyik legnagyobb géniusza kiemelkedett.

A német operairodalom korai remekművei – A VARÁZSFUVOLA, a FIDELIO, A BŰVÖS VADÁSZ – egyéni és eszményi módon ötvöznek egy sereg tradíciót, amelyek közül a XVIII. századbéli „opera buffa” és „opéra comique” a legfontosabbak. Mindkét műfaj az operairodalom balszárnyát képviseli. Mindkettőben lényeges a jellemek fejlődése, az egyéniségek konfliktusa, és sokkal szorosabb rokonság fűzi őket a szimfonikus zene tradícióihoz, mint az „opera seriá”-t, amely azt tekintette feladatának, hogy zárt áriák sorozatával különféle, egymással ellentétes lelkiállapotokat fejezzen ki. Az olyasfajta művek, mint Rossini TANKRÉD-ja, a Metastasio korabeli, úgynevezett „nápolyi” operák egyenes ági leszármazottai, ugyanazokat a versformákat használják, ugyanazokat az eszményeket fejezik ki, ugyanazokat az engedményeket teszik az előadóknak és hallgatóságuknak, mintha bizony 1767-ben meg sem született volna Gluck híres manifestuma. Ennek okát bizonyos mértékig intézményesnek nevezhetjük. A francia forradalom és a napóleoni háborúk gyökerestül felforgatták Európa társadalmát, és merőben új feltételeket teremtettek a művészet és a szórakoztatás világában. Amde birodalmak születhettek és omolhattak porba, Itáliában a milánói Scala és a velencei Teatro la Fenice változatlanul megkövetelte a téli évadra a maga két „opera d’obbligo”-ját, vagyis két vadonatúj operáját. Az olasz opera még a háború és a katonai megszállás legsötétebb napjaiban is virágzó iparág maradt, igencsak széles hazai és külföldi piaccal, ami javarészt az olasz énekesek rettenthetlenségének köszönhető.

Ez a tulajdonság is jócskán hozzájárult ahhoz, hogy az olasz opera fél lábbal megerekedjen a XVIII. században, amikor a mű sarkalatos pontja nem a zeneszerző volt, hanem az énekes. Mozart ifjúkorában még álmában sem mert volna senki áriát komponálni, míg nem hallotta a művészt, akinek azt elő kellett adnia; és megesett, hogy erre a találkozásra csak két héttel a bemutató előtt került sor. Leopold Mozart például így írt feleségének Milánóból 1770-ben, miközben fia a MITRIDATE RÈ DI PONTÓ-t

\* Részlet a THE OPERAS OF VERDI című monográfiából.

komponálta: „*Wolfgang eddig csak egyetlen áriát írt a primo uomónak, mivel az még nem érkezett meg, és Wolfgangnak semmi kedve kétszer elvégezni ugyanazt a munkát.*” Semmiben sem különbözött a helyzet több mint hatvan évvel később sem, amikor Bellini a PURITÁNOK-at írta a párizsi Théâtre des Italiens-nek. „*Már az egész első felvonással elkészültem, kivéve a triót, mert azt előbb rá akarom próbálni (provarlo) Rubinira.*” A „*provare*” kifejezést használják a ruha felpróbálására is. Bellini kortársa, Giovanni Pacini, a kor egyik legtermékenyebb operagyártója jegyezte meg emlékirataiban, hogy mindig olyasformán igyekezett kiszolgálni énekeseit, akár a jó szabó, „*aki elrejtí a vevő alakjának természet adta hibáit, és hangsúlyozza előnyös pontjait*”. Bellini pályafutásának egyik incidense is tanúsítja, milyen veszélyes volt elmulasztani a méretvételt. Történt ugyanis, hogy BIANCA E FERNANDO című operájának felújított változatához (Genova, 1828) egy új belépőáriát, illetve cavatinát írt Adelaide Tosi prima donnának. „*Elpróbálta a zenekarral, de mivel csak visította, mint egy disznó, és nem boldogult vele, másikat követelt helyette, és a strettat sem volt hajlandó élelni, mondván, hogy nincs benne kellő elevenség, és inkább fiúknak való zene; és ha nem változtatok rajta, a saját pezzi di bauléi közül énekel majd valamit.*”<sup>1</sup> Tosi végül nem váltotta be fenyegetését, egyszerűen egy másik kiváló szabómesterhez fordult igazításokért.

„*David [a tenor] árulta el, hogy a változtatások D.-től [Donizetti] származnak, amit már gyanítottam, mert Tosi maga mesélte, hogy amikor D. átvette vele a szerepet, azt mondta, hogy a stretta nem elég jó. Hitem szerint ezt nem rosszakaratból mondta, hanem mert őszintén így vélekedett, és mert aggódott Tosiért; de az átdolgozása, azzal a rengeteg tempóváltoztatással, amelyek annyira eltérnek az enyémetől, csak megerősíti meggyőződésemet, hogy azonos szakmában tökéletesen lehetetlen barátokat találni; és a tény, hogy az ő operája közvetlenül az enyém után kerül bemutatásra, nem sugallja, hogy örvendezni fog sikereimnek.*”<sup>2</sup>

De Donizettinek is megvoltak a maga problémái – például egy szoprán, aki a LUCREZIA BORGIA-ban egy cabaletta finalét követelt magának, két prima donna, akik a STUART MÁRIA próbái alatt szüntelenül civakodtak egymással, egy fontos személyiség „ismerőse”, akire egy nadrágszerepet kellett szabnia a PIA DE’ TOLOMEI-ben. A hölgyek egyikével sem lehetett könnyen megbirkózni. Csak Angliában és csak Händelnek sikerült kitiltania egy prima donnát a színpadról, amíg az nem teljesítette kívánalmait. Verdítől örült vakmerőség volt 1844-ben Sofia Loewétől megtagadni a rondò-finalét az ERNANI-hoz; és maga is okosabbnak vélte, ha a MACBETH zárójelenetének („*Mal per me che m’affidai*”) három eltérő megoldását levélben küldi el a baritonnak, Felice Varesinak, és tőle kérde meg, melyik tetszik neki a legjobban.

A zeneszerző, miután eleget tett a szerződés feltételeinek, vagyis megírta és betanította az operát, valamint végigrostokolta a zenekari árokban az első három előadást,<sup>3</sup> minden gyakorlati szempontból végképp elveszítette rendelkezési jogát tulajdon műve felett. Bizonyos esetekben előfordulhatott, hogy megbízták valamelyik operája felújításának betanításával (*mettere in scena*), vagy hogy alkalmazza (*puntare*) az új szereposztáshoz a darabot, esetleg új számokat is komponáljon hozzá; de mihelyt végzett a munkával, ez a változat is azonnal kikerült a kezéből. Minden „opera di ripiego” (vagyis a hézagot kitöltő művek, amikor az évad beharangozott újdonsága késik) könnyörtelen elbánásban részesült. Maria Malibran rendszeresen úgy játszotta Bellini I CAPULETTI ED I MONTECCHI-jét, hogy az utolsó előtti jelenetet Vaccai GIULIETTA E ROMEO-jából emelte át. A Scala első előadás-sorozata után Verdi NABUCCÓ-jából minden alkalommal kihagyták Abigaille halálát. Torinóban, amikor Nicolai IL TEMPLARIÓ-jának próbái alatt műsorra tűzték az OBERTO CONTE DI SAN BONIFAZIÓ-t, az első felvonásban a tenor-mezzoszoprán kettóst Mercadante ELENA DA FELTRÉ-jének egyik áriájával helyet-

tesítették. Ilyen ügyekbe sem a komponistának, sem a kiadónak nem volt beleszólása. A kor zeneszerzői ugyanúgy elfogadták ezt a helyzetet, mint elődeik, és iparkodtak minél több hasznot húzni belőle. Rossini, Bellini meg Donizetti nemegyszer helyeztek át önálló számokat egyik operájukból a másikba, és minden idealizmusa ellenére ugyanezt művelte Gluck is. Mozart különböző énekeseknek egész sereg betétet írt Anfossi és mások operáihoz; Bellinit is felkérték, hogy szerezzen áriát Rossini *OTELLÓ*-jába, amit el is vállalt volna, ha eleget fizetnek érte. Glucktól Verdiig kivétel nélkül mindenki komponált kiegészítő számokat saját művei felújításának alkalmával, akár jelen volt a bemutatón, akár nem. Verdi *A KÉT FOSCARI*-hoz új tenor cabalettát, a *GIOVANNA D'ARCÓ*-hoz új cavatinát írt Mario és Sofia Loewe énekesek kedvéért. Még 1863-ban is hajlandó volt egy új románccal megtoldani az 1855-ben keletkezett *SZICÍLIAI VECSESNYÉ*-t. Ez idő tájt azonban már lényegesen megváltozott a helyzet. Ricordi gyakorlata, aki bevezette, hogy röviddel a premier után kiadja a darab teljes, hiteles kottaanyagát, módfelett megnehezítette a szerzőknek, hogy észrevétlenül kölcsönöz-hessenek bármit is saját műveikből (megjegyzendő: Bellini soha nem vett át semmit olyan kottából, amely már megjelent Nápolyon kívül); emellett azzal, hogy 1840-ben aláírták Ausztria és Szardínia közt a megállapodást a szerzői jogok kölcsönös védelme érdekében, határt szabtak a zeneszerzők műveivel szemben elkövetett szabadosságok-nak is. Szó, ami szó, még sok időbe telt, míg ezek a feltételek teljes mértékben telje-sülhettek. Verdi azonban már egy 1847-es keltezésű levelében azt javasolja Ricordinak, hogy a különböző színházakkal kötött szerződésekhöz csatoljon egy záradékot, amely-ben súlyos bírság terhe mellett megtiltja, hogy a partitúrában akár csak egy hangje-gyet is megváltoztassanak. Ez persze túlzott követelmény volt annak idején, de érzé-kelteti, hogy merrefelé indultak el a zeneszerzők gondolatai. Verdi pályakezdésének idején egy ilyen állásfoglalás egyszerűen elképzelhetetlen volt.

Nagyjából azt mondhatjuk tehát, hogy az olasz romantikus operák ugyanolyan kö-rülmények közt születtek, mint a XVIII. század „opera seria”-ja – sebtében és javarészt apránként komponálták, az épp rendelkezésre álló énekesekhez alkalmazkodva; s mi több, részleteikben is felcserélhetőeknek kellett lenniük. Ez természetesen eleve felté-telezte az erős kötődést a konvenciókhoz, valamint egy olyan begyökerezetten konzervatív ízlésvilágot, amely az Alpoktól északra már rég nem működött. A párizsi közön-ség újdonságokra vágyott; az olaszok a régi kotyvalékokat követelték. Azok az olasz kom-ponisták, akik Weber *EURYANTHÉ*-ját vagy Schubert *ALFONSO ED ESTRELLÁ*-ját választot-ták zenei példaképül, kénytelenek voltak külföldre menni. Cherubini és Spontini hazátlanokká váltak; Rossini és Bellini pályafutása Párizsban végződött; Donizetti Pá-rizs és Bécs között töltötte utolsó néhány évét. Az olasz zeneszerzők, mondhatni, min-dig is inkább Franciaországnak komponáltak legjobb műveiket, ha másért nem, már csak azért is, mert a szép énekhangok zsarnokságától mentes *tragédie-lyrique* nagyobb mozgásteret kínált a művész invenciójának, a francia szövegekönyv öröklötten intellek-tuálisabb jellege pedig mélyebb gondolatokra kényszerítette.

A XIX. század elejének Itáliájára további súlyos árnyékot vetett hangszeres tradíció-nak meredek hanyatlása. Az operaszerzés korábban csupán egyik része volt a hiva-tásos komponista tevékenységének, most ez töltötte ki az egészet, mert mással nem tudta megkeresni a kenyerét. Paisiello és Cimarosa pályafutásuk során mindvégig ír-tak kamarazenét és versenyműveket. Utódaik, mihelyt befejezték a konzervatóriumot, hátat fordítottak minden ilyesminek. Sehol a világon nem tátongott olyan mély sza-kadék az iskolapad meg a színpad között, mint Itáliában. A zeneszerzők patkány mód-ra verekedtek a *scritturákért* (a szerződésekért), aztán a lehető leggyorsabban igyekez-



tek összecsapni a művet, hogy újat vállalhassanak. 1865-ben, amikor már jócskán megjavult a helyzet, Pacini kissé mentegetőzve elismeri: „*Sosem voltam elég gondos (accurato) a hangszerezés terén, és kivált a vonókat (quartetto) hanyagoltam el.*” Egészen elképesztő, mennyit fejlődött az olaszok hangszerezése, miután kapcsolatba kerültek a párizsi színpaddal. Rossini francia partitúráinak szövege sokkal gazdagabb, színei jóval változatosabbak, mint az olasz színpadokra készült műveiéi. Bellini elég indokoltan írta Florimónak, hogy a PURITÁNOK-at „*több gonddal*” hangszerezte meg, mint addig bármit. Bécsi operáit, a LINDA DI CHAMOUNIX-t és a MARIA DI ROHAN-t Donizetti normál terjedelmű nyitánnyal egészítette ki a szimfónia első tételének formájában. Itáliában ezeket elfojtotta volna a közönség fecsegése. Verdi hangszerezésének szintén javára vált a hegyeken túliak hatása.

Az ottocento-opera kibontakozását a „műfajok” szívos továbbélése is gátolta, kivált a század elején. A XVIII. században az „opera seria” és az „opera buffa” két külön világot alkotott a maga zenei felépítésének, sőt szereposztásának sajátos tradícióival. Az előbbiben a hős szerepét csak „alto-castrato” énekelhette, a hősnő szoprán volt, az apa és/vagy az intrikus pedig tenor. A második műfajban a hős lehetett tenor vagy „basso cantante” (bariton), a hősnő lírai szoprán, az apát a basso buffo játszotta – ami általában jó színész és pocsek énekest jelentett, amint Mozart Buffja is tanúsítja A SZÍNIGAZGATÓ-ban: ez a magyarázata, hogy a szöveget nem annyira éneкли, mint inkább csak deklamálja a zenekar kíséretével. A XVIII. század végén a nem olasz földön született olasz operákban a két műfaj már keveredni kezdett. Ennek lényegében gazdasági okai voltak. Az átlagos német fejedelem zsebének túl drága árucikk volt az olasz opera; a költségvetésből nemigen telt két külön társulatra a komoly művek meg a vígjátékok előadásához. Ebből ered, hogy Mozart LA FINTE GIARDINIERÁ-jában a komikus podesta meg a hős szerepét is tenor tölti be, de van egy *castrato* is, akinek minden áriája nagyoperai jellegű. Hasonló a helyzet Haydn L'INFEDELTA' DELUSÁ-jában (AKI HÜTLEN, PÓRUL JÁR); itt a hősnő Pergolesi archetipikus Serpettájának közvetlen leszármazottja, az apa ellenben szintén tenor. De az is igaz, hogy Itáliában, mint mondani szokás, minden fán opera termett. A nagyobb városok java részében több színház is működött, és mindegyik más műfajra specializálta magát. Nápoly az „opera seriá”-t a San Carlóban, a vígoperát a Fondóban élvezte, még Berlioz idejében is. Velence, ahol Rossini kezdte pályafutását, három színházat tartott el – a Teatro la Fenice „opera seriá”-t, a San Benedetto „opera buffá”-t, a San Moise pedig egyfelvonásos *farsákat* játszott. Ennek az elkülönülésnek egyik érdekes eredménye volt, hogy amikor a *castrato* kezdett eltűnni az opera seriából, helyét rangjával (*musicò*) egyetemben nem a tenorista, hanem a női alt örökölte. Bármily hihetetlennek látszik, de egészen az 1830-as évekig, amikor már Weber, Schubert, Beethoven is a sírban pihentek, szereposztási szabálynak számított, hogy az opera seria hősnője mindig szoprán, hőse mindig alt, az apa vagy az intrikus pedig csak tenor lehet. Kényeskedő „szólistafiúk”-ra képzeltek el még olyan férfias típusokat is, mint Byron Conradja vagy Hugo Hernanija – az elsőt Pacini az IL CORRARÓ-ban, az utóbbit Bellini egy el nem készült opera vázlataiban. Mi sem bizonyítja ennél világosabban, hogy a XVIII. század értékrendje vígan élt még az ottocentóban is. A Metastasio-féle „opera seria” minden erkölcsi emelkedettsége és arra irányuló törekvése ellenére, hogy a jó diadalmaskodjék a rossz, a rend a káosz felett, szellemileg nem követeli meg tőlünk, hogy éljenezzük a hőst, szidalmazzuk a gonoszt (ha van egyáltalán), és zokogjunk együtt az átmenetileg bajba jutott hősnővel, már csak azért sem, mert mindhárman egyformán valóságosak, ha nem éppenséggel ellenszenvesek.

Ezekben a művekben a különféle érzelmek zenei ábrázolását élvezzük, az egyik számban a harcias hevületet, a következőben a haragot, majd a bánatot és így tovább. A drámai igazság az „opera buffa” területe volt, nem a testvérműfajé. Amikor aztán az olasz zeneszerzők egyre több romantikus darabbal kerültek szembe, amelyeknek szereplői már közvetlen együttérzést igényeltek, eleinte inkább a Metastasio-féle szabályok szerint igyekeztek eljárni, és happy enddel toldották meg őket, még ott is, ahol a történet lényege éppen a tragikus vég volt. Rossini 1816-ban igencsak kilógott a sorból, amikor megengedte Otellónak, hogy megfojtsa Desdemonát, aztán végezzen magával is,<sup>4</sup> de később a mű egyik római előadásánál beleegyezett (feltehetőleg jó pénzért), hogy egészítsék ki egy megbékülési duettel ARMIDA című operájából. A romantika roppant szökőárja, amely Itáliában erőtlenebb volt, mint másutt, annak rendje s módja szerint elsöpörte az alt hangú hőst, és az uralmat végleg átvette a tenor „nemes értelmetlensége”. Az alt azonban az 1830-as évek végéig, sőt tovább is megőrizte a „második hős” szerepkörét. Donizettinél példa erre többek közt Maffio Orsini (LUCREZIA BORGIA), Gondí (MARIA DI ROHAN) és Pierotto (LINDA DI CHAMOUNIX) alakja is. Verdinél nincsenek nadrągszerepek az ÁLARCOSBÁL egyébként is más hagyományokból származó Oscarjának kivételével. Ámbár a LEAR KIRÁLY-ban, amelyet végül mégsem írt meg, a Bolond szerepét a *contralto musicónak* szánta. A nadrągszerepek fennmaradásához kötődik az is, hogy abban a korban, amikor az olasz librettókat végképp maga alá gyúrta a romantika, és mint Massimo Mila találóan megállapította, a legtöbb darab csak a Romeo és Júlia-sztori újabb felkérődzése volt, változatlanul nagy sikerrel zenésítettek meg Voltaire-től, Marmonteltől, sőt akár Metastasiótól származó ókori témákat is – amilyen például Donizetti BELISARIÓ-ja vagy Mercadante művei, a GLI ORAZZI ED I CURIAZII és a VESZTASZŰZ. Ezeknél kevésbé sikeres példa Verdi ALZIRÁ-ja.

Az opera seria értékei természetesen nem maradhattak volna fenn, ha maga a műfaj valóban olyan mereven statikus, amilyennek a zenetörténészek olykor sejtetik. Holott még Gluck korában is módosította két különböző irányból érkező hatás: az egyik a francia tragédie-lyrique a maga hatalmas kórustablóival (Traetta rendszeresen komponált franciából átvett librettókra, és ezt tette Paisiello is az 1787-ben írt FEDRÁ-val), a másik az „opera buffa” a concertáló finálékkal, az együttesekkel és a kisebb, hajlékonyabb formákkal. A kétféle hatást különösen jól illusztrálják Mozart IDOMENEO és LA CLEMENZA DI TITO című művei. De ha az opera seria külső formája változott is, szelleme lényegében érintetlen maradt. Alapegysége továbbra is az exit-ária, hiába nyújtották meg kéttételese, hiába előzi meg kórus meg egyoldalnyi deklamáló recitativo, hiába tüzdelik meg más jelenlévők közbeszólásaival és dialógusfoszlányokkal. Ha ez az ária az adott szereplő első színre lépésénél hangzott el, cavatinának hívták, ha a darab végén erre ment le a függöny, rondó-finale volt a neve. A két kifejezés már jóval Verdi kora előtt elveszítette formális értelmét, ha volt ilyesmije egyáltalán, csak a pozíciójukra vonatkoznak, semmi másra.<sup>5</sup> Bármilyen kontextusban hangzott is el az a kétrészes ária, ajánlatos volt, hogy az énekes távozzon utána a színpadról, amire Verdi is felhívta egy levélben szövegírója, Piave figyelmét A KÉT FOSCARI közös munkálatai során.

Mindazonáltal az olasz opera is engedelmessé vált az idők szellemének, és lassacskán elindult a nagyobb kontinuitás felé. A folyamat világosan felmérhető Rossini OTELLÓ-jának záró felvonásán, Bellini utolsó négy operájának dallamokban gazdag recitativóin és Donizetti drámaibb művein, például a LUCREZIA BORGIA-n. De a két műfaj közt tátongó szakadék megmaradt a felszín alatt, akárcsak az osztálykülönbségek a modern demokráciában; a zeneszerzők továbbra is olyan eszköztárhoz nyúltak mindkét operakonvenció esetében, amelyet a másiknál eszükbe sem jutott felhasználni. Még

ha kihagyjuk is a felsorolásból az opera buffa olyan nyilvánvaló példáit, amelyenek a SZERELMI BÁJITAL meg a DON PASQUALE a maguk pergő szólóénekeivel és kettőseivel, akkor is világosan érzékelhető, mennyire különböznek egymástól az olyan művek, mint például a NORMA és AZ ALVAJÁRÓ, melyek közül az első ünnepélyes, magasröptű tragédia, ahol a hősnő csodaszép zenei anyaga ellenére inkább tiszteletet, mint rokonszenvet vált ki, a másik pedig afféle szegycmentlenül könnyfacsaró „limonádé”. A NORMA a „komoly” opera legterjengősebb szerkezeteiből merít, AZ ALVAJÁRÓ a rövidebb, kötetlenebb formákkal él.

Az az operatradíció, amelynek talaján Verdi indult el pályafutása kezdetén, mélységesen konzervatív volt, és sokkal erősebben kapcsolódott az előző századhoz, mint a korabeli francia, német vagy éppen orosz hagyományokhoz. Innen ered mind formáinak, mind nyelvezetének sajátos jellege. De egyiket sem tanulmányozhatjuk anélkül, hogy meg ne ismerkednénk előbb egy kulcsfigurával, az olasz opera botcsinálta, kelletlen építómesterével, Gioacchino Rossinival – azzal a zeneszerzővel, aki az ottocento minden paradoxonát és ambivalenciáját egyesíti magában.

Rossini 1810-ben lépett a színpadra, abban az időben, amikor az olasz opera útja kis híján a semmibe veszett. A XVIII. század végének két nagy tekintélyű mestere közül az egyik, Cimarosa, már nem élt, Paisiello pedig visszavonult a komponálástól. Egyedül Valentino Fioravanti tartotta még magasra a nápolyi komédia fátylóját. De Itália fiatalabb zeneszerzői közül csak Ferdinando Paër és a Bajorországból bevándorolt Simone Mayr tett szert némi hírnévre, az utóbbi is inkább mint Donizetti tanára és nem saját szerzeményei jogán. Rossini 1813 és 1823 között, vagyis abban a tíz esztendőben, amely a TANKRÉD és az OLASZ NŐ ALGÍRBAK kettős diadalától a SEMIRAMIDE bemutatóját követő párizsi letelepedéséig terjedt, új életre keltette az olasz opera világát, és saját képére formálta át. Vita tárgyát képezi, hogy milyen mértékben vették át Rossini követői az egyértelműen neki tulajdonítható formanyelvet, ami teljesen érthető is, hiszen a felméréshez nem ismerjük eléggé kortársainak műveit. De azok a részletek, amelyek Generali, Guglielmi és Mosca alkotásaiból a közelmúltban napvilágra kerültek, akár hangversenydobogón, akár zenetudósok, például Friedrich Lippmann munkáinak kottapéldáiban, arra vallanak, hogy Rossini hatását jóval inkább alá-, mint túlbecsülték. Pacininak egyáltalán nem voltak kételyei e tekintetben: „...Mindenki az ő iskoláját, az ő stílusát követte, ami azt eredményezte, hogy mindenki a nagy vezérszűllag utánzata lett. De hát az ég szent szerelmére, mi egyebet tehetett az ember, ha másként nem tudta megkeresni a kenyérét? Ha én is a pesarói óriás követője voltam, csak annyira, mint a többiek” – írja emlékirataiban.

Bár ez a romantika korszaka, Rossini korántsem volt romantikus. Igazából a vígjátékhoz volt tehetsége, amint ezt készségesen el is ismerte mindenkor. A komoly, lírai dráma világába úgyszólván örökösök híján csöppent bele. Fenomenális sikereit e téren kivételesen erőteljes zenei egyéniségének, valamint robusztusan olaszos stílusának köszönhetette – mivel ez a kor annyira italomán volt, hogy alighanem még Cherubini is el-töprengött néha, érdemes volt-e lemondania születési jogáról. A döntő itt is az irodalom és a zene közt munkáló időeltolódás volt. A romantikus költők és írók nem abba a muzsikába vetítették ki világszemléletüket, amely a leghívebben fejezte ki eszményeiket, hanem amelyet ismertek és szerettek. E. T. A. Hoffmann szemében Mozart és Beethoven voltak a vérbeli romantikusok. Byron és kortársai a SEMIRAMIDE-ben ismerték fel a maguk képe mását és nem A BŰVÖS VADÁSZ-ban. Nincs ebben semmi meglepő. A zenei ábrázolás egyszerre eleven és bizonytalan, csaknem kaméleonszerű. Erősen függ a hallgató egyéni perspektívájától. Aki járatos Wagner zenéjében, a TANKRÉD-OT viszonylag hidegnek fogja találni. Stendhalnak azonban a „*Di tanti palpiti*” introdukciója tetszik job-

ban, amikor összeveti a németek, például Weber, Marschner és Conradin Kreutzer zenekarkezelésével: „*Ők egyszerűen nemcsak azt mondatják el a hangszerekkel, amit tudunkra kell adniuk, hanem még azt is, amit a szereplőnek magának kellene elmondania nekünk énekével.*” És a továbbiakban az énekszólam szerepét a német operában ahhoz az uralkodóhoz hasonlítja, aki a legfontosabb döntéseket a miniszterekre bízta. Ez jellegzetesen az a felfogás, amely sokáig megakadályozta Wagner sikerét Franciaországban.

Volt azonban bizonyos hamisság abban, hogy Rossini a romantikus Európa muzsikuskirályának kiáltották ki, és ezt ő maga is tudta. Nem kevésbé pontosan tudta azt is, meddig profitálhat elsőségéből, valamint, hogy tulajdon vérmérséklete és integritása milyen mértékben engedi együttműködni egy olyan mozgalommal, amelynek eszményeitől alapvetően viszolygott. Rossini 1829-ben, alig harminchét éves fejjel végleg lelépett az opera színpadáról, miután egyszer s mindenkorra megszabta a korai romantikus olasz opera formáját és nyelvezetét. Az alaptervet alkotta meg, és rábízta Bellinire, Donizettire meg Verdire, hogy töltsék ki tartalommal, ki-ki a maga módján. Ha az ő operáik nem jöhettek volna is létre Rossini példája nélkül, a siker nagysága mindőjük esetében főként azon múlt, hogy melyikük milyen mértékben volt képes túllépni azokon a formai és stílári korlátokon, amelyek egy, az övéktől gyökeresen eltérő temperamentum igényeihez alkalmazkodtak.

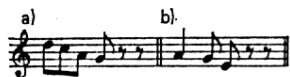
Az olasz romantikus opera számos jellegzetes vonása ered megteremtőjének színpompás, tüzes egyéniségéből. A hangszerelés technikája az egyik legszembetűnőbb közülük. Cimarosa vagy Paisiello zenekarának kottaképe egyszerű volt, tiszta és szerényen tartózkodó; Rossininál azonban már az első ismert nyitánnyal – LA CAMBIALE DI MATRIMONIO – felbukkant valami nehezen megfogható, de félreismerhetetlenül új stílus. A köntöst átalakították viselőjére. Komédiáinak kajánságát és sikamlósságát Rossini már-már fantasztikus hangszereléssel leplezi, amelyben ott lappang a paródia árnyalata is. A hangszínek nála összeolvadás helyett elkülönülnek – szívesen párosította például a vonósok pizzicatóját a kürtök hosszan kitarított hangjaival –, a fafúvósokat pedig úgy kezelte, mint a szólóénekeseket. Páratlanul leleményes és kifinomult hangszerelési technikája miatt a kortársak gyakran vádolták Rossinit „németesség”-gel – elég igazságtalanul, hiszen módszere alapvetően különbözött a beethoveni vagy weberi organikus hangszereléstől. Maguk a németek szemérmetlenül csiricsárának nevezték, mégpedig jogosan, mert Rossini ízlésének és stílári eleganciájának vezérlése nélkül csakugyan szemérmetlenül csiricsaré lett. Amiért nagyban felelős a TELL VILMOS nyitányának svájci pásztordala.

Rossini az énekszólamok megkomponálásában is teljesen szabadjára engedte a maga túlhabzó egyéniségét. Ma már megállapíthatatlan, hogy egy Rossini-ária mennyivel szőtt bonyolultabban, mint Anfossi vagy Zingarelli áriái, mivel annak idején az énekestől elvárták, hogy toldja meg a művet saját díszítéseivel. Az előadóművészek kórossá fajult féktelenségére Rossini homeopátiás kezelést alkalmazott. Összehasonlíthatatlanul ötletesebb díszítéseket talált ki énekeseknek, mint amilyen tőlük telt volna, s ezáltal sokkal finomabb és agyafűrtabb módon sikerült érvényesítenie szerzői tekintélyét; ugyanakkor szervesen beépített művébe olyasvalamit, ami könnyen holmi nemkívánatos kinövésé válhatott volna. Virtuóz futamai, fioriturái elragadóan élvezetesekek a vígjátékokban, nélkülözhetetlen elemei a falrengető kacagásnak, amellyel ő ajándékozta meg a zenét. Az opera seriához azonban már nem illenek annyira, ott inkább hideg és „barokkos” hatást keltenek a szó építészeti értelmében. Későbbi nagy francia operáiban Rossini jelentősen egyszerűsítette az énekszólamokat, és dúsitotta a zene-

kari textúrát, de áriáinak szerkezete többé-kevésbé állandó maradt a maga szimmetrikus frázisaival, szorosan szabványos kíséretével, egyszerű harmóniáival.

A „barokkos” kifejezés jól jellemzi Rossini legtöbb „komoly” operájának szellemét, s ez önmagában is arra vall, hogy géniusának lényegében XVIII. századi jellege volt. Miközben beilleszkedett az új korszakba, az eszköztár olyan problémájával szembesült, amelyet csupán utolsó színpadi műveiben sikerült maradéktalanul megoldania. Az expresszív zenei harmóniák széles választéka, amely lehetővé tette A BŰVÖS VADÁSZ „ördögszakadék”-jelenetének romantikus remekét, idegen volt Rossinitól, sőt a drámai igazság keresése során ösztönei gyakran épp az ellenkező irányba, az olasz népies dallamvilág felé indították el. „Népzene” nemigen merné nevezni ezt az ember, mivel a kifejezés súlyos, romantikus felhangokat hordoz. Amellett holmi primitív idiómára utal, amely különvált a kor zenei nyelvezetétől. Holott az olasz népzene már réges-rég összebékült a tonalitással. Ez a zene termékenyítette meg a nápolyi operát Alessandro Scarlatti kora óta, és az opera révén maga is meggazdagodott. Olyan népzenéje volt, amely soha nem veszítette el kapcsolatát a magasabb műveltséggel, Rossini muzsikájában a legmélyebb érzelmeket mindig a népies, illetve népi idióma fejezi ki. A TANKRÉD híres „*Di tanti palpiti*”-jének nemes kifinomultsága alatt valójában egy népdal húzódik meg. A Gondolás látszatra betétszámnak tűnő „*Canzone*”-ja voltaképpen nem más, mint az OTELLO III. felvonásának emocionális középpontja. A LA DONNA DEL LAGO Helenjének pasztorálja többet ér, mint az összes barokk duett és együttes, amelyekről ma előadhatatlan ez az opera. Mózes imája és a hármas a LE SIÈGE DE CORYNTHE III. felvonásából úgyszólván iskolapéldái annak, amikor a népi nyelvjárást a művészi stílus rangjára emelik. Mit vélne természetesebbnek Rossini, mint a Halász dalával festeni hátteret a TELL VILMOS drámájának kibontakozásához? Csakhogy ennek a stílusnak – amely „népi” ugyan, de korántsem az, amit az amerikaiak „folklor”-nak neveznek – vannak bizonyos korlátai. A népdalok formája szabályos, sőt szimmetrikus; kifejezőmódjuk általános és kusza terjengős, már csak azért is, mert strofikus szerkezetük következtében folyton ugyanazt a dallamot ismételtetik más-más értelmű szöveggel. Harmóniáik egyszerűek, döntő tényezőjük a dallamvezetés. A mondanivalót kizárólag az emberi hang hordozza; ezért az emocionális csúcspontot nem a zene fejlődése, hanem a hangszálak teherbíró képessége, vagyis az énekes hangmagassága határozza meg. Itt nincs lehetőség a jellemábrázolás árnyalt finomságára, és korántsem véletlen, hogy Rossini három utolsó „komoly” operájában egyre nagyobb jelentőséget kapott a kórus. Mózes és Tell egy-egy nép egészét testesítik meg – ebből származik az erejük, zenei és drámai téren egyaránt. Arnold, Mathilde, Aménophis és Anaide csak mellékszereplők, bármilyen gyönyörű is, amit énekelnek. Rossini zenei eszköztárából soha nem futotta a végtelen egyéni érzelmek méltó ábrázolására – márpedig a korabeli ízlés és korabeli librettók pontosan ezt kezdték megkövetelni.

A népi, illetve népies elem eluralkodása az olasz operában szélesre tágította a Németország felé nyíló szakadékot. Weber szintén felhasznált eredeti népdalokat, de sokkal tudatosabban romantikus szellemben, mint Rossini; amellet annak a népzenenek egészen más arculata volt. Az olasz népdal egyik sajátossága, hogy többnyire különösebb emocionális elmozdulás nélkül vált át mollból dúrba, legfeljebb a moduláció pillanatában éreztet bizonyos felszabadultságot (később majd érintjük, milyen hatása volt ennek Verdi viszonyára a tonalitás használatához). Az olasz népdal egy másik vonása, hogy szereti a tercdallamokat, egészen odáig, ahol a tercek ütköznek a kíséret akkordjaival. Minél hangsúlyosabb lett a népies elem Rossini követőinél, annál sűrűbben találkozunk a frázisok ilyen pentatonikus befejezésével:



Rossini utolsó, nem Itáliának, hanem Franciaországnak komponált színpadi művében talán az a legbámulatosabb, hogy milyen nagy mértékben képes *előrevetíteni* az olasz opera következő húsz esztendejének fejlődési irányát egy olyan időszakban, amikor a fiatalabb komponisták, például Mercadante, Pacini és Donizetti még változatlanul a SEMIRAMIDE gazdag aranybányájának lelkiismeretes kiaknázásán buzgólkodnak.

Amikor Arnold értesül Telltől és WALTERTől, hogy apját meggyilkolták az osztrákok, azon a nyelven szólal meg, amely Violetta szolgálja majd bánata tetőfokán.

Andantino (♩ = 50)      ARNOLD

Ses jours — qu'ils ont o-sé pro-  
sotto voce  
-scri - re je ne les ai pas — dé - fen - dus

Egy másik példa a híres „*Sois immobile*”, amelyben Tell fordul célba vett fiához.

Andante      GUILLAUME

Sois im-mo-bi-le et vers la ter-re in-  
vc. solo  
-cline un ge-nou sup-pli-ant in-vo-que Dieu, — in-vo-que



Tell érzelmei nem szívbe markoló akkordokban nyilvánulnak meg, hanem csellóra írt, frízszerűen kanyargó dallamvonalban. Figyeljük meg a félhangok panaszos ereszkedését. Ez nem annyira ábrázolja, mint inkább jelképezi a bánatot, a szimbólumokhoz hasonlít, amelyekkel a Bach-kantáták kíséretében találkozunk. Korai operáiban Verdi újra meg újra él ezzel az eszközzel, és csaknem mindig az itt látható, visszatérő, önmagát megörökítő formában. Az énekszólam kifejezésmódja szigorúan fegyelmezett, de amikor a dallam dúrrá fényesül, az érzelmek a felszínre törnek, majd a moll visszatéréssel ismét a mélybe szorulnak. Semmiben, még a csellószólo alkalmazásában sem fog különbözni az a módszer, amely egy másik apa fájdalját ábrázolja majd – Rigolettótét.

Túl sokáig tartana, ha részletesen ismertetnénk a formák Rossini-kódexnek is nevezhető gyűjteményét. Ezeket a formákat – akárcsak az előző század da capo-áriáját vagy a szonátaéhoz meg a szimfóniához kapcsolt különféle, kettős és hármas tagolású struktúrákat – részben azért találták ki, hogy felgyorsítsák a művek előállítását, másrészt hogy kielégítsék egy lelke mélyéig konzervatív közönség ízlésbeli igényeit. Csak a terminológiával van némi probléma. A XIX. század zenetudósai és akadémikusai takaros címkékkel szerelték fel a szonátaforma különféle sajátosságait („főtéma”, „melléktéma”, „expoziáció” stb.), amelyek minden bizonnyal óriási zavarba ejtették volna Haydnt és Mozartot. Az olasz opera formáit még senki nem definiálta ily módon, bár azok sem kevésbé bonyolultak. Így hát az említett időszak jelenkori tanulmányozói sokszor azon kapják magukat, hogy kénytelenek saját „terminus technicus”-okat kiötlölni az osztályozáshoz.

A „primo ottocento”-ban született operák felépítésének vizsgálata nem kezdődhet másutt, mint a kettős tagolású áriánál, mivel bizonyos tekintetben ez az opera sarkalatos pontja – és sokak szerint létének értelme is. A szokás, hogy az áriát két ellentétes tempójú részre osztják, Rossini korában már nem számított újdonságnak. Gondoljunk csak a Donna Anna-féle „*Non mi dir*”-re vagy az Éj királynőjének „*O zitt're nicht*”-jére. De Rossini volt, aki szentesítette a konvenciót, mely szerint minden főszereplőnek legalább egy olyan ária jár, amely két önálló részre tagolódik – az első lassú és expresszív, a második, amelyet cabalettának neveznek, gyors és bravúros. Rossini volt egyébként az is, aki ezt a kettős tagolású szerkezetet a hosszú bevezető recitativóval és az ária két ellentétes része közé beillesztett rövid (olykor kórust is megszóllaltató) közjátékkal a legterebélyesebbre, egész „*scená*”-ra nyújtotta el.

Az olasz opera alapvetően konzervatív természetéről semmi sem árulkodik világosabban, mint hogy milyen megátalkodottan ragaszkodott bizonyos versformák megzsenítéséhez. A Metastasio-féle *da capo*-áriák alapja a kétszer négy soros volt (három hét szótagos sor után egy hat szótagossal), amelynek második versszakára készült a kont-

rasztáló középrész. Nem változott a helyzet Haydn és Mozart korában sem; sőt még Verdi idején is ez volt az operairodalom leggyakrabban használt versformája, bár akkor már nem az egyedüli. Vannak egyébként variációi (8, 8, 8, 7; 8, 7, 8, 7; 7, 6, 7, 6), de ezek is a XVIII. századból erednek. Cammarano a maga librettóiban a kétszer hatosrost részesítette előnyben. A szabály azonban – a narratív áriák kivételével – minden esetben a két versszak maradt, ráadásul a népies dallamok divatirányzatának megfelelően ezeket is jóval kezdetlegesebben, sematikusabban dolgozták fel, mint Hasse vagy Mozart idejében. A mű zeneileg mindig kettős tagolású, andantéra és cabalettára oszlik, amelyeket kóda és – az andantéban – egy kadencia követ. A kettős tagolás azonban nem jelent szükségszerűen kéttételes formát, mivel a struktúra rendszerint erősen magában hordja a repríz elemét, ezért inkább háromtételesnek nevezhető. A két tétel közül az andante kínálta magát készségesebben a romantikus mondanivaló kifejezésére, s éppen ezért ez lett az egyik olyan terület, amelyen Rossini követői, élükön Bellinivel, a legmesszebbre távolodtak mesterüktől. Rossini egyik specialitása, amit Friedrich Lippmann – aki példaként az OLASZ NŐ ALGÍRBAN „*Pensi alla patria*”-ját említi – „nyitott” dallamnak nevez, vagyis olyan dallamnak, amely lendületes recitativoszerű deklamálással kezdődik, majd fejlődése során periódusosabbá alakul át. Ilyet Bellininél csak legelső operájában találunk, a későbbiekben nyoma sincs; Donizetti viszont ragyogó példáját adta az „*O tu che desti il fulmine*” kezdetű áriájában (PIA DÈ TOLOMEI). Verdi minden áriájának első tételében rendszeresen Bellini periodikusabb dallamvezetését követi, amiben nincs semmi meglepő, hiszen Bellini volt a vokális andante legnagyobb mestere. Nála változatosabban senki nem komponált lassú dallamokat. Némelyik, például az „*Ah, non credea mirarti*” (AZ ALVAJÁRÓ), egyetlen ismétlés nélkül ível az első hangtól az utolsóig. Mások, mint a „*Qual cor tradisti*” (NORMA) egy rövid, ritmikus motívum ismétletéséből fonódnak össze (ez Donizettinek is kedvelt módszere volt). De bármilyen jellegűek is ezek az áriák, a kettős tagolás mindig érezhetően jelen van bennük. Ráadásul a Bellini-féle dallamokban csekély vagy éppen semmi szerepe nincs az első rész hagyományos haladásának a domináns felé. Míg Rossini és Donizetti rendszerint a domináns hangnémebe teszik a középső kadenciát, Bellini hajlamos az első tételt a tonikán lezárni, még a nem ismétlődő dallamok esetében is. A „*Casta diva*”-ban még csak nem is érinti a dominánst. A PURITÁNOK-ban a „*Qui la voce sua soave*” tesz ugyan egy halvány gesztust ilyen irányban a „*qui giurava essere fidele*” szövegnél, hogy aztán a következő frázisban a „*crudele*” szónál mintegy ellentétül a szubdomináns paralelre lépjen; a „*sparì*” szónál pedig a zárlat határozott tonika. Lippmann megállapítása szerint Bellini leggyakrabban használt formája az  $a^1 a^2 b a^2$ , amelyben minden betű egy-egy félstanzát jelez. Jellegzetes példa erre a PURITÁNOK-ból Riccardo „*Ah per sempre*”-je, amelyben a  $b$  részt a fafúvók nyugtalan motívuma vezeti be, s ez átmenetileg tehermentesíti az énekszólamot.

Larghetto sostenuto

RICCARDO

-lor! Quan-do er-ra - i per an-nied an-ni

pp staccato



Verdi többször alkalmazta ezt a megoldást egy tágabb, de változatlanul kettős tagolású szerkezet medrében, amelyet így jelölhetünk:  $a^1 a^2 b a^3 c a^1$  – vö. „*Dio di Giuda*” (NABUCCO), „*Ermani Ermani involami*” (ERNANI), „*Sempre al alba*” (GIOVANNA D'ARCO). Ezeknek az andantéknak azonban az a meghatározó, közös sajátosságuk, hogy tonális szempontból valamennyi statikus. A tonika gravitációs vonzása még Donizetti áriáiban is érezhető, amelyekben a központi kadencia a 3. vagy az 5. fokra esik. A főhangnem sosem tűnik a horizont alá, mint például Fiordiligi „*Per pietà, ben mio, perdona*” kezdetű adagiójának középrészében (COSÌ FAN TUTTE); és éppen ettől olyan mások a német szonáta és szimfónia alapjául szolgáló két- vagy háromrészes formák. A XVIII. század szvitjének kétrészes tétele voltaképpen kérdés-felelet jellegű. Egy Bellini-andante viszont olyasforma, mint egy megmagyarázott, majd megerősített állítás. Mármost, mint bármelyik Bach-fúga tanúsítja, a tézis-antitézis legegyszerűbb, legalapvetőbb kifejezése a tonika és a domináns szembeállítása. Állítsd a témát C-dúrban, felelj rá G-dúrban, és máris megvan a zenei vitaalap. Ezen a természet adta polaritásérzéken nyugszik a német szimfonikus gondolkodás és struktúra egész logikája és vele a hangnemrokonságok használata a zenei építkezésben, ami a leglátványosabb módon Beethoven EROICÁ-jának első tételében nyilvánul meg. Minden szimfonikus expozíció első lépése, hogy elindul a domináns felé. A dráma csúcspontja akkor következik be, amikor a főtéma visszamodulál a főhangnembe, rendszerint a domináns huzamos hangoztatásának előkészítésével. Igen jellemző, hogy az olaszok már a XVIII. században is jóval kevésbé használták ki a tonika-domináns ellentétet, mint német kollégáik. Haydn rekapitulációiban tömérdek drámával találkozunk, Boccherininél alig-alig. Az olasz romantikus operákat író, hitehagyott németeknek szerfölött nehezükre esett levetkezni saját szimfonikus gondolkodásmódjukat. A német *Drang nach der Dominant* egyik legékeesebb példája Ivanhoe cavatinájának első négysorosa Nicolai IL TEMPLARIÓ-jában.

Ebből következően Verdi és kortársai operáiban hasztalanul keresgélnek olyan nagyarányú hangnemi rendszereket, amilyeneket Wagner „scená”-iban vagy Mozart fináléiban találunk. Az olasz operákban gyakran még az andante és a cabaletta sem áll egymással semmilyen hangnemi kapcsolatban. A „*Casta Diva*” (NORMA) eredetileg G-dúrban íródott, cabalettája viszont F-dúrban. Verdi a RIGOLETTO „*Parmi veder le lagrime*”-jét Gesz-dúrban komponálta, a cabalettát D-dúrban, és a példákat a végtelenségig sorolhatnánk. A hangnemi kapcsolatokra, illetve hiányukra magyarázatot találni képtelenség. Semmilyen strukturális oka nincs, hogy a RIGOLETTO II. felvonásában a duett miért kezdődik e-mollban, és miért fejeződik be egy Asz-dúr cabalettával; alkalmasint egyszerűen csak arról van szó, hogy a Schönberg emlegette „*tonális régiók*” teljes mértékben hiányoztak Verdi gondolkodásmódjából.

A moll hangnemű andantéknál a leggyakoribb eljárás az volt, hogy az első négysoros szakaszt önálló résznek formálták meg, mindvégig mollban. A második stanza első két sora a dominánsnak végződő, epizodikus kommentár, az utolsó két sort pedig kiegészítő résszé nyújtják a tonika dúrjában. Számos példát idézhetnénk erre, és nem csupán olasz operákból. Egy másik módszer szerint a második négysoros szakasz teljes egészét a párhuzamos dúrba helyezték, hogy a tétel más hangnemben fejeződjék be, mint amilyenben kezdődött – aminek még a gondolata sem fordult volna meg egyetlen német zeneszerző fejében. Rossini ezt a megoldást alkalmazta az OTELLO Fűzfa-dalában. Bellini pedig éppenséggel egyéniségéhez illőnek, előnyösnek találta. Példa erre többek közt a „*Nel furor della tempesta*” (IL PIRATO) és – a legszívfacsaróbb – az „*Ah non credea mirarti*” (AZ ALVAJÁRÓ). Verdinél a „*D'amor sull'ali rosé*”-t érdemes megjie-

gyezni A TRUBADÚR-ból. A két módszer ravaszul finom vegyítését találjuk meg Donizetti híres „*Una furtiva lagrima*”-jában (SZERELMI BÁJTAL).

A cabaletta szerkezete szintén két négysoros szakaszra tagolódik; ez általában egy egyszerű, tizenhat vagy harminckét ütemes egység, amely a végső zárlat felé fellazul, hogy alkalmat adjon az énekesnek művészete megcsillogtatására. Bár ezt a formát Donizetti és (a maga idejében a „cabaletta mesteré”-nek ismert) Pacini nagyobb szakértelemmel kezelték, mint Bellini, amúgy mindenestül mégiscsak Rossini örökségének kevésbé szerencsés részéhez kell számítanunk. Arsace „*Eccomi infine in Babilonia*” kezdetű jelenetében (SEMIRAMIDE), ahol mindkét tétel egy nem nélküli énekes hősködését fejezi ki, még tökéletesen helyénvaló a forma. De olyan esetekben, ahol a megelőző andante romantikus érzelmekkel van teli, már nagyon is könnyen előfordulhat, hogy disszonáns hangot üt meg. Verdi még 1880-ban is hajlandó volt a cabaletta védelmére kelni – elméletileg; de mihelyt elég pénzt keresett, hogy olyan operát írthasson, amelyet akar, a cabaletta tűnt el belőlük legelőbb. Szerepét maradéktalanul betöltötte néhány hosszú, szenvedélyesen sodró zenei frázis, mint például az „*O volutta del soglio*” a revideált MACBETH-ből. Le kell szögeznünk ugyanis, hogy a cabalettának az énekes magamutogatásán kívül egyéb funkciója is volt. Az andantében szigorúan fegyelmezett, elfojtott érzelmek számára a cabaletta gondoskodott a „szelep”-ről. A korabeli olasz ember az érzelmeket nem holmi langyos fürdőnek tekintette, amelyben áztatja magát, hanem elektromos töltésnek, amelyet ki kell robbantani. Csak Puccini és a veristák megjelenése óta kezdték élvezni a zeneszerzők, hogy túsúrásokkal is vért fakaszthatnak a szívekből. Jellemző, hogy az önálló andanték, a „romanzák” rendszerint moll-dúr formában készültek, ahol a dúr zárórész magában hordozta saját „szelepét”. Nem ritkák a moll hangnemű cabaletták sem, bár ezek többnyire az úgynevezett „rondò-finalék” kontextusában szerepelnek. Rendszerint a tonika dúr hangnemében fejeződnek be, mint az *Era desso il mio figlio*” (LUCREZIA BORGIA) vagy az „*A brani a brani o perfido*” (LUISA MILLER), de akad példa a párhuzamos dúr végződésekre is: „*Or sei pago o ciel tremenda*” Bellini LA STRANIERÁ-jából vagy az „*Ah se un giorno*” Donizetti STUART MÁRIÁ-jából. A Donizetti-féle cabalettáknál gyakori, hogy a leszállított hangnembe modulálnak át, mint a „*Quando rapita in estasi*” a LAMMERMOORI LUCIÁ-ból (3. fok) és a „*Spargi d'amaro pianto*” (6. fok). Ezzel a szokványos megoldással némi meglepő ízt tudtak kölcsönözni bizonyosfajta túlságosan is kiszámítható dallamoknak; másrészt ez a moduláció sajátosan olasz típusú, hiszen összhangzattani logikája az olasz népdalnak azzal az eredendő tulajdonságával függ össze, hogy a tonikai mollt és a tonikai dúrt azonosnak tekinti. Az utóbbi eset azt jelenti, hogy a Gesz-dúr az esz-moll párhuzamos dúrja, és a helyi tradíció a rokonságot az Esz-dúrra is kiterjeszti. Az eredmény megéri a fáradságot, mivel Verdi, aki továbbfejlesztette az elvet, és a tonikai dúrt összekapcsolta a tonikai moll minden párhuzamos hangnemével, éppen az ebből fakadó modulációkkal érte el sokszor a legszebb hatásokat.

Rossini ideje óta volt szokás a cabaletta megisméltése egy ritornell beillesztésével. Itt nem két versszakról van szó, minthogy a szöveg mindig szó szerint ismétlődik a dallammal. Az ismétlés rendszerint arra szolgált, hogy az énekes másodsorra szabadon díszíthesse szólamát, és a közönség figyelmét ne terelje el róla új szöveg. Lehetetlen megállapítani, hogy a dallamok ékesítésének gyakorlata mikor szűnt meg, mivel a bizonyítékok ellentmondásosak. Még abban sem lehetünk biztosak, hogy Verdi milyen mértékben számított – ha számított egyáltalán – saját cabalettáinak ilyen jellegű megcséplésére. Felépítésükben azonban továbbra is megőrizte a kötelező ismétlődést a

közbeszúrt ritornellel, amelynek anyagát később átveszi a kóda. Egyes korai cabalettaiban a ritornell a Rossini-féle crescendo formáját ölti fel. Ha kórus is van a színen, ahogyan ez a legtöbb rondò-finaléban lenni szokott, a ritornell és a kóda meg is szólaltatja. Sok cabaletta szövege amolyan színpadi „félre” jellegű. Ez egyszerűen annyit jelent, hogy a szereplő előremegy a rivaldához, és közvetlenül a közönségnek énekel. A kórus pedig csupán efféle megjegyzésekre szorítkozik: „*Lám, mily gondterhelt!*” vagy „*Nicsak, vidámnak látszik!*”, más szóval úgy tesz, elég valószerűtlenül, mintha hallótávolságon kívül volna.

Az áriát fontossági sorrendben a duett követte. Ennél az ismert andante-allegro formát általában egy bevezető allegro előzi meg. Az ilyen szerkezetű, úgynevezett „granduetto” legkedveltebb mintája a SEMIRAMIDE II. felvonásából Semiramide és Assur kettőse. Erre a példára készült Alaide és Arturo duettje Bellini LA STRANIERÁ-jában, Lucia és Enrico duettje Donizetti LAMMERMOORI LUCIÁ-jában, Oberto és Leonora duettje Verdi OBERTÓ-jában – hogy csak néhányat említsünk. A forma három részből áll: A: allegro, amelyben az énekesek sorban egymás után ugyanazt a körülhatárolt, kiadós kadeneciával végződő dallamot adják elő, bár más-más szöveggel és bizonyos vokális kombinációknál más-más hangmagasságban. Az allegrót egy dialógusspasszázs követi, amelynek során a zene új hangnembe modulál, és így átvezet a B részbe, az andantéba, amely a két szólamot (ha szopránról és altról vagy két szopránról van szó) tercek, (a szopránt és tenort) szextek, (a szopránt és baritont, esetleg basszust) decimák láncolatával köti össze. A szereplők néha kezdettől együtt énekelnek, mint a Leonora–Cuniza duettben, Verdi OBERTÓ-jának utójátékában. De gyakrabban látjuk, hogy a szólamok külön-külön kezdődnek és más anyaggal, mivel a B rész szövege a legtöbb esetben kettős monológ szokott lenni, amelyet a szereplők egymástól elfordulva adnak elő. Olykor csak az egyik énekesnek van szóló versszaka (Lucia–Enrico), és a másik közvetlenül ezt követően csatlakozik hozzá; máskor pedig ugyanazt a dallamot éneklik el egymás után, akárcsak az első részben, majd egy új motívummal kapcsolódnak össze (Alaide–Arturo). De a tercek, szextek és decimák előbb-utóbb mindenképp felcsendülnek, és a tétel aléló zárlattal ér véget. Rövid, rendszerint szapora ritmusú és többnyire érzékelhetően külső hatásra (a LA STRANIERÁ-ban például távoli vadászkürtök hangjára) történő átmenet vezet a moderato vagy allegro jellegű C részbe, amelyben a két énekes ismét ugyanazt a dallamperiódust adja elő egymás után; majd egy ritornell következik, és végül a két szólam újra megismétli a dallamot, hol uniszónóban, hol dialógusszerűen vagy ahogy az adott kombináció éppen lehetővé teszi. Néha csak egyszerű cabaletta az egész, terceléssel, mint például Bellininél a „*Mira o Norma*”. Egyébként ennek is van előzménye, mégpedig Semiramide és Arsace kettősének zárótételében.

A fenti alapformának tömördek lehetséges változata van. Váltképp Donizetti érti minden csínját-bínját a variálásnak. Találni nála kétrészes duetteket (rendszerint A és C vagy B és C tételekkel), sőt olyanokat is, amelyekben az első rész gyakorlatilag mindig inkább zenekari, mint vokális módon összekapcsolt dialógus, amire a LUCREZIA BORGIÁ-ból a „*Soli noi siamo*” a példa. Ez a jellegzetesen Donizetti-féle megoldás ragyogóan bevált a „*Donna chi sei*”-ben (NABUCCO). Verdi duettjeinek szerkezetét egy közös, döntő vonás jellemzi. Míg elődei általában szerették ugyanazt a zenei anyagot bízni mind a két szólamra, Verdi azon igyekszik, hogy énekeseit zeneileg minél távolabb tartsa egymástól, magyarán, hogy különböző témakezdeket adjon nekik. Rossininál és Donizettinél is találunk A és C példákat, ahol mindkét szólam más témával lép be, de ez ritkán fordul elő, és Bellininél még gyérebben. Verdi zenedrámái művészetének vi-

szont, amely az egyéniségek és hangtípusok összetükközésében gyökerezik, ez az egyik legfontosabb alapeleme. Mivel a zenetudománynak erre vonatkozóan nincsenek szak kifejezései, nevezzük azt a formát, amelyben a két szólam ugyanazt a dallamot adja elő egymás után, „egynemű”-nek, a másikat pedig, ahol eltérő anyaguk van, „másnemű”-nek. Az „egyneműség”-et Verdi túlnyomórészt a szerelmi vagy a megbékülési kettősökben használja.

A skála másik végén foglal helyet a „középső finálé”. A korai romantikus olasz opera egyik érdekes jellegzetessége, hogy zenei kidolgozásában nem a mű befejezésére, hanem a közepére – vagyis ha két felvonása van, akkor az első, ha pedig három, akkor az első vagy második felvonás fináléjára – teszi a hangsúlyt. Ez még a XVIII. századi opera buffa öröksége, amely többre becsülte a darab mulatságosan komplikált bonyolalmát, mint a gyakran merőben formális kibogozást. Gyökerét az „elképedesegüttes”-ben találjuk meg, amely rendszeresen bekövetkezett a darab közepe táján, és az olyan zeneszerzőknek, mint Mozart, lehetőséget nyújtott a szimfonikus léptékű építkezéshez. Korántsem Rossini volt az első, aki ezt a jellegzetességet bevezette az opera seria műfajába, de hogy ott milyen formát és karaktert öltött, az már félreismerhetetlenül az ő keze munkájára vall, ugyanúgy, mint az olasz romantikus opera számos más sajátossága, amelyek egytől egyig tőle, a komédiástól erednek. Rossini a maga különleges humorérzékeivel főként azt élvezte, amikor az emberi lényeket bábuvá alakítják át az emóciók. Amikor annál gépiesebben viselkednek, minél fűgérben járnak a gondolataik. Egy nagy együttes vagy a finálé szinte korlátlan lehetőséget nyújt a tréfa kikapcsolására. Amikor a sevillai polgárórség kapitánya egyszerű magyarázatot kér a Bartolo doktor házában uralkodó felfordulásra, csupa zagyván makogó, vadul gesztikuláló automatával kerül szembe, akik valamennyien meg vannak győződve a maguk igazáról; de Rossini vaskosan objektív ábrázolásában minden tiltakozásuk groteszkül mechanikus formában jelenik meg. Ebből következik, hogy Rossininál az ensemble-finale jóval sematikusabb, mint Mozartnál. Bonyolult kidolgozása ellenére a magva rendszerint a háromrészes forma. A gyors első rész egy vagy több zenekari témára épül, amelyek ismétlődnek, különböző hangnemekben jelennek meg, esetleg fejlődnek is. A második rész lassú. Ebben mintha mindenkit „fejbe kólintott volna” valamely váratlan, meglepő felfedezés. A drámai cselekmény menete hirtelen megtorpan, amint a szereplők hangot adnak legmélyebb megdöbbenésüknek, néha álkánonnal, mint a SEVILLAI BORBÉLY-ban, máskor kifinomult a cappella együttesben (ORY GRÓFJA). Ezután a zene dühödt aktivitásba csap át. A döbbenet némaságának megszűntével az énekeseknek túlságosan is megered a nyelvük. De még mindig olyan izgatottak – és ez a leggyönyörűbb a tréfában –, hogy csak ordibálni meg hadonászni tudnak. Esetleg épp arra panaszkodnak mindnyájan, mint például a L’ITALIANA IN ALGERI-ban, hogy a többiek micsoda éktelen zajt csapnak, miközben ehhez maguk is hozzájárulnak, amennyire csak telik tőlük.

A séma ezúttal az egyik legközismertebb, legelemibb hatású móka – a „seggre esés” zenei feldolgozása. Az áldozat nagy céltudatosan elindul valahová, aztán rálép egy banánhéjra. Lába égnek vetődik, ülepe nagyot csattan a földön. Ezt egy töredék másodpercnyi naiv csodálkozás követi, ezalatt az illető új és váratlan szögből szemléli a világ-mindenséget, ámde hirtelen életre kelő ganglionjai fájdalmas üzenetet közvetítenek agyának, mire harsányan elbődül. Ebben a három mozzanatban megkapjuk a Rossini-féle finálé három részét.<sup>6</sup> Ha ezt a formulát őszintén drámai zenére alkalmazzák, hátránya nem csupán annyi, hogy karikatúra színezetét kölcsönözheti neki, hanem az, hogy még az áriánál is drasztikusabban akadályozza a dráma fejlődését, mivel éppen

azon a ponton fagyasztja be hosszú időre a cselekményt, ahol előre kéne lépnie. Rossini követői, akárcsak az ária esetében, itt is nagyobb sikereket értek el a largo concertatóval vagy a lassú részekkel, mint a stretták terén. Az álkánonhoz Bellini és Donizetti szívesen használta fel két téma szekvenciáját az ária első részét alkotó két stanza mintájára. Az elsőt előbb egy, aztán esetleg két énekes adja elő; a másodikhoz az egész együttes csatlakozik, módot adván a zeneszerzőnek, hogy kihasználja szólamvezetési képességeit, és különlegesen dús hangzásokat produkáljon. Az ALVAJÁRÓ „*D'un pensiero*” kezdetű concertatójában a „guruló hullám” vagy a LUCIA híres szextettje (amely voltaképpen a II. felvonás fináléjának largo concertatója) Bellini ajándéka az operairodalomnak. Mindennek eredménye nemegyszer az, hogy a legfeszültebb és legtragikusabb szituációk némileg átalakulnak a tipikusan olasz lírai tradíciónak megfelelően, amelynek a német operában semmilyen visszhangja nincs. A befejező rész avagy a „stretta finale” viszont az esetek túlnyomó többségében igazi visszaesést jelent. Rendszerint szólóval kezdődik, de hamarosan rázendítenek a többiek is, és mindenki hozzájárul az általános kavardáshoz a maga kivehetetlen stanzájával. Szinte azt mondhatnánk, hogy Rossininál és követőinél a strettának szabályos ritmusa van (♩ ♪ ♪ | ♩ ♪ ♪, stb.), amely lépten-nyomon felbukkan, vonós pizzicato-, cembalo-continuo- és üstdobkísérettel. Ebben a kontextusban nem ritkák a Rossini-féle crescendók sem.

E téren Verdinek sem volt más választása, mint követni elődeit, és itt is elég hosszú időbe telt, mire meglelte az övéknél meggyőzőbb megoldást. Az akaratlanul mulatságos helyzeteknek kevés ékezebb zenei példájuk akad, mint Verdi korai operáinak egyik-másik középső fináléja. A zenekar energiától lángol és sistereg, a színpadon hemzsegnek a kis híján egymás torkának eső emberek, és kénytelenek ott is maradni, míg a lehulló függöny meg nem szabadítja őket. Még szerencse, hogy legalább a stretta nem jelentett becsületbeli kérdést egyetlen szólistának sem, s így Verdi megengedhette magának, hogy még a cabalettánál is korábban leselejtezze. A LUISA MILLER megszületésének idején a stretta már nem volt szigorúan kötelező, és mihelyt végképp elmaradt, az ellentététől megfosztott lassú rész elveszítette eredeti szerepét, hogy végre ne legyen más, mint a lírai kitárulkozás gyönyörű pillanata, amilyen elvárható minden opera csúcspontján. A TRUBADÚR második felvonásának fináléját Verdi mint kéréselt áriát, az egyik szólista kantilénájának magányos frázisával fejezi be.

Az ELISABETTA REGINA D'INGHILTERRÁ-ban és az OTELLÓ-ban Rossini megadta a kegyelemdőfést az ósdi recitativo seccónak (bár egy-két későbbi művében átmenetileg visszatért hozzá).<sup>7</sup> Soha nem kísérletezett azonban az opera szimfonikus felépítésével, még olyan korlátolt értelemben sem, mint Weber az EURYANTHÉ-ban. Miután az úgynevezett zárt formákat végleges keretbe öntötték, nyilvánvaló, hogy bármilyen ügyesen szótték is át velük a recitativókat, azok csak recitativók maradtak. Ugyanez vonatkozik a téma-reminiscenciákra, amelyeket – Mercadante fura kivételével – bőségesen és sikeresen alkalmazott a korszak minden zeneszerzője, mégsem nőhették túl eredeti funkciójukat.

Hosszú ideig divatban maradt Rossini több más, bár kevésbé kiváló ötlete, még akkor is, amikor ő maga már visszavonult az operaszínpadról. Tagadhatatlan, hogy 1818-ban sötét időket hozott az olasz operára, amikor RICCIARDO E ZORAIDE című művében színpadra vitt egy fúvószenekart.<sup>8</sup> Ettől kezdve ugyanis a fúvószenekar alkalmazása egyszerűen kötelezővé vált, ahol a jelenléte elképzelhető volt, ha csak mégoly halványan is. Rossini maga mindig naturalista módon és könnyedén használta, de ami Rossininál könnyed volt, az Donizettinél és Bellininél sokszor banálissá vált. Verdire maradt, hogy fúvószenekari indulóival alászálljon a vulgaritás mélységeibe, ráadásul épp az idő tájt, amikor egészében újjáformálta stílusát. Ebben egyébként nem egye-

dül ő volt a hibás. A különféle fúvós hangszerekből összeállított, klarinétok uralta fúvósbanda mindig önálló egységként működött. Megvolt a maga külön karmestere, akinek feladatköréhez az is hozzátartozott, hogy meghangszerezze, amit a zeneszerző két sor kottára, vagyis zongorára komponált; amellet az ilyen együttes csak egyetlen fajta zenét játszott. Velencében az úgynevezett Kinsky-banda roppant nagy megbecsülésnek örvendett, és Verdi, aki az ATTILÁ-hoz semmit sem volt hajlandó írni számukra, a későbbiekben gondosan ügyelt, hogy minden velencei operájában szerepeljenek.

Rossini tekintélyének talán nincs bámulatosabb példája, mint az, hogy követői milyen magától értetődően vették birtokukba azt az egyetlen zenei találmányt, amely mindig is az ő nevéhez fűződött, nevezetesen a crescendót – azaz egy zenei frázis rendszerint hegedű tremolóval kezdődő és minden visszatérésnél újabb hangszerekkel szaporodó izgatott ismételtetését. A képlet látszólag teljesen mechanikus, és azt sem lehet biztosan megállapítani, ki használta először. Tulajdonították már Guglielminek, Moscának, Mayrnak és sok másnak is, de csak Rossini tudta egyéni jellegzetességgé avatni, mert egyedül ő ismerte a titkot, hogy miként adhat új hangzást minden visszatérésnek. Amikor ez a forma is bekerült az opera megszokott eszköztárába, rögtön elcsépelletté vált, akárcsak egy nagy színész modorosságának unt utánzatai. A túlzott ricsajt utáló Bellini számára a crescendónál nem volt semmi kényelmetlenebb, olykor azonban mégis használta egy-egy cabaletta két tételének összekapcsolásához, és ugyanezt látjuk Donizettinél is. Verdi már meglehetősen korán betagozza operáiba. Még a késői SZICÍLIAI VECSENYE nyitányába is beleszövi. Csakhogy ez a crescendo kissé már más stílusú.

Az olasz romantikus opera nyelvezetét tehát Rossini teremtette meg, az az ő egyéniségét tükrözi. A nehézségek ott kezdődtek, amikor ugyanezt a nyelvet próbálták egészen más vérmérsékletű, más felfogású egyéniségekre rákényszeríteni. Különösen igaz ez a drámai ábrázolásmód kérdésében. Rossini a maga klasszicista módján kívülről szemlélte a cselekményt, amelyet ábrázolt, követői ellenben igyekeztek a sűrűjébe kerülni. Ami Rossinit illeti, ő a TELL VILMOS svájci népfelkelését merőben esztétikailag értékelte. Jómaga távol állt a melldőngető hazafiasságtól – sőt a „barikádok szellemétől” kifejezetten rettegett. Verdi ellenben érzelmileg erősen elkötelezett híve volt a risorgimentónak, és ezt a zenéje is tükrözi.

A körülmények, amelyek összefogtak, hogy az opera zenei formáit viszonylag szilárd keretek közé rögzítsék, hatást gyakoroltak a librettókra is. Ha úgy találjuk, hogy az opera cselekménye Itáliában nem olyan érdekes, mint Franciaországban vagy német földön, hogy drámai mondanivalója csekélyebb és kevésbé változatos, hogy erősebben megköveteli a közönség „hitetlenségének önkéntes felfüggesztését”, akkor nem szabad elfelejtenünk, hogy itt sosem volt virágzó helyi hagyománya a prózai színjátszásnak, amely zsinórmértékül szolgálhatott volna. A francia opera a Grand Siècle terméke volt, maga Lully a Comédie Française-ben tanult mintára formálta operái hanglegjtését. A német opera az irodalmi reneszánsz idején született, Goethe és Schiller darabjaival válltve fejlődött. Nem mintha A VARÁZSFUVOLA vagy A BŰVÖS VADÁSZ cselekménye több volna holmi naiv tündérmesénél. De a német zeneszerzők általában nagyobb súlyt fektettek a drámai értékekre, mint olasz kollégáik. Az olasz szövegírókat a szakma kiváló mestereként becsülték. A „poéta” rangját kapta, és amit írt, nem „libretto” volt, hanem „melodramma”. Neve díszhelyen szerepelt a plakáton (a TRAVIATÁ-t Olaszországban még ma is úgy hirdetik, mint Francesco Maria Piave operáját Verdi zenéjével). Eredetiséget viszont egy fikarcnyit sem vártak el tőle. Verdi

közismert levelében, amelyet a már nyomorgó Solerának segélyadományokat gyűjtő Maffei grófnőhöz intézett, magukat a szövegírókat hibáztatja, amiért szolgálai módon másolják az irodalmi modelleket; holott a librettisták ebben csak a közízlést elégíteték ki. Az 1830-as években az opera ugyanazt jelentette, mint száz évvel később a mozi. A közönség könyvekből, esetleg színdarabokból készült filmeket akart látni. Következésképpen az operalibrettisták nemigen próbáltak elkészíteni a közismert, klasszikus vagy népszerű és csaknem mindig külföldi eredetű regények és színdarabok jól kitaposott ösvényéről. Schiller, Shakespeare, Byron és Hugo drámái, valamint Walter Scott és Bulwer Lytton regényei mellett a legfőbb vadászterület a párizsi színházak világa volt, amely évente átlag ötven új színdarabbal hozakodott elő. Ezeknek nagy része eljutott Itáliába balett formájában vagy fordításban. Anicet-Bourgeois, Pineu-Duval, D’Ancelot, Soumet, Souvestre, Méry művei nem egy Verdi- vagy Donizetti-operának szolgáltak forrásul. A zenés színház meglehetősen merev törvényei következtében a szövegek könyvek közt óhatatlanul elkezdett kialakulni némi családi hasonlóság (ANNA BOLENA és BEATRICE DI TENDA igazi édesnővérek zenei köntösük alatt). A sikeres librettisták ki sem látszottak a munkából, és még a komponistáknál is hajlamosabbak voltak arra, hogy minduntalan visszatérjenek a maguk beidegződött fordulataihoz, megszokott szóvirágaihoz. Cammarano és a többiek nyelvezete az unalomig dagályos és egyhangú volt. Náluk a harangok sosem harangok, hanem „*zengő, szent érc*”, az éjféli mindig „*a szellemek órája*”. Luigi Dallapiccola egyik ragyogó tanulmányában a homéroszi „epitheton ornans”-szal vetette össze ezeket a szószátyár hasonlatokat, ezzel is bizonyítván a XIX. századi olasz opera alapvetően „epikus” jellegét. Tagadhatatlan tény, hogy az előző századból fennmaradt versformák folyamatos használata meghatározó szerepet játszott az olasz opera szerkezetének elmeredésében. „*Új témákat, új versformákat*”, hangzott Verdi csatakiáltása A TRUBADÚR előkészületeinek idején. Az az igazság, hogy aki valóban változtatni szándékozott az opera sablonjain, annak először a vershez kellett nyúlnia, amire Wagner épp ez idő tájt kezdett ráeszmélni. A SZICÍLIAI VECSERNYE szövegek könyvének változatos versmértékei éppolyan létfontosságúak voltak a mozgásterét kitágítani igyekvő Verdinek, mint a betűrím Wagnernak. Pacini jegyzi meg emlékirataiban, hogy a NORMA eredetiségét részben Romani egyik versformájának újszerűsége tette lehetővé. Felice Romani csakugyan fejfel magaslík ki az átlagos librettisták közül. De ő is túlságosan sok munkát vállalt, és Cammaranóhoz meg Solerához hasonlóan hírhedetten késlekedett a szövegek könyvek átadásával – és ez a tényező is hozzájárult ahhoz, hogy az operák zenéjét sebtében csapják össze.

De az olasz operalibrettók elbírálásánál feltétlenül számításba kell vennünk azt az igen fontos körülményt is, hogy nyomtatásban megjelent szövegeket olcsón árusították minden egyes színházban, ráadásul bárki figyelemmel kísérhette az előadás alatt is, mivel a nézőtérren sosem mérsékeltek a világitást. Ezzel magyarázható, hogy még az olyan tapasztalt szerző, mint Donizetti sem habozott két szereplőjével egyazon időben más-más szöveget énekelteni, vagyis egymás szavait agyonveretni, mint például a MARINO FALIERO Bertucci–Faliero kettősének largójában, illetve a LAMMERMOORI LUCIA szextettjében; és ugyanígy mi más okból merte volna zenekari hangzavarba fojtani Verdi azt a roppant fontos felkiáltást, hogy „*mio PADRE!*”. Wagner, a költő, képes volt előzményül három operát írni, hogy magyarázatot adjon egynek (a SIEGFRIED HALÁLÁ-nak) a cselekményére; Piave és Romani, ha szükségét látták, inkább csak egy rövid bevezetőt írtak a librettófüzet előzéklapjára, amelyben összefoglalták a függöny felhúzását megelőző eseményeket. Meyerbeer és Scribe az ÖRDÖG RÓBERT-hez elbeszélő balladát

írt az élőbeszéd jambikus lejtésével, csevegő, 6/8-os ritmusú zenével, amely úgy készült, hogy minden szó világosan érthető legyen. Az olasz operákban garmadával találni narratív áriát – ilyenek teszik ki nagy részét A TRUBADÚR-nak is –, de a szerencse fia az az olasz vagy angol hallgató, aki pusztán a füle segítségével fel tudja fogni az értelmüket. Verdi csupán valamikor a pályafutása derekán kezdett törődni azzal, hogy érthetővé tegye a szövegét.

Volt még egy tényező, amelyet a kor egyetlen zeneszerzője sem hagyhatott figyelmen kívül, és ez a „convenienza”, a rendszer, amely meghatározott kategóriákba sorolta az énekeseket. Az operák többségében mindössze három szólista szerepelt, a leggyakoribb megoszlás szerint szoprán, tenor és bariton („basso cantante” megjelöléssel). Az esetleges negyedik szólista általában basszus volt, mint a PURITÁNOK híres kvartettjében a Théâtre des Italiens színpadán; de énekelhetett egy másik szoprán vagy mezzoszoprán (a két hangtípust akkor még nem különböztették meg hivatalosan).<sup>9</sup> Aztán ott voltak a mellékszerepek – a hősnő bizalmasa vagy „végszavazó”-ja, a hírnök avagy a fegyverhordozó, aki meghozza azt a fontos új információdarabkát, amely hidat ver az andante és a cabaletta közé. Ez a szereplő néha önálló szólamot kapott valamelyik együttesben – mint például Arminio az I MASNADIERI-ben vagy Viclinda A LOMBARDOK-ban –, de ennél többet nem. Ezenkívül volt még egy közbülső kategória is, az úgynevezett „comprimario”, az a szereplő, aki önálló szólamot kaphatott ugyan a szólisták együttesében, énekelhetett duettet, sőt akár egy cantabilét vagy romanzát is, de egy teljes scenát vagy da capo-áriát soha. Ebben a kategóriában a bonyolultabban kidolgozott szerepeket vajmi nehéz volt kiosztani, mert az énekes nem gürcölt kevesebbet, mint a főszereplők, csak éppen a dicsőségből nem részesült. Smeton (ANNA BOLENA), Rodrigo (PIA DE' TOLOMEI), Wurm és Federica (LUISA MILLER) kitűnően példázzák, hogyan lehet felhasználni a comprimario énekeseket a szereplők sorának bővítésére.

És végül ott volt a cenzúra is. A librettókat mindig is ellenőrzésük alatt tartották a felsőbb hatóságok. De hát a XVIII. század még a stabilitás és a tolerancia százada volt, és a cenzúrát csak a francia forradalom első morajlásának hangjainál kellett komolyan figyelembe venni. Napóleon bukásával azonban ez már politikai szükségszerűség lett Itália-szerthe, és jaj volt a zeneszerzőnek, aki fitymálni merészelt. Victor Hugo az HERNANI-hoz írt előszavában egyenlőségjelet tett a modern irodalom és a politikai liberalizmus közé. Metternich kormánya sem az egyiket, sem a másikat nem állhatta. Az elvetélt 1848-as felkelésig a cenzúra szigora a földrajzi szélesség fokainak megfelelően változott. Lombardiában és Venetóban az osztrákok hosszú pórázra eresztették a népességet. Amíg a milánóiak a Scalában, a velenceiek meg a Fenicében sereglettek csak össze, és jól mulattak mindnyájan, nemigen volt okuk félelemre. Mindazonáltal a zeneszerzőnek fel kellett tűnie arra, hogy a rendőrség az utolsó pillanatban közbelép, mint ez A LOMBARDOK esetében történt; sőt Bellini és Romani is a cenzori beavatkozás fenyegetésére mondtak le ERNANI-jukról, és írták meg helyette AZ ALVÁJÁRÓ-t. A pápai államban viszont aprólékosan megvizsgálták minden egyes sort, nincs-e valami titkos, felforgató jelentése, akár vallási, akár politikai szempontból. Rómában Bellini NORMÁ-ja csak a darab eredeti címén (LA FORESTA DI IRMINSUL) kerülhetett előadásra, mert a „norma” a liturgia egyik szakkifejezése. Hasonló a helyzet Jeanne d'Arckal, aki kanonizációja előtt nem lehetett operatéma római színpadon. Verdi GIOVANNA D'ARCÓ-ja ORIETTA DI LESBÓ-vá vedlett át. Az üzenet világos volt. Az eretneknél a lesbikus is jobb.

A Szicíliai Kettős Királyság cenzori szigora egészen abszurd méreteket öltött. Donizetti 1817-ben nagyrészt azért szakította meg minden kapcsolatát Nápollyal, mert



összeveszett a cenzorokkal. Több mint húsz évvel később Verdi hasonló okból vonta vissza az *ÁLARCOSBÁL*-t a San Carlo Színházról. A *STUART MÁRIA*, holott egy német klasszikus drámájára épült, csak a *BUONDELMONTE* címen kerülhetett színre, mivel a katolikus vallás és a protestáns lelkiismeret konfliktusát sértőnek minősítették. Nápoly és Palermo színpadain Verdi „risorgimento”-operái közül igencsak kevés tarthatta meg eredeti címét; és ahol megváltoztatták a témát, a drámai helyzetek is veszítettek erejükből. Az opera di ripiegók esetében a cenzorok nemcsak könyörtelenek voltak, hanem szórászállhasogatók is a végtelenségig. Nem lehetett annyira ártatlan a librettó egyetlen sora sem, hogy ne rejtegethetett volna valami gyanúsat. Meg kellett változtatni minden szót, amely akár a leghétköznapibb módon a vallásra utalt. Ennek köszönhető az *OBERTO*, amelyet a San Carlo Színház 1840-ben Verdi távollétében mutatott be, hogy egyik szövegrészét a felismerhetetlenségig megváltoztatták.

*„Io sognava ai Cherubi  
Su dorate e bianche nubi”  
(„Álmomban láttam a kerubokat,  
Aranylő-fehérlő felhők alatt”)*

helyett ezt énekelték:

*„Io contenta allor sognava.  
Sventurata! Io m'ingannava.”  
(„Fejemet boldogan álomra hajtottam,  
Én szerencsétlen! Mekkora csalódtam!”)*

– és vajon mért? Mert a „kerub” szót megengedhetetlennek tartották. Csakhogy közben a második sornak tökéletesen más emocionális tartalmat adtak, amelynek semmi köze nem volt ahhoz, amit a zene ki akart fejezni. Pedig Verdi fáradhatatlanul hangoztatta: „*Én soha nem komponálok találomra a zenémet, akár jól sikerül, akár rosszul; mindig arra törekszem, hogy meghatározott jellege legyen.*”

Ámde ami 1848 előtti csupán Nápolyra és Rómára vonatkozott, utána kiterjedt az egész félszigetre, és csak az Olasz Királyság kikiáltása hozta el a boldog szabadulást 1861-ben. A nemzeti elkeseredés és csalódottság esztendeiben még Verdi is beletörődött, hogy bizonyos közismert témáknál elengedhetetlen a cím, a szereplők és a cselekmény módosítása. A SZICÍLIAI VECSENYE olasz változatát először GIOVANNA DI GUZMAN címen adták ki. A rövid életű római köztársaság idején, 1849-ben született LEGNANÓI CSATA eredeti partitúráján Verdi saját kezűleg írta át a szereplők és a helyszínek nevét a L'ASSEDIO DI ARLEM követelményei szerint. Ezzel a művével és a STIFFELLÓ-val kapcsolatban még az a gondolat is foglalkoztatta, hogy zenéjüket vadonatúj cselekményre igazítja át. A RIGOLETTO cselekménye szerencsére sértetlenül került ki az osztrák rendőrséggel vívott hosszú csatából, csupán a színhelyet, a neveket meg a kort kellett megváltoztatni benne. Voltak azonban olyan városok, ahol még ezeket a módosításokat is kevesellték. Leggyakrabban persze a TRAVIATA esett áldozatul, és Verdi jogosan illette keserű szavakkal „*a szenteskedő papokat, akik nem viselik el, ha színpadon látják, amit éjszánkánként zárt ajtók mögött művelnek*”. Ricordiék birtokában van Piave szöveggönyvének az a példánya, amelyet az érsekség egyik kanonokja „igazított át” az illemnek megfelelően egy bolognai bemutatóra. A változtatások egyenesen hajmeresztők. Alfredo bordalát („*Bibiamo nei lieti calici*”) túl szabadosnak ítélték, és teljesen átírták. A „*croce e delizia*”

kifejezést természetesen nem tűrték meg, és „*pena e delizia*”-ra cserélték ki. Ahol a szótagszám megnövekedett a módosítással, ott beszúrtak egy hangot. Verdi joggal háborgott kiadójának, mondván, hogy amikor bizonyos színházak bemutatják darabjait, a cím alá nyugodtan kinyomtathatnák: *Szövegét és zenéjét írta Don...* és ide a cenzor nevét jegyezhetnék. „*Te mit szólnál hozzá – panaszkodott barátjának, Luccardi szobrászművésznek –, ha valaki egy fekete masnit kötne valamelyik szobrod orrára?*”

Az olasz opera mozgásterét korlátozó körülmények közé sorolhatjuk továbbá a közízlést is. A zeneszerző fejében meg sem fordulhatott a gondolat, hogy nevelhetné közönségét. A közönség azért jött el, hogy mulattassák. Pontosan tudta, mit akar, és ha nem sikerült megkapnia, roppant világosan nyilvánította ki érzéseit. Nemegyszer fordult elő, hogy egy operát a premier másnapján le kellett venni a műsorról, mert a közönség ellenségesen fogadta. A *succès d'estime*, a minőség diadala fityinget sem ért. A kritikusok véleménye nem számított, nem is érdekelt senkit. (Egy zeneszerző szemében a kritikus igazából csak akkor követett el bűnt, ha egy operáról azt írta, hogy megbukott, holott valójában sikere volt.) Verdi és kortársai kénytelenek voltak magukkal hurcolni közönségüket; ők nem tehették meg, amit Wagner megengedhetett magának – hogy a jövőnek komponáljanak. A legjelentősebb eredmény, amit Verdi, az olasz operaszerző elért, hogy utolsó operájáról elmondhatta: „*Ezt a saját kedvetelésekre írtam.*”

### Jegyzetek

1. *Pezzi di baulé*nak, vagyis „kofferdarabok”-nak nevezték azokat az áriákat, amelyeket be lehetett illeszteni a szokásos operai szituációkba, és amelyeket minden énekes szívesen cipelt magával, hogy kedve szerint felhasználja őket, kivált olyan operafelújításoknál, ahol a zeneszerző nem volt jelen.

2. A cabaletta, amelynél Adelaide Tosi változtatásokat kívánt („*Contente appien quest'alma*”), végül bekerült a NORMÁ-ba „*Ah bello, a me ritorna*” szöveggel, a „*Casta diva*”-t követő részbe. Lásd F. Pastura: BELLINI SECONDO LA STORIA (Parma, 1959, 133. o.).

3. Pacini szerint (35. o.) a nápolyi San Carlo Színházban az volt a szokás, hogy a bemutató estéjén a zeneszerző lapozta a kottát a cselló meg a nagybőgő szólamvezetőinek –, „*mely szabály 1839-ig érvényben volt, és én töröltem el, amikor itt színpadra vittem a SAFFÓ-t*”. Ez a gyakorlat kétségtelenül a század elejéről maradt fenn, amikor a zeneszerző még a cembalo mellől dirigálta saját művét. Az 1820-as, 1830-as években a cembalo eltűnt, de aki játszott rajta, továbbra is a helyén maradt. Az első gordonost még Verdi idejében is sokszor említik „contrabasso al cembalo” néven –

minthogy ő kísérte volna a recitativo seccót, ha lett volna ilyen.

4. Csak a klasszikus szövegek jelentettek kivételt a szabály alól, Shakespeare, Tasso és Voltaire nem. De Rossini 1813-ban a TANKRÉD ferrarai felújításakor megkísérelte visszaállítani Voltaire megoldását. Sajna, a zene nem élte túl.

5. A *cavatina* esetében bizonyos zavart okozott a német *Cavatine* kifejezés használata, amely az egytétéles lassú áriák megjelölésére szolgált – amilyen például Agathe „*Und ob die Wolke*” kezdetű áriája A BŰVÖS VADÁSZ-ból. Ebből ered, hogy a mai írók és kritikusok a kétrészes ária lassú tételét *cavatínának* szokták nevezni. A primo ottocentóban ennek a résznek nem volt általánosan elfogadott elnevezése. Minden zeneszerző másként jelölte meg: ki „andanté”-nak, ki „largo”-nak, ki „adagio”-nak, ki pedig egyszerűen „első tétel”-nek nevezte. Amikor nem követte cabaletta, általában „romanzá”-nak hívták, még ha szövege olyan kevésbé volt is romantikus, mint a GIOVANNA D'ARCÓ-ból Giacomo „*Speme al vecchio*”-jáé. Maga Verdi ebben a vonatkozásban gyakran használta a *cantabile* kifejezést.

6. Részletesebben és valamelyest eltérően elemzi a Rossini-féle finálét P. Gossett THE CAN-

DEUR VIRGINALE OF TANCREDI című tanulmánya (*Musical Times*, 1971. április, 326–9. o.). Gossett a formát négyrészesnek látja, amelyből kettő „kinetikus” és kettő „statikus”. A második „kinetikus” tételt az átvezető zenével azonosítja, amely az andantét, illetve a largo concertatót szokta összekötni a strettával. Ez a rész azonban mind hosszát, mind jellegét tekintve olyannyira más és más minden operában, hogy itt nemigen lehet formáról beszélni. Előfordul (például A SEVILLAI BORBÉLY-ban), hogy kurtasága miatt nem is minősíthető önálló tételnek. Másutt (mint a TANKRÉD-ban) nem több, mint az első tétel kissé variált megismétlődése.

7. Ez nem Rossini újítása volt. Nápolyban már 1815-ben szokás szerint vonósok kísérték a recitativót.

8. Van egy előzménye Paisiello PIRRÓ-jában (1787). Lásd G. Roncaglia: ROSSINI L'OLIMPICO (Milánó, 1946, 174. o.).

9. A drámai mezzoszopránnak egészen Pauline Viardot-Garcia megjelenéséig kellett várnia, hogy külön hangtípusnak ismerjék el. Rita Gabusst, akire Verdi először gondolt A TRUBADÚR Azucenájával kapcsolatban, így jellemzi 1841-ben: „soprano sfogato [erős, tiszta szoprán], amelyre azonban mindent adaptálni, transzponálni és manipulálni kell”.

Massimo Mila

## A STÍLUS EGYSÉGESSÉGE VERDI ÉLETMŰVÉBEN\*

Nagy Nóra fordítása

Közismert Sztravinszkij szellemes mondása: „ahogy a FALSTAFF nem a legjobb műve Wagnernek, úgy nem a legjobb operája Verdinek sem”. Sztravinszkij utóbb tompított ugyan e paradoxon élet,<sup>1</sup> de ZENEI POÉTIKÁ-jába bevette, mégpedig a következő folytatással: „Jól tudom, hogy szemben állok az általános véleménnyel, miszerint Verdi a legjobb műveit azután alkotta, hogy zsenije – aminek a RIGOLETTÓ-t, A TRUBADÚR-t, az AIDÁ-t és a TRAVIATÁ-t köszönhetjük – hanyatlásnak indult. Jól tudom, hogy pontosan amellet szállok síkra, amit a tegnapi elit lenézett ez óriási zeneszerző életművében. Sajnálom, de mégis azt vallom, hogy több erő, több autentikus lelemény van például »Az asszony ingatag« kezdetű áriában, amelyben a fent említett elit csupán szánni való könnyedséget látott, mint a TETRALÓGIA retorikájában és zasságában.”

Arthur Honegger homlokegyenest az ellenkezőjét vallja: az 1950-es ALMANACH DE LA MUSIQUE (ZENEI ALMANACH) előszavában nehezményezte a RIGOLETTO gyakori színrevitelét az Operában, és különösen „Az asszony ingatag” kezdetű áriát kifogásolta.

E két állásfoglalás a Mantovai herceg dala mellett, illetve azzal szemben jól képviseli a tegnapi és a mai elit két szélsőséges, egymással szemben álló nézetét Verdi életművének megítélésében.

Emez életmű itáliai fogadtatása nem volt mindig egységes. Amikor Verdi megkomponálta utolsó két főművét, több megbecsüléssel vagy, mondhatni, tisztelettel fogadták, mint őszinte lelkesedéssel. A zene iránti elismerésbe a zeneszerző magas korának

\* Vitatémaul szánt írás a Nemzetközi Zenetudományi Társaság IX. kongresszusának egyik kerekasztalához (Salzburg, 1964. szeptember 1.).

szellemi képességei előtti főhajtás vegyült. De az OTELLO kapcsán wagneri hatásról pusmogtak, a FALSTAFF kapcsán pedig a PÜNKÖSDI KIRÁLYSÁG bukását emlegették mintegy bizonyítékképpen, hogy Verdi felülmúlhatatlan ugyan a dráma műfajában, de a komikus témának Rossini a koronázatlan királya. Verdi ősz üstöke jobban foglalkoztatta az emberek képzeletét, mint az OTELLO és a FALSTAFF dallamai.

E nézetek a szimfónia műfajának az olasz zenei kultúrában való újjászületésével lassan megdőltek. A nyolcvanas évek művésznemzedéke visszaadta Itáliának a hangszeres zenében elfoglalt régi rangját; zeneszakértők, köztük Fausto Torrefranca, kutatni kezdték az olasz zenei múltat, hogy bebizonyítsák: a zene nagysága a XIX. század előtt nem korlátozódott a melodramára. E műfaj aztán váratlan kritikai és művészeti támadás célpontjává vált, amikor Torrefranca 1912-ben megjelentette GIACOMO PUCCINI ÉS A KÜLFÖLDI OPERA ellen írott heves pamfletjét. Olyan helyzet állt elő, amelyre igaz Galiani apát mondása: nem hajthatunk térdet valaki előtt úgy, hogy ne fordítanánk közben másvalakinek hátat. Amikor az olasz zene visszatalált régi hangszeres hagyományához, egyszersmind megtagadni látszott tulajdon dicső műfaját, nevezetesen az operát.

Ezzel egy időben kezdett javulni Verdi két utolsó operájának, az addig némi gyanakvással szemlélt OTELLÓ-nak és FALSTAFF-nak a fogadtatása, amelyek a REQUIEM-mel együtt azután belépőjegyül szolgáltak szerzőjüknek a felsőbb zene Olimposzára, ahol Beethoven és Brahms szimfóniái, Debussy szerzeményei és Strauss szimfonikus költeményei trónoltak. Ezt az új állapotot néhány, Itália határain kívüli esemény szentesítette: Brahms nyilvánosan elismert csodálata a REQUIEM iránt; Hans von Bülow páli fordulata, aki közismert, bűnbánó levelében mentegetőzik, amiért oly sokáig vak volt Verdi művészete iránt; Hanslick OTELLÓ-ról és FALSTAFF-ról írott cikkei, teli meleg hangú gratulációkkal, mintha Verdinek sikerült volna végre egy felsőbb művészet birodalmába jutnia.

Ez idő tájt stabilizálódott a populáris művészet és a felsőbb, nagybetűs Művészet közötti kettősség Verdi műveit illetően: míg a világ színházainak közönsége továbbra is nyíltan rajongott a RIGOLETTÓ-ért, A TRUBADÚR-ért és a TRAVIATÁ-ért, s csak apránként közeledett az OTELLO és a FALSTAFF nehezebb és homályosabb művészetéhez, az új olasz kultúra *high brow*-jai a Verdi fiatalkori mesterműveit lekicsinylő német és francia zenei körök véleményét osztották. A D'Annunzio-i Itália vajtfulú közönségét nyilván sértette a RIGOLETTÓ-hoz és A TRUBADÚR-hoz hasonló lineáris és sommás mesterművek brutalitása, és a demagóg költőnek annyi magasztalásban volt része, hogy miután az összes előfeltételt megteremtette Verdi fiatalkori művészetének félreértéséhez, őrizkedett attól, hogy a maga ásta verembe essen.

Ezt követően az olasz kultúra nem nézte jó szemmel, ha emlékeztették Verdi populárisabb művészetének elutasítására. Ha szó esett róla, mindig akadt valaki, aki álmélkodva megkérdezte mintegy a közös felelősség nevében: Verdi? De hát ki kételkedett valaha is a nagyságában? Nem igényelne különösebb erőfeszítést a század első évtizedeinek esszé- és szépirodalmában tallózva a bizonyítékok jókora halmát összegyűjteni, és valóban érdemes lenne nekigyürkőzni a feladatnak és kipárolni az igazságot a történelmi közegből. Nem mindenkit jellemzett az az intellektuális tisztesség, amely Casellát, aki emlékirataiban megemlíti, hogy 1913-ban írt egy „*teljesen ostoba*” cikket Verdiről; s miközben magyarázatot próbál keresni önmagának, hogy „*Verdi géniusza*” előtt hogyan „*maradhatott vak egészen 1920-ig*”, gyakorlatilag a fent említett olasz kultúra útját járja be.

Ám vélhetjük úgy, hogy Casellára túlságosan hatottak az akkori avantgárd kor művészeti polémiái ahhoz, hogy az árnyalt kulturális helyzetről hiteles képet rajzolhas-

son. Azért csak nézzük meg, részben irodalmi vonatkozásáért, hogyan emlékszik vissza Lampedusa egyik tanítványa A PÁRDUC szerzőjének zenei nézeteire: „*A tizenkilencedik századi olasz operát léha, minden önmagán túlmutató gondolatra képtelen, felszínesen hedonisztikus, illetlenül szentimentális művészet modelljének tartotta: provinciális művészet modelljének, amely a pótszerek kultúrájának táptalaján tenyészik.*”<sup>2</sup>

Zenei vonatkozásáért viszont nem árt felidézni, hogy mit írt az első Verdi-centenáriumra (Casella „*teljesen ostoba*” cikkének évében) egy olyan érdemes ember, mint Guido Gasperini, számos olasz zenetörténeti esemény dicséretes kezdeményezője. „*Verdi operáit... szétmorzsolják és részben kiszorítják az eltérő művészetfelfogásból született új operák. Verdi operája, úgy is, mint a letűnő nemzedék ízlésének és érzésvilágának képviselője, egyre kevésbé felel meg a mai nemzedék ízlésének és érzésvilágának... A belőlük áradó művészetérzés mindinkább eltávolodik a mai érzésvilágtól; és arra sincs mód, hogy ez az érzés megifjodjék, és új virágkort érjen, bármennyire próbálnánk is a múltból előásva új előadásokkal megifjítani... Verdi műveinek nagyobb része nem illik a mi korunkba, mivel emez operák többségének technikája egyértelműen alulmarad a ma használatos technikákkal szemben, vagy helyesebben eltér tőlük... Ma már nem hallgatják Verdi operáit; a modern olasz zenedráma nem becsüli sokra, és okkal új és tágabb horizontok után kutat.*”

E megállapítás nem csupán Verdire és a RIGOLETTÓ-ra, A TRUBADÚR-ra és a TRAVIÁTÁ-ra vonatkozott: a melodráma mint olyan vált vitatottá. Kezdetleges és elavult színházi műfajnak tartották, amelynek helyébe a modern zenei dráma lép, és annak mértékében, ahogy kerülni látszottak a melodramatikai sémákat, kezdték értékelni az OTELLO-t és a FALSTAFF-ot.

Alighogy stabilizálódott a kettősség, az elemi dialektika törvényeit igazolva csakhamar fel is borult. Ehhez nem kellett több, mint hogy új, a századelőn oly büszkén emlegetett felsőbb kultúrán felnőtt nemzedék tűnjék fel, amely, miközben tökéletesen magáévá tette ezt a kultúrát, titokban máris kétségbe vonja az érvényességét – és Sztravinszkij éppen ekkor ajánlja figyelmünkbe „*Az asszony ingatag*” Verdijét, valamint javasolja, hogy szemléljük kétkedéssel a FALSTAFF pallérozott és rafinált Verdijét.

E harmadik szakaszt, mely sokkal kifinomultabban, de voltaképpen visszatér a kezdetihez, Itáliában egy olyan zenetudós könyvei és tanulmányai fémjelezték, aki mindenekeelőtt elsőrangú író volt. Bruno Barilli, a vad, lánglelkű Verdi, A TRUBADÚR, A RIGOLETTO és az AIDA szerzőjének szenvedélyes csodálója mesterien hajlékony, fordulatossá, meghökkentő képekkel teli, elegáns prózájában védelmébe vette e populáris művészet méltóságát. Miközben eltökélten hitet tett a fiatal Verdi – szerinte a fennhéjázó kultúra által méltatlanul lekicsinyelt – remekművei mellett, nem állhatta meg, hogy egyfajta ríposztként ne lopjon bele leheletnyi álcázott ellenségességet az OTELLO és a FALSTAFF iránt. Ez az ellenségesség természetesen már nem az ennyire összetett vált művészzel szembesülő, tizenkilencedik századi zenerajongók őszinte zavara volt, de alapjában véve ugyanazokat a kérdéseket vetette föl egy sokkal szövevényesebb polémia szintjén: a kultúra paradicsomát megjárta s onnan csalatkozva kikerült lelkek polémiájának szintjén.

Barilli írásai közt van egy oldal, amelyet történelmi kiindulópontnak tekinthetünk a Sztravinszkij FALSTAFF-ellenes mondatát is ihlető kritikai hozzáálláshoz. „*Nem tartozunk azok közé, akik a FALSTAFF-ot tekintik Giuseppe Verdi főművének, és fölébe helyezik az összes többi operájának. E nagy mű körül, amely minden Kapellmeister tanulópenze és jutalomjátéka, lassan elcsitulnak a viták, elsimulnak a hullámok, a láva kihűl, a tűz langyos hamuvá szelídül... A FALSTAFF-ot semmi máshoz nem mérhetjük; minden objektíven, azzal a nyugalommal és*

*megfontoltsággal valósul meg benne, amely kizárólag az idősor ajándéka. Verdi itt tőle telhetőleg átvedlett protestánssá, és nagy körültekintéssel facsarta ki magából alkotóerejének utolsó cseppjeit és melankolikussá szelídült, elaggott lendületét; és bár régi hangja nem gyöngült meg, állásfoglalása már nem az intuíció bámulatra méltó, eredeti és korlátlan gyümölcse, és döntéseit új, aggályoskodó elem szövi át. A ború komor árnya vetül a partitúra oldalaira, és a rivalda kénsárga fényében a vén mizantróp zenei komédiája gyakran ridegnek, óvatosnak, közvetettnek és kitérőnek hat.”*

Ebben a talajban gyökerezik a kétféle Verdi alig leplezett összeférhetetlenségének antinómiája. Vannak, akik Verdi fiatalkori mesterműveit értékelik a legtöbbre, közülük is A TRUBADÚR-t, még többre, mint a RIGOLETTÓ-t vagy a TRAVIATÁ-t, mivel Verdi művészetének erőteljes jellege ebben a leghitelesebb. És vannak, akik Verdi érett kori művészetét becsülik többre, amely a SIMON BOCCANEGRÁ-tól egyenesen ível föl a REQUIEM-ig, az OTELLÓ-ig és a FALSTAFF-ig. Mindkét tábor igyekszik, ki-ki a maga területén, félreismert mesterműveket felfedezni. Van, aki egyenként újra előszedi a zeneszerző feledésbe merült fiatalkori műveit: a GIOVANNA D'ARCÓ-t, A HARAMIÁK-at, az ATTILÁ-t, A KALÓZ-t, az ALZIRÁ-t, A LEGNANÓI CSATÁ-t. Mások a mesterművek rangjára emelik a DON CARLOS című sajátos operát, a NÉGY VALLÁSOS DARAB-ban, a nyolcvanon felüli öreg mester utolsó kompozíciójában pedig Brahms legnagyobb kórus- és zenekari műveinek rokonát és Petrassi, Dallapiccola és Nono neomadrigalizmusának előfutárát látják.

A két tábor közül egyik sem tagadja nyíltan Verdi művészetének két különböző aspektusát, bár mindkettő ezzel vádolja a másikat. Az emberben önkéntelenül is felmerül, hogy Verdi életműve nem túl bőséges-e, és főleg nem túlságosan hosszú időt ölel-e fel ahhoz, hogy egységes lehessen. Gondoljunk egy pillanatra születésének és halálának dátumaira. Verdi születésekor a szárazföldi közlekedés egyetlen eszköze a lovas kocsis volt. Halálakor a vasúti sínek behálózták a földet; a Fiat is létezett már két esztendeje. Két évvel a halála után pedig a Wright testvérek a levegőbe emelkedtek első motoros repülőjükön. Verdi születésekor kizárólag gyertyával és olajlámpával világítottak. Halála tájékán mindenütt elterjedt a gázégő, de addigra Thomas Alva Edison is megalkotta az első villanylámpát. Verdi egy széttagolt Itáliában született, amikor Európa összefogott, hogy eltiporja Napóleon seregeit és a szabadság, egyenlőség, testvériség eszméjét. Halálakor már az egységes Olaszország harmadik s egyben utolsó olasz királya uralkodott; Európában pedig egyre terjedt a szocializmus. Nem elég, hogy Verdi élete meglehetősen hosszú volt, és alkotóereje rendkívül friss maradt élete legvégéig, de olyan korban élt, amelyhez talán egyetlen másik sem fogható a változások bőségét és mértékét tekintve. Meglehet, a távolság rövidlátókká tesz bennünket, de az embernek az az érzése, hogy Bachnak, ha történetesen nyolcvannyolc évig él is, sem lett volna része olyan mérvű változásokban, amilyenek Verdi belső világát alapjaiban megrendítették.

Mario Missiroli arra keresve választ, hogy egy olyan csavaros eszű és tehetséges politikus, mint Giolitti miért bukott el mindjárt a fasizmus kezdeti térhódításakor, egy 1920 júniusában írott cikkében erre a következtetésre jutott: „Bármilyen nagy legyen is egy ember, nem képes értelmezni két korszakot, és még kevésbé képviselni.” Márpedig nagyon is valószínű, hogy Verdi rácsafol erre az állításra. Életművének két különböző aspektusával két különböző korszakot értelmez és képvisel: a korai romantika 1848 előtti lelkes, harcos és forradalmi korszakát, amelyben – amint igen helyesen megállapították – a negyedik rend rivaldafénybe kerül a zenei alkotások színpadán, és a késői századvégi romantika konzervatív korszakát. Schumann és Brahms korszakát. Mazzini korszakát és azt, amelyben Freud elkezdte feltérképezni a tudatalatti mélységeit.

Az operatörténet számtalan olyan zeneszerzőt ismer, akik viszonylag korán elért, zajos sikerüket képtelenek voltak megismételni, és minél makacsabban ragaszkodtak az egykor bevált recepthoz, annál távolabb kerültek a céljuktól. Mascagni huszonöt évesen komponálta a PARASZTBECSÜLET-et. Akár szeretjük, akár nem ezt a fajta operát, azt nem kérdőjelezhetjük meg, hogy e műfajon belül példaértékű. Ám a tucatnyi opera, melyet ezt követően szerzett, fokozatos és melankolikus hanyatlás csupán e gyors sikerhez képest. Giordano meglehetősen hosszú élete alatt nem lelt rá többé arra az inspirációra, amely harmincéves korában az ANDREA CHÉNIER-t és a FEDORÁ-t ihlette. Gounod negyvenévesen írta a FAUST-ot, és hatvanöt évesen halt meg, anélkül, hogy hírnevéhez bármit is hozzátett volna. Daniel Auber nyolcvankilenc évet ért meg, eggyel többet, mint Verdi, s mindvégig rendszeresen alkotott. Utolsó operáját, a RÊVE D'AMOUR-t 1869-ben szerezte. Fauré huszonnégy éves volt ekkor, Massenet huszonkilenc, César Franck negyvenhét. Auber pedig nyolcvanhét! Azonban ekkor is ugyanaz a zeneszerző volt, aki 1830-ban: nem haladta meg a FRA DIAVOLO (1830) és A PORTICI NÉMA (1828) sikerét.

Lehetséges volna, hogy mindezeknek a zeneszerzőknek a tehetsége hanyatlott a korral? Nem igazán; egyszerűen olyan zeneszerzők voltak, akik nem változtak együtt a változó világgal. Márpedig az operaművészet nem a művész egyoldalú alkotása, hanem a művész és kora kölcsönhatásának eredménye.

Ezt az igazságot senki nem ismerte fel jobban Rossininél, aki harminchét évesen, már vagyonosan, művészi sikerének csúcsán azzal lepte meg a világot, hogy elhallgatott. Jól tudta, hogy a világ megváltozott. Felfogta, mit jelent, hogy elérkezett a romantika kora a művészetben, a liberális demokráciáé a politikában, hogy a vasút, a villany, a gázegő betört a mindennapi életbe. Új világ hajnala hasadt, amit azonban Rossini lustaságában és a változásoktól való félelmében elutasított; a forradalmakat és a vasutat az ördög találmányának tartotta, és azzal kérkedett, hogy Párizs utolsó olyan házába hívhatja meg a barátait, amelyben még olajlámpás ég. Elutasította az új világot, azonban igen jól tudta, hogy előbb vagy utóbb, de ennek az új világnak szüksége lesz új művészetre. És Rossini megmutatta a rajta gúnyolódó fiatal romantikusoknak, hogy ha akar, továbbra is lehet a legjobb, a felülmúlhatatlan maestro, aki a Restauráció idején volt. A TELL VILMOS-sal új drámát teremtett, amely nyitott volt az erős természetérzéssel átítatott népek szabadságának eszményére. (Rossini is adhatta volna azt a megvető választ a romantikusok szenvelgő kérdésére, mint Auber: – A természet? Hogyne, magam is kikocsizom minden vasárnap a Bois de Boulogne-ba!) A TELL VILMOS-tól Rossini fiatal gúnyolóinak tátva maradt a szájuk. Berlioz kalapot emelt, Fétis megálapítása telitalálat: „A TELL VILMOS új embert mutat ugyanabban az emberben.”

Ez az igazság: új embert. Ám rettentő erőfeszítést kívánt Rossinitól, hogy kibújjon a bőréből, és egy pillanatra más emberré váljék, aki képes értelmezni a romantika és a forradalmak nyomán kialakult új világot, és megadni neki az általa igényelt új művészetet. Rossini lusta volt, gazdag és meglehetősen beteg is. Miért tett volna újabb erőfeszítéseket? Kinek a kedvéért? Ha változott a világ, akkor ő elhallgat, jól tudva, hogy ha tovább akarná járni múltbéli győzelmeinek útját, hosszú hanyatlásra ítélné magát, anélkül, hogy valaha is visszatálna A SEVILLAI BORBÉLY és a HAMUPIPÓKE boldog időszakához.

Verdit más fából faragták. Az ő morális energiája sziklákat volt képes szétmorzsolni és hegyeket elmozdítani. Színházi termése ötvenöt évet ölel át; eközben szüntelenül fejlődött és változott. 1849-ben, amikor az olasz nép forradalmi lelkesedése felőrlődött az osztrák hatalom és a pápai tekintély konzervatív erőivel szemben, Verdi előre megérezte a közszellem változását, lecsendesítette a korábbi melodramák zajos patri-

otizmusát, és a MACBETH-tel, a STIFFELIÓ-val, a LUISA MILLER-rel a belső élet pszichológiája felé fordult, és haladt a csúcs, a RIGOLETTO, A TRUBADÚR és a TRAVIATA felé. Ezt követően egész pályája az ember és környezete közötti összhang csodás tüneményévé vált. Azt mondják, a művész titkos antennákkal rendelkezik, amelyek informálják a benne zajló változásokról. Senkinek soha nem lehetett érzékenyebb és hatékonyabb antennája, mint Giuseppe Verdinek. Tizianót leszámítva az egyetlen művész, akinek megadatott a hasonlóképp hosszú, termékeny élet, senki sem tudott ilyen ügyesen lavírozni a hullámok hátán. Bármennyire zsörtölődött is a divat megújulásai és változásai miatt, soha nem hagyta, hogy elébe vágjanak az események, és nyolcvanévesen is ő volt a legmodernebb olasz zeneszerző. Az OTELLÓ-t nem értették igazán, a FALSTAFF-ot még kevésbé, és jelentőségére is csak Verdi halála után döbrentek rá.

Mindezek után beszélhetünk-e még Verdi életművének egységességéről? Mi értelme mindenáron ragaszkodnunk hozzá, hisz még a hasznát sem látjuk világosan? Né tán e „*nosztalgia a művészet egységessége után*”<sup>3</sup> valamely teológiai babona hozadéka volna? Miért az egységesség, és miért nem a változatosság? „*Ó, változatosság, a világ szírénye...*” Egy ember megér nyolcvannyolc évet, ráadásul oly korban, amelyben a világ olyan gyorsan változik, mint addig soha. Huszonöt éves korától nyolcvanéves koráig ontja az operákat, és mi elvárnánk tőle, hogy a művészete ne változzék. Létezik ennél képtelembb elvárás? A tudomány is azt sugallja, hogy szabaduljunk meg ettől az előítélettől. Nincs olyan sejtje a szervezetünknek, amely ötven év leforgása alatt ne változna, kivéve, igaz, az agykéregnek az értelmi képességekért és a személyiség összetételéért felelős sejtjeit. De ismeretese a személyiség változásának különféle biológiai jelenségekkel, a kritikus korról stb. együtt járó, meglehetősen általános esetei. Pirandello egész színháza szenvedélyes tiltakozása az ellen az igény ellen, hogy az egyént személyiségének statikus képéhez láncoljuk, amikor pedig szüntelen változáson megy át a korosodás, az élet és a változó világhoz való kapcsolódásai hatására. Az élet folytonos változás – talán mindannyian felfedezhetjük önmagunkon ennek az állításnak a helyességét. A magam részéről tanúsíthatom, hogy fiatalkoromban nem akadt nálam rendszeresebb és rendszeretőbb ember: tanulmányaim szigorú tervek, sémák, a mai napig őrzött, gonddal szerkesztett szinopszisok szerint folytak, a fiókjaim, a könyvtáram rendezve, számozva, iktatva, lajstromozva, katalogizálva. Minden intellektuális tevékenységemet jellemezte az, amit Leporello „*a jegyzékbe vétel öröme*nek” nevezett. Olvastam könyveket, amelyek fikarcnyit sem érdekeltek, csak mert ki akartam egészíteni valamely korról való ismereteimet, vagy egy klasszikus sorozat utolsó darabját is ki akartam pipálni. Mi történt, hogy ma leírhatatlan, fenomenális káoszban élek és dolgozom?

Értsenek meg jól, a kérdésem, sőt a javaslatom korántsem ennyire komoly, ennyire fontos vagy súlyos. Nem azt javaslom, hogy vonjuk kétségbe Verdi személyiségének egységességét. Nem, Verdi személyisége mindig egyforma, a NABUCCÓ-ban ugyanúgy, mint az AIDÁ-ban, a RIGOLETTO-ban, mint a DON CARLOS-ban, A TRUBADÚR-ban, mint az OTELLÓ-ban. Sir John Ford kürtszólója a FALSTAFF-ban a féltékenység minden szorongását és borzalmát megszólaltatja, ami csak tombol Verdi összes színpadi művében az ÉRNANI-tól az OTELLÓ-ig; csak hogy itt mesébe illő aggkori bölcsesség magasából hangzik föl, ahol sokkal jobban számít az, hogy az ember ne erőltesse meg a szívét, és óvja erei rugalmasságát, mint hogy kizárólag a magáénak tudjon egy asszonyt. De vitathatatlan, hogy John Ford a féltékenyeknek ugyanahhoz a fajához tartozik, mint az öreg Silva gróf vagy Di Luna gróf vagy az ÁLARCOSBÁL Renatója, II. Fülöp, Amneris és Otello.

Mindössze annyit javaslak, hogy adjuk fel – nem a Verdi személyiségének, hanem



az életművének egységességével kapcsolatos előítéleteinket. Az életművét, amely nem az egyén kizárólagos produktuma, hanem, ahogy feljebb megállapítottuk, az egyén és a világ folytonos kölcsönhatásáé: és ha kitartanánk is amellett, hogy az egyén ellenáll a változásoknak (mely tényt a biológia és a pszichológia is megkérdőjelezi), ahhoz nem fér kétség, hogy a világ változik, következésképpen a kölcsönhatásnak is változnia kell, hacsak nem szűnik meg, mint azoknak az operaszerzőknek a pályáján, akik képtelenek voltak fiatalkori sikereik megújítására.

Fétis ezt írta a TELL VILMOS-ról: „*Új ember ugyanabban az emberben.*” Még egyértelműbben fogalmazott Carpani apát – érzékeny zeneértő s minden bizonnyal bátor gondolkodó – Rossini egy másik, a TELL VILMOS-nál kevésbé meglepő, de a bécsi kongresszus idején nagy feltűnést keltő operájáról, a ZELMIRÁ-ról: „*Ebben az operában Rossini az elméjének legjavából kihüvelyezett új kincs birtokában már nem az OTELLO, a TANKRÉD vagy az összes korábbi opera szerzője... Más, új zeneszerző; újszerű, kellemes és termékeny, mint előbb, de keményebb, letisztultabb, mesteribb s mindenekelőtt hitelesebb... E valóban hősi operában merőben új zeneszerzőként mutatkozik be.*”

Nos, jómagam hasonló alkut javaslok, hogy rövidre zárjuk a RIGOLETTO–A TRUBADÚR–TRAVIATA és az OTELLO–FALSTAFF mellett hitet tevő két párt nevetséges versengését. Mondjuk így: Verdi olyannyira nagy, az élete s főként alkotó időszaka olyan páratlanul hosszú volt, hogy nem csupán egyetlen művészt láthatunk benne. El kell ismernünk két Verdi létét, akik mindegyike egyformán kiváló: az egyik művészetének a RIGOLETTO–A TRUBADÚR–TRAVIATA, a másikénak az OTELLO–FALSTAFF a csúcspontja. Ezáltal elejét vesszük minden próbálkozásnak, mely az egyik csoportot alárendeli a másiknak, és vége szakad annak a helytelen gyakorlatnak, hogy A TRUBADÚR-t elnagyolt vázlatnak tartjuk az OTELLO későbbi, kifinomult művészetéhez, vagy az OTELLÓ-ban és a FALSTAFF-ban aggkori elgyengülésnek minősítjük – Arrigo Boito rossz hatására – A TRUBADÚR–RIGOLETTO komponálásának idején kimeríthetetlennek jellemzett alkotói képzeletet. A TRUBADÚR és a TRAVIATA annak a zeneszerzőnek a mesterművei, aki 1850 körül kezdett dolgozni; ezt a kort Meyerbeer, Auber operái határozták meg, de belesengett még Mozart, Weber és Rossini nyomasztó jelenléte. Az OTELLO és a FALSTAFF annak a zeneszerzőnek a mesterművei, aki 1880 tájékán érkezett be, Brahms korszakában, amikor a romantikus hangszeres zene a színházat is áthatotta. A két Verdit képtelenség minősíteni és szembeállítani egymással, ahogy képtelenség szembeállítani Verdit és Rossinit, Beethovent és Bachot. Semmi értelme azon tanakodni, hogy melyikük nagyobb.

Őszinte szívvel állíthatom, hogy nem áll szándékomban paradoxonokat gyártani. Szeretném, ha mások is ugyanilyen őszintén tennék fel magukban és válaszolnák meg a következő kérdést. Vegyünk három operát, a LAMMERMOORI LUCIÁ-t, A KÉT FOSCARI-t és a FALSTAFF-ot. Melyik kettő mutat nagyobb hasonlóságot, több stílusbeli rokonságot, egyszóval nagyobb egységességet: A KÉT FOSCARI és a FALSTAFF vagy a LUCIA és a KÉT FOSCARI?

Ugorjunk kétezer évet előre az időben, képzeljük magunkat a negyedik évezred végére. Az atomrobbanások következtében megsemmisült az egykori zene java része, de időről időre előkerül egy-egy darab. Egy zeneszakértő kezébe akad bizonyos Giuseppe Verdi néhány partitúrája: néhány fiatalkori opera s aztán a RIGOLETTO, A TRUBADÚR és a TRAVIATA, majd rálel a REQUIEM-re, az OTELLÓ-ra és a FALSTAFF-ra is. De hiányzik az ÁLARCOSBÁL, A VÉGZET HATALMA, hiányzik a DON CARLOS, az AIDA, azaz hiányzik az összes opera a TRAVIATA és az OTELLO között. Milyen nehéz lesz zeneszakértőnk dolga 3970-ben, ha ugyanazt el akarja végezni, amit egyes zeneszakértők nemrégiben olyan könnye-

dén elvégeztek Francone di Colonia teoretikus megbízásából! Arra fog következtetni, hogy a XIX. században két Giuseppe Verdi nevű operaszerző is élt. Az egyik minden bizonnyal a XVIII. század végén született; korai, valószínűleg homályos szerzeményeinek nyomuk veszett, de 1840 után hírnévre tett szert a NABUCCO és az ERNANI című operáival, majd 1851 és 1853 között szerezte fő műveit, a RIGOLETTÓ-t, A TRUBADÚR-t és a TRAVIATÁ-t. A másik zeneszerző, aki valószínűleg fia az előbbinek, feltehetőleg a század közepén vagy valamivel előbb született. Előszóval komponált egyházi zenét, ahogy az 1874-ben keletkezett REQUIEM-ből és a VALLÁSOS DARABOK egyes – a negyedik évezred végén is ismert – részeiből kitűnik. A lírai opera történetébe két mesteri művel is beírta a nevét: egy zenedrámával, az OTELLÓ-val és egy komédiával, a FALSTAFF-fal, melyek kiművelt zenei és irodalmi ízlésről tanúskodnak: az ifjabb Verdi felismerte Shakespeare-ben a nagy tragédiaíró, és zenéjében az egyházi zenei stílus hagyományait ötvözte a német romantika technikai és eszközbéli újításainak ismeretével.

Az általam leírtakat csupán vitaindítványnak szánom, hogy azok, akik elutasítják Verdi operáinak stílusegységét, tovább gondolják, akik pedig az egységesség mellett kardoskodnak, ellenpéldákat hozzanak rá. Azonban mindenképpen állást kell foglalni ezen állítások mellett vagy ellen, és érvekkel megtámogatni őket. Magam csak a vita lehetséges irányonalait bátorítom javasolni. Melyek azok a stílusbeli ismertetőjegyek, amelyekből következtethetünk Verdi művészetének változására? Melyek a zenei nyelv ama támpontjai, amelyekből egy 3970-ben élő zeneszakértő arra a feltételezésre juthatna, hogy két Giuseppe Verdi élt a XIX. században?

Egyértelmű, hogy két tény hatna legerősebben jövőnk kollégáinkra az OTELLÓ-nak a TRAVIATÁ-val, a FALSTAFF-nak a RIGOLETTÓ-val való szembeállítása során: a zárt és strofikus, vokális ária letűnése, amelynek helyébe a félbeszakítatlan, zenekari kíséret nélkül elmondott, ám a dallam jogait megtartó operarészlet lép, valamint az okosabban és kifinomultabban kezelt zenekari diskurzus jelentőségének növekedése. Mindez együtt járt – ami legalább annyira megdöbbeníti a 3970-ben élő zeneszakértőnket – az idősebb Verdi operáiban megszokott híres gitár- és egyéb szisztematikus kíséret letűnésével. Ha a komponista tudatosabban és kifinomultabban ír zenekarra, azt jelzi, hogy nincs egyéb zenei mondanivalója, mint amit a zenekarra, illetve a zenekar és a szólamok kapcsolatára kíván bízni. Ha viszont hangszerre ír jól, az azt jelenti, hogy hangsúlyos zenei mondanivalója van. És a Verdi életművében történő változások különböző aspektusai – a zárt forma és a gitárkíséret letűnése, a zenekar megnövekedett jelentősége – egy újfajta vokális és hangszeres polifónia megteremtésében összegződnek, amelyben már nem választhatjuk külön a dallamot a kísérettől, mert minden zeng benne a tenortól a nagybőgőig, a szoprántól az ütőhangszerekig (gondoljunk az OTELLO kezdetére!), cáfolva a Verdi utolsó operáit ért bírálatot, miszerint alárendelte volna a szólamokat a zenekarnak, az éneket a hangszeres kifejezésnek. A harmóniai nyelven is érezhető ez az új felfogás, ami által új komplexitáshoz jut: ezt is illenék közelebbről megvizsgálunk, hogy igazolhassuk állítólagos egységét Verdi operáiban.

Szeretném leszögezni, hogy nem tartom Verdit különleges esetnek, jóllehet rendkívül hosszú alkotóélete egyértelműen problémássá teszi a stílusegység dogmája alá való besorolását. Milyen boldog lennék, ha Monteverdi MADRIGÁLJAI-nak második könyve stílusegységet mutatna a POPPEA MEKKORONÁZÁSÁ-val. Vagy még inkább Beethoven op. 18-as első KVARTETT-jei az utolsó öt KVARTETT-jével. Ezekkel is játszhatnánk valamilyen történelmi játékot. Vegyünk három kvartettet: Mozart C-dúr, K 465-ös DISSZONANCIA-KVARTETT-jét, Beethoven op. 18-as, 3. számú D-dúr KVARTETT-jét és a cisz-moll op. 131-

es KVARTETT-et. Mondjuk ki az igazat: melyik kettő hasonlít stílusbelileg jobban egymásra? Melyik kettőről feltételeznénk inkább, hogy ugyanaz a kéz írta őket? A két Beethovenról vagy inkább Mozart KVARTETT-jéről és Beethoven fiatalkori művéről?

Játsszuk tovább fenti hipotézisünket. Az atombomba, a könyvtárak lerombolása után imitt-amott előkerül egy-egy elszigetelt mű, melyek alapján megkísérlik rekonstruálni a zenetörténetet. Rálelnek, véletlenül és dátum nélkül a fent említett op. 131-es KVARTETT-re, Bartók első, op. 7-es (1907-ben keletkezett), dátummal ellátott KVARTETT-jére és Hindemith op. 10-es (1918-ban szerzett) első KVARTETT-jére. Szemére hányhatnánk-e 3970-ben élő kollégánknak, hogy miután semmit nem tud Beethoven életéről és műveiről, a XIX. század elejére helyezi annak alapján, hogy ugyanolyan előszeretettel használja az ellenpontot KVARTETT-jében, mint Bartók és Hindemith? És mennyire megdöbben, mennyire zavarba jön, amikor későbbi kutatások például az op. 18-as, 3. számú D-dúr KVARTETT-et ugyanannak a Beethovennek tulajdonítják – akiről ő semmit nem tud –, mint Mozart DISSZONANCIA-KVARTETT-jét, amelyről viszont feltételezzük, hogy valamely szerencsés véletlen folytán ismeri keletkezési dátumát! Vajon nem érez-e kísértést arra, hogy Beethoven élettartamát százhusz-százharminc évre taksálja, mintha 1770-ben született és 1900 körül halt volna meg? Vagy pedig arra, hogy két külön zeneszerző létét feltételezze egyazon név alatt?

Bevallom, hogy Wilhelm de Lenz BEETHOVEN ET SES TROIS STYLES (BEETHOVEN ÉS HÁROM STÍLUSA) című könyvét minden fogyatékosága ellenére fontos műnek tartom, amelynek köszönhetően fogalmat alkothattam a zeneszerző művészetéről és alkotási folyamatairól. A könyv ellen ma is napvilágot látó szenvedélyes vádak éppen erőteljes hatását bizonyítják.<sup>4</sup> De ne hozakodjunk elő a szokásos ellenvetéssel, hogy képtelenség megállapítani a pontos határt az egyik stílus vége és a következő kezdete között. Ilyesfajta érvelés alapján egy kilencven évet súlyos betegségek, infarktusok és hirtelen fizikai megrokkulás nélkül megért aggastyán fiatal suhancnak hihetné magát, és egy Lolitát vehetne feleségül.

Azzal, hogy Verdi életművének stílusbeli egységességét kétségbe vonom, korántsem áll szándékomban senkit megbotránkoztatni. Egyszerűen egy előítélettel kívánok szembehelyezkedni, egy elméleti babonával, amely ki tudja, milyen mágikus erényeket sorakoztat fel az egység mellett. Őszintén hiszem, hogy a botránnyt mások keltik. Mégpedig a kritikai miszticizmus képviselői, akik a stílus egység nevében igyekeznek ránk erőszakolni magukat, tiltakoznak Verdi hosszú életművének szakaszolása ellen, és a disztinkció nélküli csodálat homályát vonják körénk, amelyben minden macska fekete. „*Aki Verdi operáiba makacsul bele akar látni egy első, második és harmadik írásmódot, nagyon messze jár az igazságtól... E számítás egyetlen művész esetében sem vezetett célra, Verdinél pedig kifejezetten értelmetlen. Egész életműve az első hangjegytől az utolsóig egyetlen hatalmas, drámai zenévé, amely mindenekelőtt és lényegéből adódóan a dráma zenei feloldását célozza.*”

Nem értek egészen egyet Mario Medici barátommal, a Verdi Kutatóintézet igazgatójával. Kétségtelen, hogy ez az egész vita attól függ, hogy mit értünk a „stílus” szón. Ha Buffonnal együtt önök azt állítják, hogy a stílus maga az ember, akkor egy szót se többet. Akkor önökkel egyetértésben vallom, hogy Verdi életműve stílusbelileg egységes. Ám amennyiben a stílus a zeneszerző ama képessége, hogy hogyan használja a zenei nyelvezet elemeit, akkor már nem ilyen egyszerű a helyzet, és a magam részéről nem vagyok hajlandó tátott szájjal csodálni egy soha nem változó szivárványívet, és halkán utalni kívánok arra, hogy minden megismerés nyitja a disztinkció. A disztinkció ellentéte pedig a konfúzió.

## Jegyzetek

1. A CONVERSATIONS WITH IGOR STRAWINSKY-ban (Faber and Faber, London, 1958, 74. o.) Robert Craft a következő kérdést teszi föl a zeneszerzőnek: „Most is ugyanúgy vélekedik Verdi utolsó éveiről, mint egykoron?” A válasz: „Nem. Az igazság az, hogy megfogott az az erő, amellyel különösen a FALSTAFF-ban ellen tudott állni a wagnerizmusnak: képes volt ellenállni és távol tartani magát attól, ami világszerte progresszív zenének számított. A zenei monológok felvezetését eredetibbnek érzem a FALSTAFF-ban, mint az OTELLÓ-ban... Verdi nagyon természetes, de a természetességnél is fontosabb az az erő, amellyel e tulajdonságát továbbfejlesztette a RIGOLETTÓ-tól a FALSTAFF-ig, hogy csak a két legkedvesebb operámat említsem.”

2. F. Orlando: RICORDO DI LAMPEDUSA. Scheiwiller. Milánó, 1963, 44–46. o. Itt szerepel idézőjelben az író mondása: „Az olaszok nem ismerik Goethét, Schillert, Shakespeare-t, Prévost-t, Mérimée-t, vagy inkább nagyon is jól ismerik őket! Van DON CARLOS-uk, OTELLÓ-juk és FALSTAFF-juk, meg van két MANON-juk és CARMEN-jük is.”

3. P. Boulez: RELEVÉS D'APPRENTI. Ed. du Seuil. Párizs, 1966, 276. o.

4. A Verdi-operák stílusegységének végsőkéig való védelmezéséhez lásd I. Pizzetti: IL VERDI DEL '43 E LA COLLABORAZIONE DEL PUBBLICO, in: *La*

*Regione Emilia-Romana*, I. 1950, 9–12. szám, 43. o. „Miért nem mondom, amit annyian mondtak, hogy Verdi első írásmódja? Mert ha igazi művésről, különösen ha egy Verdihez vagy Beethovenhez fogható nagyságról van szó, többféle írásmódról vagy stílusról beszélni rosszabb, mint illetlenség, szinte már sértő... Egy művész nyelve vagy stílusa vagy írásmódja attól kezdve, hogy tudatára ébred önmagának és a világnak, egészen addig, amíg e tudatot el nem veszíti, nézetem szerint csakis egyfajta lehet... Akik egy Beethoven vagy egy Verdi vagy hasonló nagyságok különböző stílusairól és írásmódjairól fantáziáltak vagy ilyeneket állítottak, soha nem voltak igazi zeneszerzők, csupán zenezakértők, akik, miután a természet csak annyi zenei hallással áldotta meg őket, amennyi a zene és annak okainak értéséhez elegendő, azt hiszik, a szemükkel is hallhatják a zenét: elég egy ritmusképlet véletlenszerű ismétlődése, netán két zeneköltemény közötti hasonlóság vagy eltérés ahhoz, hogy bakot lőjenek.” Az ellenkező vélemények között, tehát amelyek elismerik Verdi stílusának többféleségét, álljon itt Pannainé: „Verdi két utolsó operája merőben új stílust jelez – képzelőerejének radikális megújulását.” (A dráma felfogása in: VERDI, az E. A. Teatro alla Scalánál F. Abbiati gondozásában megjelent kiadványban, Milánó, 1951, 141. o.)

Carolyn Abbate

# GYÁSZ ÉS APOKALIPSZIS VERDI „REQUIEM”-JÉBEN

Borbás Mária fordítása

Mi is az a requiem? Ki beszél, ki sirat, kit vagy mit gyászolnak? Vajon Verdi gyázmiséje nemcsak egy halott költő, Alessandro Manzoni sírfelirata, hanem egy elmúlt, elveszett operai világé is? Az utóbbi kérdés nem annyira erőltetett, mint amilyennek hangzik; Verdi ritkán szokott ki természet adta műfajából, egyházi zenéjét tehát, mindenekfelett pedig a REQUIEM-et mindig is operáihoz fogják mérni (a LIBERA ME tételt például gyakran minősítik „operai”-nak, amennyiben drámailag ábrázolja az egyén rettegé-

sét), csakúgy, ahogy a REQUIEM megalkotása minden pontján illeszkedett az opera valamely nézletéhez, zenéjéhez, történetéhez.

A mű fejlődéstörténete ismert; sokszorosan elmesélték, röviden vázolható. Amikor Gioacchino Rossini 1868 novemberében meghalt, Verdi egy november 17-én kiadójához, Ricordihoz intézett levelében azt ajánlotta, hogy adjanak megbízást gyászmisére, Rossini emlékére... Verdi elgondolása szerint a mise egyes tételeit ő maga és más „jeles olasz zeneszerzők” alkotnák. Ricordi elfogadta az ajánlatot, megszervezte a zeneszerzőket, kiosztotta a tételeket; Verdi a LIBERA ME textust, a mise záró rezszponzóriumát választotta. A közös vállalkozást teljesítették (később, mint ahogyan Verdi remélte), de a művet sohasem adták elő: bonyolult intrikáknak és belharcoknak esett áldozatul. A LIBERA ME polcra került. Ami tehát idővel Verdi REQUIEM-jének magvát képező tétel volt, pályafutását mint tiszteletadás kezdte az opera egy híres és régi mestere előtt, közel negyven esztendővel azután, hogy utolsó operája (a TELL VILMOS, 1829) még uralta, sőt egyenesen kísértette Olaszország tudatát az operatörténetben elfoglalt helyét illetően. És a MESSA A ROSSINI kudarca után ismét az opera foglalta el Verdi képzetét: megkomponálta az AIDÁ-t (1871) – azt a művet, amely bizonyos értelemben szintén Rossinin medítál, visszatekint arra az operai hagyományra, mely immár a zenedráma homályos wagneri elméletei által elcsábított fiatalabb nemzedék gúnyolódásának tárgya. Az AIDA fogadtatásának egyik roppant ironikus vonása, hogy ezt a művet – amely a modern érzékenység szerint oly nagy tisztelettel viseltetik a régebbi olasz operai hagyomány iránt – a maga idejében wagnerizmussal és zavarossággal vádolták. Az AIDA nyomán támadt azonban – talán az ellene irányuló mérgezett bírálat ellenhatásaként – a maga REQUIEM-je megalkotásának gondolata Verdiben: hogy az *a priori* LIBERA ME elé megírja a teljes misét. 1871 februárjában az Alberto Mazzucato karmesterhez intézett híres levelében említi, hogy a LIBERA ME-től visszafelé megírhatna egy REQUIEM-et. Minthogy ebben a befejező tételben a hagyományos requiemnek mind a Szekvenciájából („*Dies irae*”), mind az Introitusából („*Requiem aeternam, dona eis requiem*”) visszatérnek szakaszok, a LIBERA ME máris tartalmazza a miseszöveg más részeinek megzenésítését – új tételek lehetőségeként. Verdi mégis csak két év múltán tette meg a végső lépést, amelyet Alessandro Manzoniak 1873 májusában bekövetkezett betegsége és halála siettetett. Verdiben Manzoni elvesztése, akárcsak a Rossinié, mély nosztalgikus érzést keltett: mind Olaszország művészi történetének – mely immár a múlté – válságos kulturális pillanata, mind pedig amiatt, hogy hogyan fogja ő maga túlélni ezt a pillanatot. És a REQUIEM-et, amely az opera egy mestere előtti főhajtásként született, majd egy operai mestermű megalkotása során polcra került, végül 1874-ben fejezte be, tiszteletadásként Itália egy nagy, XIX. századi írója előtt.

Valamennyi, világi korszakban született requiemfeldolgozás kérdéseket hoz felszínre mind a műfajt, mind az előadást illetőleg (lehetséges-e ilyen zenét templomban mint misét alkalmazni, avagy nem egyéb, mint a hangversenypódium számára komponált szimfónia énekhangokkal?). Verdi REQUIEM-je azonban egyetlen a maga nemében; arra buzdítja a hallgatót – sokkal inkább, mint bármelyik másik a XIX. században (a Berliozé, a Brahmsé) –, hogy tűnődjék el az egyéni hangokon; nem szó szerint a kóruson, a szopránon, mezzoszopránon, tenoron és basszuson, inkább az énekes szólisták által megszemélyesített névtelen megszólalók kilétén, valamint az egymással és a kórusal történő nyilvánvaló kölcsönhatásukon. Verdi négy szólóhangot alkalmaz, és hosszú zenei szakaszokat bíz szólóénekesekre, ahelyett, hogy a szólistákat mint holmi miniatűr négyszólamú kórust kezelné, amely kénytelen mindig együttesként énekel-

ni. (Ez megkülönbözteti a REQUIEM-et a PEZZI SACRI [SZENT ÉNEKEK]-től, csakúgy, mint bármely más requiemmegzenésítéstől, ahol az énekhangok szerepe sokkal közösségibb.) Következésképpen egyéni drámai szereplők teremődnek meg, bukkannak fel, majd foszlanak szét; egyéniségük egyetlen szólóhangban összpontosul egy-egy részletben. A hatás mégis túlmegy a pusztá lekottázáson: a szólistákra kiosztott sajátos szövegből és a megzenésítésénél alkalmazott zenéből fakad. Az egyik ilyen személy a mezzoszoprán hangban összpontosul a DIES IRAE-ben, a „*Liber scriptus proferetur*”-ban. (Ezt az eredetileg kórusra komponált fűgát 1875-ben írta át a szerző a jelenlegi szólóra, suttogó kórusral.) A megszólaló két versszakban elmondja, hogy „*Kézzelel írt könyv nyílik ottan: / Világ terhe, minden, ott van, / Ítéletre felrovtottan*”, s a „*Bíró majd ha széket ül ott, / Minden rejtek felderül ott, / Zsoldot bűn el nem kerül ott.*”<sup>\*</sup> Az elbeszélés tárgyilagos, a történetet egy megfigyelő meséli el. És az alt hangszín természetes kétneműsége, elénekelt nyitó sorainak harmonikus üressége szent távolságba burkolja a hangot és a személyt. Egyszólamú kántálását folyamatosan visszhangozzák a kórus alig hallhatóan közbeszúrt „*dies irae*”-i (D-dúrban), s habár az alténekes hangja mindvégig hosszú, lírai felkiáltásokban tör ki, a végén visszatér a kántáláshoz, mindig a mély D hangra, „*Könnysel árad ama nagy nap, / Hamvukból ha föltámadnak / A bűnösök s számot adnak.*” Ki énekel ilyen különös fenségességgel? A DIES IRAE első szakaszában a kórus „*ama végső harag napja*”-ról énekel, mely „*a világot tűznek adja, / Dávid így s Szibülla hagyja*”. A mezzoszoprán rejtelmes módon és hirtelen, valóban a Szibülla próféta hangjává vált.

Abban, ahogy ilyen hangbelileg elkülönülő jellemeket alkotott, mind szubjektíven (a megrettent egyént, aki a LIBERA ME-ben énekel), mind objektíven (a basszust, aki a MORS STUPEBIT-ben leírja az apokaliptikus tájat), Verdi ingadozott a szent szövegeknek mint absztraktnak vagy formalistának történő hagyományos kezelése és a zene meg a szó sokkal forróbb töltetű, szimbolikusabb összeolvasztása között. Ez az ingadozás határozza meg a teljes mű csapongó hullámzását.

A XIX. század teoretikusainak jellegzetes előítélete volt, hogy a liturgikus kifejezések: megannyi nyers vázlat a zenei találékonysághoz; még Wagner is felveti a témát az OPER UND DRAMÁ-ban, amikor dicséri (és elítéli) Beethoven MISSA SOLEMNIS-ét. Utal rá, hogy a liturgikus szövegeket mint a mise állandó részeit annyira elcsépelte a rituális ismétlődés, hogy nyelvezetük pusztá hang lett, latinság, amelynek szavai már nem bírnak egyedi jelentésséggel, habár egészük még mindig érzelmeket, emlékeket vagy kezdetleges hitet vált ki. Az efféle szöveg ismételhető, megtörhető, újra összeilleszthető, újra kezdhető, több hang által összehangolatlanul énekelhető, a szöveg semleges, sőt olykor érthetlenné tehető, mivel a zene, mely a magasba emeli, viseli a szónoki összefüggés teljes terhét. Verdi REQUIEM-jében a két (nem teljesen hagyományos) fűga – a SANCTUS tétel és a LIBERA ME utolsó előtti fűgás részlete – a kompozíciós közlékenység ilyen epizódjai. Itt a tisztán zenei képzetet uralkodik. Ám a fűgaformában történő általánosan hasonló feldolgozás ellenére, a latin szövegnek a hangzással történő következetes keverése ellenére a két részlet jelentése igencsak különböző. A Verdi által feldolgozott SANCTUS minden misének közös eleme; újjongó szövege nem utal a halálra; a gyászszertartás sem változtatja meg. A tétel mindvégig kórus és fűga; a szöveg eredendően semleges és semlegesített, wagneri értelemben. A LIBERA ME fűgája egy hosszabb tétel része, és újra kezd egy teljes szakaszt, amelyet először egyvégtében, töretlenül énekel a szoprán szóló, megváltásért fohászkodva: „*libera me, Domine, de morte*

\* Sík Sándor fordítása.

*aeterna, in die illa tremenda...*” („*Ments meg engem, Uram, az örök haláltól, / Ama rettenetes napon minden bajtól*”). Ez csupán a minden alkalommal másként megzenésített szöveg számos szerkezeti ismétlésének egyike, végső csodálatos kitágítása a szoprán kezdeti kijelentéseinek, mintha a szopránnak tulajdon benső látomásától való megszállottsága végül kiáradna a kórus és a hangszerek közös hangzására.

Az a rettenetes látomás – az Ítélet Napja – Verdi gyászmiséjének mind költői, mind zenei tekintetben középpontja, oly módon, amelyet egyetlen más XIX. századi requiem sem közelít meg. Hányszor és milyen szavakkal íratik le az Ítélet Napja a darabban: ama végső harag napja, számadásnap, ama rettenetes nap, a nap, mely vizsgálni fog s dúlni, haragnak napja, ínség s veszély napja, nagy nap, mely a bűnöst gyötrelmeknek adja, a világot tűznek adja, csodakürtök zengenek meg, sírok éjén átremegnek, ítéletre, mindeneknek; könnyel árad ama nagy nap, hamvukból ha föltámadnak a bűnösök s számot adnak... Habár a kompozíció külsőleg mint emlékmű szolgált – s ezen belül mint a gyász formális gesztusa Manzoni halála és egy korszak elmúlása fölött –, belső természete egészen más. Itt nem gyászolnak senkit; a siratás helyébe az apokalipszis látomása lép, és a különféle hangok válaszai erre a képre.

A REQUIEM-ben a legszélesebb skálán tudathasadásos módon váltakoznak az eljövendő apokalipszissal közvetlenül szembenéző tételek olyan tétélekkel, amelyek, közvetten, abban reménykednek, hogy a hívők békébe és kegyelembe menekíttetnek. Az előzők – a DIES IRAE (II. tétel) és a LIBERA ME (VII.) – gyakran alkalmaznak első személyben elmondott szöveget, ahol a szubjektív „én” önvádat és rettegést fejez ki. Az utóbbi felszólító módban szól, a holtakra, a bűnösökre és másokra mint „*rájuk*” utal. Ezekben a mélabúsabb tétélekben foglaltatik az INTROITUS (LÉPCSŐIMA, I.), az AGNUS DEI (V.) és az ÁLDOZAT (LUX AETERNA, VI.), elstutogott imádságukkal az örök nyugalomért, valamint az OFFERTORIUM (III.), benne a könyörgés Krisztus közbelépéséért, hogy védje meg „*minden meghalt hívő lelkét a pokol büntetésétől*” („*libera animas omnium fidelium defunctorum de poenis inferni*”). Ám ezeket a tétéleket állandóan a DIES IRAE háttérfüggőnye előtt halljuk. Zenei higgadtságuk szenttelenséget tükröz a katasztrófa idején – hiszen miért is kellene mások örök nyugalmaért könyörögnünk, ha mi magunk nem vagyunk halál és ítélet tárgyai? (A nyugalomnak ez a szembeállítás a borzalommal talán magának Verdinek vallási szkepticizmusát tükrözi, azt az érzést, hogy egyensúlyra tehetünk szert, ha szembenézünk félelmünk tárgyával – legyen az az apokalipszis vagy egyszerűen az üresség érzete.) Eggedül a SANCTUS (IV.) menekül meg teljesen ebből a hálóból. Az Ítélet Napjának képi központisége magában a mértékben tükröződik: a DIES IRAE a műnek több mint a felét foglalja el; a „*Dies irae, dies illa*” szakasz nem csupán mint a SZEKVENCIA állandó refrénje tér vissza (feledhetetlenül), de a LIBERA ME tételben is. Végezettül merőben sajátos az a vérmes zenei mód, ahogyan Verdi a DIES IRAE szakaszt megalkotta. Elegendő, ha ennek a szövegnek hagyományosabb zenei képalakítására gondolunk, amelyet a XIX. század zeneszerzői a végsőkig kiaknáztak: a tényleges liturgikus dallam gyakran harangzengéssel és haronával párosul (például Berlioz FANTASZTIKUS SZIMFÓNIA-jának utolsó tételében vagy Liszt több szerzeményében). Verdi híres ötszörös zenekari kalapácsütéseinek, a kórus kromatikus serkentéseinek semmi közülük az efféle gyászos barbársághoz.

A DIES IRAE tételnek pusztán a szöveg hosszúsága ad szerkezeti súlyt; a DIES IRAE szakasz megszállottan tér vissza refrénként; még a (külsőleg) higgadtabb tétélek mögött is ott surrog az apokalipszis. Ám a DIES IRAE és a LIBERA ME teljes zenei feldolgozása fölött bizonyos, a kettőt elkülönítő sajátosságok adják meg összetartó erejüket a mű egész-

szében. Ebben a vonatkozásban kettejüket nem csupán a ténylegesen leírt szöveg zenei tükröződésének tekinthetjük, hanem másodlagos szövegnek az ismerős liturgiai szakaszok mögött: JÁNOS JELENÉSEI-nek. Az ÚJSZÖVETSÉG-nek ez az utolsó könyve az apokalipszis keresztény képeinek eredete, és mint ilyen, a DIES IRAE szakaszok bibliai forrása. A JELENÉSEK-ben az akusztikus képek erőssége döbbséget; az evangélista nem titkolja, hogy látomása tele van különös zajokkal: „hallék hátam megett nagy szót, mint egy trombitát” (1,10), „a szava pedig olyan, mint a sok vizek zúgása” (1,15), majd ismét: „az első szó, amelyet mint egy velem beszélő trombitának szavát hallék” (4,1). Krisztust szájában kétélű karddal ábrázolják, mennydörgő beszédének vizuális megtestesüléseként; a hét pecsét felnyitáskor hét angyal jelenik meg, és hét trombitát fújnak meg; és amikor felnyitják a hetedik pecsétet, „lón nagy csendesség”. Ezt az eredendően zenei látomást visszhangozza a liturgikus DIES IRAE szöveg, legnyilvánvalóbban a TUBA MIRUM szakaszban (a trombita csodálatos hangokat hint a holtak tartományára; mindannyian a trónus előtt gyülekeznek). Valamint a MORS STUPEBIT szakasz, ahol még a Halál is elnémul, elhallgat. A TUBA MIRUM szakasz és a feltámadásra hívó trombitaszó a zenészerzőket mindig többé-kevésbé közvetlen zenei szimbolizmusra ihlette, amelyben a zenekar rézfúvós hangszerei az Utolsó Ítélet trombitáivá válnak. Berlioz a GRANDE MESSE DES MORTS-ban (NAGY GYÁSZMISE) azt az utasítást adja, hogy négy rézfúvós kórus álljon a terem négy sarkában, hogy a hallgatót megtámadja, lerohanja a hang, amely elől nincs menekvés. A hallási középpontnak ezzel a szétszórásával foglyul ejti a hallgatóságot az apokaliptikus tájban. FELTÁMADÁS-szimfóniájának utolsó tételében Mahler hasonlóképpen helyezi a fúvós kórusokat a zenekaron kívül. Verdi TUBA MIRUM-ja hasonló a hangszereknek mind elkülönítésével, mind térbe helyezésével; zenekarának négy trombitáját azonban négy távoli és láthatatlan trombita visszhangozza. Láthatatlan hangszerei második (láthatatlan) tájat alkotnak, ahol, úgy képzelhetjük, a holtak valóban feltámadnak: fantasztikus és groteszk gesztus, amely sokat köszönhet a színpadon kívül eső második, kettős „szín”-t létesítő operai fogásnak. Sőt mi több: Verdi az emberi hangokat is bevonja a rézfúvósok zenei világába, amikor a basszista („*tuba mirum spargens sonum*”) a harsonák pontozott ritmusát utánozza, a kórus szoprán szólamja pedig egyetlen magas, hangsúlyos esz-t trombitál. Az emberi hangnak a hangszerek torkából előtörő hanggal történő csodálatos elegye ismét a liturgikus szöveg mögé megy: JÁNOS JELENÉSEI-hez, ahol a mennyből szóló hang „nagy szó, mint a trombitaé”. A JELENÉSEK-ben leírt csend ugyancsak jelképesen tükröződik, és szakasztott olyan fontos Verdi akusztikus látomásában, akár a fortissimói. A MORS STUPEBIT változat (basszus szólóra) a legrövidebb a DIES IRAE szakaszok közül, és az egyetlen, ahol a szöveg nem ismétlődik többszörösen (a basszus egyszerűen eléneklí a háromsoros szakaszt, és a végén még egyszer elismétli: „*mors... mors... stupebit*”). Itt is (akárcsak a közvetlenül utána következő LIBER SCRIPTUS-ban) az elbeszélés, annak a nagy csendnek a leírását, amelyben „*Csodájára a halálnak / Aki rég por, talpra támad*”, a szólista közvetíti, aki átmenetileg egy tárgyilagos egyéniség középpontja lesz. A csendet természetesen szó szerint tükrözik a hosszú és tökéletes zenekari csendek, amelyek meg-megtörik a szakaszt, de maga az elhaló zene hatása is. A szakaszt ismételt négyhangú alakzattal kezdik a vonósok, előtte díszítés, a legatót a basszus dob egyetlen ütése visszhangozza, s ez az ostinato folytatódik a basszus szólón át, amely azonban a „*mors... mors*” utolsó ismétlésénél fokozatosan csökken, vissza a díszítésig, végül pedig egyetlen A hangig. Minden hangzás, hangról hangra, véget ért.



A requiem középpontjában tehát az apokalipszis áll. Ennek előjele bukkant fel persze 1869-ben, a korábbi LIBERA ME-ben, mind szó szerint – a DIES IRAE szakasz visszatérő zenéje már a LIBERA ME-ben jelen volt –, mind burkoltabban. A végső műnek még hány nézletét fedezhetjük fel abban az eredeti utolsó tételben? Már is jelen van az ingadozás az apokalipszis közvetlen ábrázolása és az arra való reagálás („*Ments meg engem, Uram, az örök haláltól, / Ama rettenetes napon...*”), valamint a közvettebb, távolibb kívánság között, hogy másoknak is megadassék a békesség („*Requiem aeternam dona eis*”, „*Örök nyugodalmat adj, ó, Uram, nekik*”). A két hangnem zeneileg különbözik, sőt egyenesen elkülönül egymástól, előrevetítve a befejezett mű alapvető tudathasadását. És mint a REQUIEM egészében, a LIBERA ME „benső természete” nem siralom, hanem elmélkedés az apokalipsziszról. A szoprán szóló hangból felmerülő személyiségnek magának adatott meg a jövő látomása: „*Félek a naptól, mely vizsgálni fog s dúlni, / Midőn az ég és föld meg fognak indulni.*” A LIBERA ME-ben, jelentőségteljesen, mintha a szoprán által felöltött személyiség szörnyű történeteket, szibüllai hangokat és eljövendő vészterhes napok jóslatát hallaná. Más szóval, *tudja*, mi fog történni – mivel hallotta a kórus elbeszélő leírását a befejezett REQUIEM-ben, ez a személy figyelmesen hallgatta mintegy az egész darabot, és sokkal részletesebben értesült az apokalipsziszról.

És talán ez Verdi REQUIEM-jének egyik titkosan „operai” nézlete. Már tudjuk, hogyan szövődött be az opera a mű fogantatásába, s hogy az opera bizonyos komponálási szokásai hogyan befolyásolják a REQUIEM zenéjét. Tudunk még egy esetről, ahol egy operából vétetett zene – az 1867-es DON CARLOS IV. felvonásában Posa halálának jelenetéből kivágott „*qui me vendra ce mort*” dallama – része lett a REQUIEM-nek mint a LACRIMOSA DIES ILLA. A LIBERA ME-ben finomabb operai vonást látunk: hogyan figyel egy szereplő a mások hangjára az ő terén, hogyan támad benne szenvedély a hallottak által, és hogyan nyer ez a szenvedély végső kifejezést ebben a nagy, összefoglaló szólóban.

## FIGYELŐ

### A HUNGAROTON VERDI-FELVÉTELEIRŐL – MÁSFÉL ÉVTIZED MÚLTÁN

A Hungaroton 1981-től 1987-ig öt Verdi-opera felvételét készítette el. Ezek: ÉRNANI (1981), SIMON BOCCANEGRA (1983), A LOMBARDOK (1984), MACBETH (1986), ATTILA (1987). A volt szocialista országokban Magyarországon kívül a nemzetközi alaprepertoárból csak a Szovjetunióban és Romániában készültek önerőből teljes operafelvételek, a műfaj hozzáférhetővé tétele egyébként licencvásárlásokkal történt. Magyarországon a nyolcvanas évek előtt is felvettek néhány népszerű darabot, de magyar nyelven (TRAVIATA, RIGOLETTO, PARASZTBECSELET–BAJAZZÓK, A DENEVÉR). Külföldi érdeklődésre is számot tartó, eredeti nyelvű felvételekre a Hungaroton csak a nyolcvanas években vállalkozott, s akkor sem kizárólag hazai erőkkal. Ez egyáltalán nem volt szégyen, hiszen az operafelvételek a nagyvilágban is nemzetközi szereplőgárdával készülnek. A Hungaroton operai műsorpolitikája, mivel az olasz művek domináltak benne, elsősorban két olyan olasz karmesterre épült, aki gyakori vendég volt a hazai zenei életben: Lamberto Gardellire és Giuseppe Patanéra. Kettőjük közül Gardelli volt a mélyebb, ihletettebb s ekkor már, időskorában a líraibb művész, Patané a rutinosabb, a kiszámíthatóbb, a drámaibb. Egy-egy főszerepre külföldi énekest is meghívtak, a Verdi-operák esetében két tenorszerepre is Giorgio Lamberti, a MACBETH és az ATTILA címszerepeire pedig Piero Cappuccillit, illetve Jevgenyij Nyesztyerenkót. Lamberti, aki akkor, a „három tenor” diadalának csúcspontján másod- vagy harmadvonalbeli énekesnek számított, ma hallgatva, amikor Andrea Bocelli és José Curát kiáltották ki sztárnak, osztályon felüli tenoristának bizonyul. Cappuccilli 1986-ban már túl volt pályája deledőjén, de annak leszaló ágában is kifogástalan teljesítményt nyújtott, Nyesztyerenko pedig még hangja és mű-

vészete teljében énekelte lemezre Attila szólamát. A közös alap mindhármuknál a hang tökéletes kiképzése. Az orgánium eredeti természeti adottságainak és lehetőségeinek tiszteletben tartásával harmonikusan lett kifejlesztve, a gyakori hangképzési hibák, préselés, szorítás, sötétítés, fojtás, fedés legkisebb jele nélkül. A hang tökéletesen homogén, minden fekvésben azonos minőséggel szól, s mondhatni: teste van. Az orgánium hiánytalanul kitölti a szólam hangjait. Erre a biztos alapra épül a zenei formálás artisztikuma és tisztasága. A kifejezés mindhárom kiváló énekesnél elsődlegesen a formából, a szólam architektonikájából fakad, nem pedig járulékos zeneietlen effektusokból – a hangszínek karakterizáló funkciója a szólamformálás struktúráján belül érvényesül. A magasrendű vokalizás, a természetes hangadásnak és a zenei formálásnak az összeforrása a hang optimalizálását eredményezi: az orgánium minden fekvésben, a szólam hangjainak minden pozíciójában kibontakoztatja kellő minőségeit: volumenét és helyi színeit. Az öt Verdi-opera további közreműködői azonban magyar zene- s énekkarak és énekesek voltak. Kérdés, hogy amit a hazai operakultúra adott hozzá e felvételekhez, milyen színvonalú, hogyan aránylik a vendégek teljesítményéhez.

Az első három felvételen az Opera zenekara játszik. Természetes volt a választás, hiszen az ÉRNANI, a SIMON BOCCANEGRA és A LOMBARDOK lemezfelvétele mögött Erkel színházi produkciók álltak, ugyanazoknak a karmestereknek a betanításában, akik a felvételeket vezénylik. Az operazenekart dicséri, hogy képes közvetíteni a művek szellemét és a karmesterek koncepcióját, de az élő előadások során szerzett rutin nemcsak pozitíve, a zenei textusokkal való bensőséges viszonyban érezhető, hanem negatíve, a formálás elnagyoltságában, a hangzás némi igénytelenségében is. Még Patanének sikerült inkább megközelítenie a BOCCANEGRA színházi előadásának szigorúságát és intenzitását, Gardelli élő előadásainak magasrendű költészetét a lemezprodukciók csak hal-

ványan idézik fel. A MACBETH-hez és az ATTILÁ-hoz a Hungaroton a Magyar Rádió Szimfonikus Zenekarát, illetve az Állami Hangversenyzenekart szerződtette. Noha mindkét zenekar csak ritkán működik közre operában, a hangzás igényessége, konzisztenciája és fénye tekintetében felülmúlják az operazenekart. Hasonló a helyzet az énekkarok vonatkozásában is. Az ERNANI-ban az Opera kórusát fontos részekben jelentősen feljavitja a Magyar Néphadsereg Férfikara, a BOCCANEGRÁ kevésbé exponált kórusrészeit megfelelően adja elő az operakórus. A LOMBARDOK-ban azonban, melyben a kórusnak kiemelkedően nagy szerepe van, már a Magyar Rádió Énekkara működik közre a kartételek súlyához méltó színvonalon. A MACBETH-ben ugyanez a kórus, pontosabban e kórus női szekciója hajlékony karakterizálótehetséggel szólaltatja meg a boszorkányok groteszk szólamait. Az ATTILÁ-ban ugyancsak a rádióénekkar szerepel magas fokú profizmussal. A magyar énekesek közül egyedül Miller Lajos bizonyul minden tekintetben a remek külföldi énekesek méltó társának Don Carlos, Simon és Ezio szerepében. Miller ekkoriban volt hangja teljében és nemzetközi karrierje tetőpontján. Az alkatának megfelelően kimunkált, karcsú, világos, de magvas és árnyaltan moduláló bariton hang biztos magassággal, érces-fényes csúcshangokkal hódított, és kifogástalanul muzikális formálással párosult. Mellette Kincses Veronika vokalizációja képviseli a BOCCANEGRÁ-ban a természetességnek és az artizantikumnak azt a harmóniáját, amelyet Lamberti, Cappuccilli és Nyesztyerenko állított normának. A nyolcvanas években kevesen formálták meg szólamaikat olyan tiszta, klasszikus rajzolattal, mint ő. A másik négy felvételen a női főszerepet Sass Sylvia énekli. Teljesítménye jelentős, egyszerű azonban problematikus is. Az eddig említett énekesekkel szemben nála a hang természetese s a választott éneklésmód és szerepkör nincs harmóniában egymással. A hang eredendően sötét színezete ellenére is voltaképpen lírai soprán, amellyel szemben áll az énekesnő drámai temperamentuma és ambíciója. Sass Sylvia mesterségesen stilizálta fel a hangját drámai sopránná, ami általában azt eredményezi, hogy az orgánium éppen hogy felér a szólamhoz, de nem uralja azt fölényesen, énektechnikailag pedig egy sajátos hibá-

hoz vezet: a középhangok alsó tartományában és a mély fekvésben az orr-rezonancia dominanciájához, s ez erősen torzítja a hangot. De míg egyfelől majdnem folyamatosan regisztrálhatjuk a vokális fogyatékoságokat, másfelől nem vonhatjuk ki magunkat az énekesnő művészi szuggesztivitása alól, azaz el kell ismernünk, hogy minden probléma ellenére erős tehetséggel és egyéniséggel van dolgunk. Az ugyancsak négy felvételen szereplő Kováts Kolos pompás, mélységet és magasságot egyaránt fölényesen győző, színgazdag, kiváló légzéstechnikával párosult basszusa szintén nem érvényesül problémamentesen. Az énekes, mintha nem hinne remek orgánumának valódi kvalitásaiban, gyakran folyamodik mesterként hangadáshoz, sötétítéshez és fojtáshoz, nyersen kirobbanó hangindításhoz. Ugyanakkor Kováts Kolos fogékony Verdi zenéje és a karmesteri intenciók iránt, és hangalakításai e szereplőkkel együtt is ihletettek, megragadók. A két magyar tenorista közül B. Nagy János nem egészen kiegyenlített, de olykor szépen felfénylő hangon, némi erőltetett italianitával énekel, modorosság és mély, megrendítő kifejezés között ingadozva; Kelen Péter pedig a MACBETH-beli kis szerepében, ezen belül azonban nehéz áriájában bizonyítja, hogy a Hungaroton túl későn fedezte fel a maga számára, amikor a vállalat már nem tudta folytatni a Verdi-operák felvételeit. Mint látható, a magyar operakultúra hozzájárulása a külföldi művészek által képviselt operakultúrához egyenletlen, sok-sok tehetség mellett is feltűnő némi „diszciplinalatlanság”, a hang kimunkáltságának, az éneklés technikájának a fogyatékosága, a művészi önismeret bizonytalansága. Az összhatásban, a végső hatásban azonban mindezt kompenzálja egy bizonyos fokig a személyiség ereje, a művészi jelenlét. S ma hallgatva e felvételeket, még inkább, mint elkészítésük idején. Tudniillik azóta a nemzetközi színvonal is süllyedt, az alapreperatóárból ma megjelenő új felvételek ritkán érik el a nyolcvanas évekbeliek színvonalát.

Az öt Verdi-felvétel közül az elsőt hallható darab, az ERNANI felel meg leginkább annak a képnek, mely a Verdi-operákról a köztudatban él: nagy szenvedélydráma, mely négy határozott, erős karakter találkozásán és konfliktusán alapul. Lamberto Gardelli pontosan mérte be és találta el az opera helyi értékét a

Verdi-oeuvre-ben, illetve az operatörténetben. A mű költőanyaga még az a zenei idiómakincs, melyet Verdi készen talált az olasz romantikus operatermésben, de ennek keretei között felizzik az az új, szenvedélyes, átütő erejű melódika, amely már a fiatal zseni saját érzelmi hőfoka, intenzitása, stílusa. Gardelli a régít anyanyelvként beszélve, s az újra érzékenyen, azt lendületesen és forrón szólaltatva meg, pontos történeti arányaiban tolmácsolja az operát, mégsem történeti dokumentumként, hanem eleven drámaként. Bármilyen határozottak és erősek a darab karakterei, nincsenek meglepő sajátosságok híján. Mindjárt a címszereplő bandita, de valójában tönkretett, a társadalmon kívüliséget patetikusán választó arisztokrata. Giorgio Lamberti választékos vokális kultúrája, artisztikus szólamformálása mindvégig átcsillogtatja a választott szerepen az eredeti nemességet. Don Ruy Gomez de Silva gőgös, sziklakemény spanyol grand, de két pillanatban is elárulja szerelmi sebzett-ségét, érzelmi kiszolgáltatottságát. Kováts Kólos mind az első felvonásbeli ária első részében, mind a második felvonásban, az „*Ah! io l'amo...*” kezdetű szakaszban megrendítően tárja fel a figurának ezt a rejtett dimenzióját. A legnagyobb pszichológiai utat a darabban Don Carlos, később V. Károly teszi meg: a partikuláris szerelmi szenvedélytől a királyi autoritáson és a császári hatalomért minden más emberi hívsággal leszámoló érett férfiúságon keresztül a kegyelemosztás apoteózisáig. Miller Lajos ezt a nagy utat minden pillanatában és egész ívében pontosan és hiánytalanul ábrázolja, az egész produkció legformátumosabb vokális alakítását nyújtva. Még Elvira a legszimplább figura a négy főszereplő közül, s ezért mintha kevésbé is inspirálta volna Sass Sylviát – szereplése itt a legáltalánosabb, a legkevésbé személyes négy felvétele közül. Az ERNANI-nak kevés lemezfelvétele van, s a Hungarotoné, melyet CD-n a Philips forgalmaz, igen jónak, autentikusnak mondható.

A SIMON BOCCANEGRÁ-t nem övezi olyan népszerűség, mint amilyen érdeme szerint megilletné. Ennek az lehet a fő oka, hogy nem nagy szerelmi történet áll a középpontjában, hanem egy reflexív férfinő. Pedig ez Verdi egyik legmélyebb operája. Az emberi célok és törekvések hiúságáról szól, arról, hogy az élet nem a szándékoknak megfelelően alakul, hanem

mintegy az emberek háta mögött intéződik, rendeződik el bölcsen és megrendítően. Az opera legmélyebbre láttató mozzanatai: három anagnoriszis-, három felismerésjelenet. Simon, a dózse Amelia Grimaldiban kisgyermekként elveszített leányát, Mariát ismeri fel, s az őbenne apját; Gabriele Adorno politikai ellenfelében és a szerelmi vetélytársának hitt dózsében, akit meg akar gyilkolni, szerelmes apját ismeri fel; Jacopo Fiesco a bosszú eléreztetnek vélt pillanatában Ameliában unokáját kénytelen felismerni. E villámcsapásszerű felismerések fényénél mindennek megváltozik a jelentése és értelme. És ha az első két felismerési jelenet pozitív irányba fordítja is a cselekményt, s csak a harmadik mélyíti el hirtelen a tragédiát (Boccanegrát már halálos mérge sorvasztja), mindhárom jelenetben közös a végzet valamiféle rezignált élménye, az, amit végül Fiesco fogalmaz meg: „*Perchè mi splende il ver si tardi?*” („*Miért ilyen későn világosodik meg az igazság?*”) Mindezek a jelenetek tisztán líraiak, s ez a líraiság az utolsó jelenetben csúcsosodik ki, amikor a zene megnyílik a transzcendencia felé, s a haldokló dózse lelke már az ég felé tör. Egy BOCCANEGRÁ-előadás végső hitelessége voltaképpen azon múlik, hogy az operának ezekhez a jeleneteihez fel tud-e emelkedni. Giuseppe Patané dicseri, hogy ő, akinek a kemény megformálás és a nagy dráma volt a legigazibb világa, nagyon érzékenyen reagált ezekre a zenei területekre, s mind a zenekart, mind az énekeseket az átszemlélt líraiság magas régióba tudta vezetni. Ennek a felvételnek is Miller Lajos a hőse, aki Boccanegrában a határozott és – ha lehet ilyet mondani – ihletett politikust és a politikussal szembekeverülő apát azonos hitelességgel idézi meg. Vokális kifejezése különösen mélyről szakad fel a harmadik felvonásban, a fogyó testi erőzt érző, magába forduló lélek zenévé válásakor. Miller mellett Kincses Veronika nyújtja a legtöbbet. Alkatának megfelelően főleg a szerep líráját érvényesíti, a szólamban oly gyakran domináló barkarolaköltészetet, amely egyszerre idéz fel környezetet-tengerközelséget és gyöngéd-bensőséges lelkivilágot, egy olyan női érzékenységet, amely harmóniába fogja a bentet és a kintet, a lelket és a tájat. Mindebben azonban nincs semmi impresszionisztikus, Kincses Verdi szólamát is mozarti tisztaságú vonalvezetéssel és plaszticitással formálja

meg – példaszzerűen. Megjelenésekor e felvétellel kellemes meglepetése volt, s ma még inkább az Gregor József Fiescója. A hang minden fekvésben egységesen, kiegyenlített és testesen szól, s ha igaz is, hogy a figura – az ERNANI Don Silvája mellett e másik kősziklaember – keménységét olykor az éneklés némi nyersségével érzékelteti, mégis sajnálhatjuk, hogy e kiváló adottságú és nagyon tehetséges basszista szerepköre buffó-basszusként rögzült, és művészetének szeriőzebb dimenziója nem érvényesült olyan erősen, mint képességei lehetővé tették volna. A felvételnek az is értéke tehát, hogy Gregor másik, ismeretlenebb művészi énjét is dokumentálja, mégpedig impozáns színvonalon. B. Nagy János „concitato” éneklésmódja szerencsésen találkozik Gabriele Adorno elkeseredett, forrófejű, lázadó figurájával, s az énekes a fiatalember naivitását, jó szándékú heveskedését, nemes pátozát is érzékeltetni tudja. A szerepformálás legjobb pillanata azonban a felismerés utáni összeomlás kifejezése, amikor Adorno megtudja, hogy a dözse nem a csábítója, hanem az apja szerelmesének. B. Nagy emberábrázolása ebben a pillanatban mély, szuggesztív, megrendítő. A SIMON BOCCANEGRÁ-nak ez a felvétele egyik legszebb vállalkozása a Hungarotonnak, mert képes felnőni a többi Verdi-operánál talán nehezebben megközelíthető, kontemplatívabb, líraibb remekműhöz.

A LOMBARDOK Verdi hamar elfelejtett és hosszasan feledésbe merült operái közé tartozik. Az újabb időkben egy 1970-es római, majd az 1974-es budapesti s az ennek nyomán létrejött '75-ös londoni felújítás és Lamberto Gardelli első, 1972-es lemezfelvétele (Philips) vezetett újralfedezéséhez. Mondhatjuk, hogy a tulajdonképpeni áttörést a budapesti felújítás hozta, s ez Gardellién kívül a magyar operakultúrának is nagy érdeme, mert egy igazi remekművet rehabilitált. Az opera alapproblémája dantei: az ember elfojthatatlan vágya a jószág- és a szeretetre, „*mely mozgat eget és minden csillagot*”. Az olasz operairodalomban ez sehol nem szólal meg olyan forrón és átütő erővel, mint ebben a darabban. A LOMBARDOK három fő figurája pontosan e problematika jegyében fogant: Giselda angyalalakja nem más, mint a jószág és a szeretet, a megbocsátás perszónifikációja, Pagano a „bűn és bűnhődés” drámai útján, Oronte a szerelem jóvoltából kerül ve-

sorsszerű, misztikus kapcsolatba, hogy mindkettőnek általa legyen része a megtérés teljességében, amelyben a földi jószág és szeretet, valamint az égi jószág és szeretet egymást tükrözi. A LOMBARDOK A VÉGZET HATALMA mellett Verdi legtranszcendensebb operája. A darab tökéletesen megfelelt Gardelli kései, spirituális művészetének, a REQUIEM mellett alighanem utolsó korszakának legnagyobb produkciójává vált. Ha a hangfelvétel lombikszituációjában nem sikerült is elérni azt az ihletettséget és átszellemültséget, amelyet az Erkel Színházban, a műnek ez a transzcendens dimenziója mégis érvényesül az előadásban. Ez a karmesteren, zene- és énekkaron kívül három énekesnek köszönhető. Sass Sylvia, aki Budapesten és Londonban egyaránt nagy sikert aratott Giselda-alakításával, ezen a felvételen inspiráltan énekel. A szerep rendkívül nehéz: egyesíti a lírai szoprán, a drámai szoprán és a koloratúr-szoprán szerepkör igényeit. Sass Sylvia most olyan mértékben tudott azonosulni a szerep szellemével, hogy az vokális képességeit is felfokozta. Az első felvonás AVE MARIA-jának lírájától kezdve a második felvonás fináléjának hatalmas pátozszán keresztül a negyedik felvonásbeli ária túlvilági légiességéig a szerep minden karakterére megvan a hangja. Ha talán a második felvonás fináléjában a világ örületét feltartóztatni akaró fiatal lány drámai kiállásakor van is erőltettség éneklésében, még azt sem kell feltétlenül az énekesnő vokális korlátjának éreznünk, felfoghatjuk a szerep kényszeredtségének is, hiszen itt egy gyöngéd lélek vállal olyan feladatot, amely igazi hőst követel. Alkat és vállalkozás itt nem összemérhető, annál tiszteletreméltóbb a mégis megvalósítás. Pagano, a nagy bűnös és nagy vezeklő figurája talán a legteljesebb alakítás volt Kováts Kolos énekesi pályáján. A szerep bonyolultsága, kezdetben az álságos viselkedés, a vak, gyilkos szenvedély, majd a megtisztulás vágya, a hit sóvárgása a megváltásra, a térítő átszellemültség, végül a feloldódás az üdvözülésben az énekes alakítóképeségének és tartalékainak széles skáláját aktivizálta, és Kováts Kolos a bonyolult és gazdag emberábrázolás kivételes magaslátára emelkedett. A sötét, de árnyalatgazdag, meleg, homogén orgánium ebben a szerepben kiteljesítette valórieit, s az énekes remek légzéstechnikája, a hosszú dallamokat megszakítatlanul végigvin-

ni képes levegőbeosztása e szólam esetében művészi jelentőségre tett szert: a második felvonás eleji monológban és a harmadik felvonás fináléjában a remete Istenhez szálló hosszú frázisai töretlen íveléssel emelkednek fel. Örvendetes, hogy e nem mindig egyenletesen működő, de kiváló énekes legteljesebb alakítását egészében hanglemez őrzi. A harmadik kiemelkedő teljesítmény Giorgio Lambertié. Igaz, a hang érettebb figurát idéz fel, mint a mind szerelmében, mind megtérés utáni vágyában ifjú, naiv Oronte (akit Kelen Péter egyedülálló hitelességgel testesített meg a színpadi előadásokban), de éneklésének intonációs és formai tisztasága evidenciává teszi azt a lelki nemességet, amely a muzulmán született fiú megkeresztelkedésében és Giselda mennyei apoteózislatomásában teljesül majd be. Arvinót, Giselda apját, Pagano testvérét szintén olasz énekes, Ezio di Cesare éneklí, jól kiképzett hőstenor hangon, de fiatalosabb színnel, mint az apaszerephez illenék. A LOMBARDOK-nak ez a felvétele hozzájárult és hozzájárul annak tudatosításához, hogy a darab nem Verdi „minore” művei közé tartozik, hanem a remekművek között van a helye. Hogy ez hosszú idő után végre tudatosult, az is mutatja, hogy azóta a veronai Arénában is bemutatták, s 1997-ben a Decca új felvételt is készített belőle – amely a világsztárok szereplése ellenére sem közelíti meg a Hungaroton-felvétele szellemét.

A MACBETH Verdi első nagy alkotó találkozása az általa legtöbbször tartott drámaíróval, Shakespeare-rel. Általában azt hangsúlyozzák, hogy ezt az ifjúkori operát (amelyet ugyan Verdi később részlegesen átdolgozott) milyen nagy távolság választja még el a kései, Shakespeare ihlette remekművektől: az OTELLÓ-tól és a FALSTAFF-tól. De legalább ennyire hangsúlyozandó, hogy a darab néhány részlete, főként Macbeth jelenete, Macbeth és a Lady jelenete az első felvonásban vagy a negyedik felvonásbeli alvajáró-jelenet teljes mértékben kongeniális. Gardelli viszont nem e felvétel alkalmával találkozott először a művel: a hatvanas évek elején bemutatta az Erkel Színházban, s 1971-ben már lemezt is készített belőle a Deccának. Az új, 1986-os Hungaroton-felvétel megmutatja, hogy az átszellemültté, líraivá vált Gardelliben ott élt ifjabb éveinek drámai temperamentuma, s mozgósítható is volt. A

MACBETH mintha nem is az idős Mester produkciója volna: keményen formált, heves, felzaklató dráma. Hogy azzá lett, abban az Állami Hangversenyzenekaron kívül döntő szerepe van a darab főszereplő párjának: Piero Cappuccillinak és Sass Sylvianak. Cappuccilli már tíz évvel korábban is lemezre énekelte a szerepet Abbadóval (Deutsche Grammophon), s ha újabb produkciója hangban talán itt-ott fátyolosabb is, kifejezőereje intenzívebb, szélsőségesebb, mélyebb. A nagy baritonista ábrázolásának ereje a megformálás szigorából, zártságából, a szólam szerkezetének szilárdságából fakad, s az énekes a tiszta formát csak egy-egy határhelyzetben töri át a verisztikus próza irányába, egy-egy felkiáltás, artikulálatlan kitérés erősíti a hatást. Erősíti, mert ez a veszélyes módszer mértéketlenül alkalmazva lejárhatja az énekest és a szerepet. De Cappuccilli egyik legnagyobb művészi erénye éppen a tévedhetetlen arányérzék. S persze a formálás elsődlegessége sem jelent csak rajzosságot és struktúrát: a szólamrajzon és -szerkezeten belül az énekes pontosan kidolgozza a frázisok, a szavak színezetét, ami nagymértékben hozzájárul a formálás plaszticitásához. Cappuccilli Macbethje nekilendüléseiben és összeomlásaiban egyaránt nagyszabású, szuggesztív figura, végzetének előbb érzékelésében, majd felismerésében mélyen megrendítő. Ezúttal jólesően mondható, hogy Sass Sylvia méltó partnere a nagy vendégnek. A Lady szerepének bonyolultsága, belső nagysága maximálisan inspirálta és művészetének csúcspontjára lendítette az énekesnőt. Tudjuk, Verdi ebben a szerepben nem a hang szépségét, hanem a dikció pontosságát és szuggesztivitását, a beszédszerűen árnyalt artikulációt, a differenciált kifejezést tartotta a legfontosabbnak. Sass Sylvia ezt a szerepet párját ritkító alapossággal dolgozta ki. Bámulatos árnyaltsággal és tudatossággal keverte ki a részletek, a szavak hangszíneit, de a hangi alakítás mégsem vált részletezővé, mert egy formátumos, jelentős személyiség egysége fogja össze nagy vonallá a pontokat. Sass Ladyje nagy, sötét alak, tragikus árnyékot vet az egész előadásra, sugárzik belőle az akarat, de nem olyan monstruózus, mint sok más felvételen, eleven, hús-vér nő is, ami gyengeséget, törékenységet is jelent, s ez lepleződik le az alvajáró-jelenetben. Ez az ő előadásában szervezettebben következik a figurából, mint szo-

kott. Az általa teremtett figurában az erő és az erőltetett akarás, az emberi *nagyság* és az *emberi* lépték bonyolult együtttest alkot. Sass Sylvia a Hungaroton öt Verdi-felvétele közül négyen énekel főszerepet. Kétségtelen, hogy a legnehezebb szerepben, a *MACBETH* Ladyjében nyújtja a legtöbbet, a világszínvonalat képviselő külföldi művészekéhez méltó teljesítményt. Két kisebb, de fontos szerepben kiváló művészeket hallhatunk, Banquóében Kováts Kolos remekel, Macduff szinte csak egyetlen, de nehéz áriára korlátozódó szerepében pedig Kelen Péter éneklí ki megrendítően a zsarnoktól szenvedő skót menekültek fájalmát. Ez a *MACBETH*-lemez megállja a helyét a mű többi – nem kevés – felvétele között.

A Hungaroton utolsó Verdi-felvétele az *ATTILA* volt. A darab Verdi hazafias operái közé tartozik, Itália szabadságvágya ihlette, ugyanakkor annak az alkotói korszaknak a terméke, amelyet a zeneszerző „*a gályarabság évei*”-nek nevezett, amikor tudniillik az olasz közvélemény folyamatosan új meg új műveket követelt tőle, s ő nem tudott szabadulni az operakomponálás külső kényszerétől. Az *ATTILA* valóban nem tartozik a nagy Verdi-operák közé, sokszor csak az olasz romantikus opera s most már a Verdi-opera zenei köznyelvét hozza, s csak egy-egy részletében válik igazán tartalmassá és ihletetté. Mégis megérdemli a figyelmet, mégpedig főként a címszereplő miatt. Attila az olasz opera monstruózus hősei közé tartozik, Rossini *MAOMETTO* *SECONDÓ*-ja címszereplőjének és Donizetti *ANNA BOLENÁ*-ja VIII. Henrikjének örököse. A figura nyomasztóan magasodik ki a szereplők közül és telepszik rájuk. Csak neki van igazi karaktere, a többi figura úgyszólván csak váz, legfeljebb Odabellának, az aquileiai uralkodó leányának van némi pszichológiája, aki bosszúvágyát rejtegetve él Attila környezetében, s majdnem hitvesévé válik a hun uralkodónak, akit végül megöl. Gardelli ennek az operának a felvételével mintegy visszatér a hetvenes évekbe, amikor sorra lemezre vette a Philipsnek Verdi fiatalkori operáit, az *ATTILÁ*-t is. Az idős karmester újra felszítja magában Verdi risorgimento-tűzét, és sikerül még egyszer elhithető erővel megidéznie. A felvétel énekes-hőse egyértelműen Jevgenyij Nyesztyerenko a címszerepben. Tökéletesen kiképzett, teljesen homogén és nemes színű basszusa úgy képes megterem-

teni a monstrumot, hogy vokális formálásában nyoma sincs nyerseségnek. A megformálás, a felépítés tökéletessége, a hangadás kiegyenlítetttsége és folyamatossága jeleníti meg előttünk a hatalmas uralkodót, mert a vokalitásból minden pillanatban az énekes nagy formátumú személyisége sugárzik felénk. Arnyalatnyi szerepet játszik ebben az is, hogy Nyesztyerenko szláv basszus – anélkül, hogy uralkodna hangjában az a gutturális színezet, ami a nagy orosz és bolgár basszusok sajátos ízét, átütő erejét adja, ez a színezet alig észlelhető árnyalatként megvan azért a hangjában, és külön nem tudatosíthatóan erősíti hatását. De a figura nagyságát az énekes személyiségének jelentősége és a szólamformálás magas fokú muzikalitása, a kettő egyesült szuggesztivitása teremti meg – a tisztán zenei eszközökre hagyatkozást Nyesztyerenko egyetlen pillanatban adja fel, az utolsóban, amikor Odabella leszúrja Attilát, s az haldokolva nyögi: „*Et tu pure, Odabella?...*” De ebben a pillanatban sem annyira a halál naturalizmusa dominál, mint inkább Attila döbbenete nyeri el ettől a kivételes effektustól a súlyát. Érdekes, hogy Odabella meglehetősen szimpla, nem túl inspirálónak látszó szerepét Sass Sylvia mennyivel személyesebb kifejezéssel éneklí, mint az *ERNANI* Elvirájáét. Jelenete és románca a prologus után, az első felvonás elején az egész felvétel legszebben sikerült részlete: Gardelli és Sass itt tökéletesen egymásra érezve, egymást ihletve a legmagasabb rendű együttműzifikálást, az operai poézis igazi magaslatát éri el. Ezio római hadvezér vázlatos szerepe nem ad módot Miller Lajosnak gazdag és mély emberábrázolásra, annál inkább hibátlan orgánumának lendületes és fényes kibontakoztatására. Mellette az EMI két évvel későbbi felvételén a korszakos baritonistának számító Giorgio Zancanaro kínosan erőlködve próbál megfelelni ugyanennek a szerepnek. Foresto aquileiai lovagot B. Nagy János éneklí, de a teljesen sematikus figura végképp nem nyújt más lehetőséget az énekesnek, mint hogy általános hangvételét használja, s a tenorista ezt jó színvonalon teszi is meg. Az *ATTILA* aligha lesz valaha is népszerű operája Verdinek, de nem értékek híján való mű, s jó, hogy a Hungaroton világszínvonalú felvételen tette megközelíthetővé.

Az öt Verdi-opera felvétele, melyet a Hun-

garoton a nyolcvanas évek folyamán elkészített, szellemi egységet alkot. Másfél évtized múltán újrahallgatva külön-külön is, együtt is jobb benyomást keltenek, mint keletkezésük idején, holott érdemük már akkor is félreismerhetetlen volt. A felvételek szellemükben s minden egyenlenségükkel együtt minőségük tekintetében is méltók a művekhez, s ma is megállják a helyüket a mostanában készülő Verdi-felvételek mellett, nemegyszer felül is múlják azokat. Ha pedig a magyar hanglemegztyártás mai lehetőségei szempontjából nézzük őket, úgy tekinthetünk vissza rájuk, mint egy aranykor dokumentumaira. Nemcsak művészileg imponáló teljesítmények, de kiadáspolitikailag is bravúrnak, nagy tehetség eredményeinek minősülnek. Értéküket ugyan nem határozza meg, de értékelésük érzelmi színezetébe mégiscsak belejátszik, hogy tudjuk: a vállalkozásnak nincs, nem is lesz, mert nem lehet folytatása.

Fodor Géza

## A HASONLAT EGYIK OLDALA

Markó Béla: *Szétszedett világ. Egybegyűjtött versek (1967–1995)*  
Mentor, Marosvásárhely, 2000. 522 oldal, á. n.

EGYSZER ÚGYIS HÁTRALAPOZOL, mondja annak a Markó-versnek a címe, amelyik felvezeti a költő szonettkorszakát az 1987-es kötetben. Csak a cím mondja, a szonett tizennégy sora más-honnan kapcsolódik ehhez az el sem kezdve félbehagyott mondathoz. A mondat „előtt” és „után” is lennie kell valaminek. Miért mondaná különben, hogy *egyszer*? Mit jelentene másként az *úgyis*? A „hátralapozás” gesztusa ismerősen tűnik ugyan, de ez az ismerőség csalóka, hiszen hátralapozni is sokféleképp lehet: *hátra*, azaz a könyv, a krimi végére, azért, hogy idő előtt kiderüljön, ki a gyilkos, és hogy elveszi-e a fiú a lányt. *Hátra*, vagyis vissza a sínes dossziéban, hogy mi is állt pontosan a régebben aláírt szerződésben. Nem is annyira az irány kétértelműségét érdemes itt felvetni, inkább az irányultság sokféle lehetőségének

problémáját: hogy miért lapoz hátra a lapozó, mit keres, mit csinál saját hátralapozásával. „*Ha arra kérnek bennünket, fontoljunk meg egy mondatot, amelynek nincs megadva a kontextusa, automatikusan abban a kontextusban fogjuk meghallani, amelyikben a leggyakrabban találkozunk vele*” – mondta Stanley Fish a „*Ván szöveg ezen az órán?*” kérdés kapcsán. A leggyakoribb kontextus persze személyre szabott és történetiségében (tehát változásában) megragadható. Épp ezért nem tudom, mi lehetne a „hátralapozás” leggyakoribb kontextusa Markó Béla gyűjteményes verseskötetének erőterében. A nyolcvanas-kilencvenes évek versnyelvében és irodalomról való beszédében kondicionált olvasó (aki ezúttal kritikus is) hajlamos (helyesbítésre készen, ahogy a Fish-történetben is az első körben „rossz” kontextust mozgósító oktató) a vershagyománnyal kialakított viszonyra vonatkoztatni az ide-oda lapozást. A verscím alatt olvasható szonett persze maga is leggyakoribb kontextusként fogható fel: „*annyi kell csupán, / hogy egy rossz ízű hideg délután, // amikor könyveid fölé hajolsz, / és jól ismert sorok közt vándorolsz, / nem is figyelve, hogy helyet cserélsz, / váratlanul egy könyvből visszanézz // magadra, s aztán úgy olvasd tovább / a föléd hajló ingyen mosolyát, / ahogy ő eddig téged olvasott*”. Itt mint ha arról is szó lenne, ahogy a versek írója rálapoz saját korábbi énjeire (olyasformán, ahogy a fentebbi sínes dossziés hátralapozó). Így a mondat másik legrelevánsabb kontextusává az a fülszöveg válik hirtelen, amelyet a gyűjteményes kötethez fogalmazott a szerző: „*Ütközben verset összegyűjteni: a sors kihívása is lehet. Arra kérem hát a sorsot, ne változtasson sóbálvánnyá engemet azért, amit most elkövettem, engedje inkább, hogy versben folytassam egyszer ezeket a verseket!*”

(**Egyszer**) Az önbeteljesítő jóslatok szoktak így kezdődni. Azáltal, hogy Markó éppen a FRISS HÓ A KÖNYVÖN című kötete élére helyezte el a mondatot, hogy EGYSZER ÚGYIS HÁTRALAPOZOL, be is teljesítette, a kimondás jelenébe hozta a lapozást. Markó időről időre megáll, és valami másba fog. Az 1987-es kötet pillanatában éppen szonettek kezd írni a lüktető, variációs ismétlésekből építkező szabad versek után. Ezekkel az életműbeli fordulatokkal nyilván a szerzőnek is kezdenie kellett valamit (Markó rendkívül reflektált költészetet művel), és a



váltások a recepcióban is nyomokat hagytak. Az életmű nagy részét már az utólagosság perspektívájából szemlélő interjúbán így reflektál a fordulatokra a szerző: „Egy viszonylag jó indulás után elég hosszadalmasra sikerült az én útkeresésem. Ennek egyik következménye, hogy ma már tudatosan vállalom az időnkénti hangváltás kockázatát. [...] Rá kellett jönnöm, hogy időről időre irányt kell változtatnom, mert másképpen rutínból kezdek írni.” (AZ ISMERETLEN ELEM. 246. In: Markó Béla: AZ ERDÉLYI MACSKA. Pallas–Akadémia, Csíkszereda, 1999.) Érdekes végigkövetni annak a közeget az alakulását is, amelyben az irányváltások lezajlottak. Milyen szövegek vették körül a folyóiratokban, könyvesboltokban a Markó-verseket? A recepció (legutóbb Papp Endre átfogó pályaképe a 2000-es NEMZETISÉGI MAGYAR IRODALMAK AZ EZREDVÉGEN című kötetben) hajlamos sajátos genealógiát kialakítani a Markó-versek számára, amely végső soron azzal a látványos váltással van összefüggésben, amely Markó versbeszédében végbement: a kezdeti hagyományosabb versnyelvű és képkezelésű, értelmezési konszenzust célzó szövegek helyét a harmadik kötettől átveszik a hosszabb, bizarrabb képeket felvonultató szabad versek, majd az 1987-es kötettel kezdődően túlsúlyba kerülnek a klasszikus formák: a szonettek és szapphói strófiák, amelyek egy közvetlenebbül „vallomások”, majd „alkalmi” versbeszédet helyeznek előtérbe. E váltások irodalomtörténeti kontextusát Papp Endre így vázolja fel: „Míg az indulás pillanatában inkább a Farkas Árpád–Király László–Magyari Lajos »vonallhoz« kötődik, addig a hetvenes években költészete már határozottan Szócs Gézáék, Egyed Péterék generációjához kerül közel. A nyolcvanas években azután sajátos fordulatot vesz pályája, majd a kilencvenes években bekövetkezik az – ön maga által – ideiglenesnek tekintett elhallgatás, az irodalmári szerep politikaira cserélése.” (DIALOGICITÁS ÉS SZINTÉZIS. 256–7. In: [Szerk.] Görömbei András: NEMZETISÉGI MAGYAR IRODALMAK AZ EZREDVÉGEN. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2000.) A nyolcvanas évekbeli „sajátos fordulatot” Markó így értelmezi 1990-ben a már idézett, Keresztury Tibor által készített interjúbán: „Közben beérett már egy újabb nemzedék: Kovács András Ferenc, Visky András, Egyed Emese, Tompa Gábor egészen másfajta lírát művel. Klasszicizáló hangjuk, személyességük nemcsak az európai hagyományok teljességét idézi föl, hanem az erdélyi

elődökre is visszaul: *Dsidára, Áprilyra. Magamhoz most őket érzem a legközelebb, hiszen évek óta kedvenc formám a szonett.*” (I. m. 248.) Az idézett interpretációk szerint tehát Markó abban a helyzetben van, hogy állandóan a mindenkor legfiatalabb nemzedékhez „fiatalodik” poétikailag, ugyanakkor mindegyik versbeszédet eltávolítja kissé magától, nem kíván igazából részt venni a nemzedékesdiben. A kérdés, amelyet ezek a (túlontúl) jól kontextualizálható váltások felvetnek, az, hogy vajon nem túl kézenfekvő-e mindenkor összhangban látni a fordulatokat az újabb és újabb generációk szemléletváltásaival? A második világháború utáni erdélyi irodalomtörténetek hajlamosak beleragadni a formarombolás–formaörzés/teremtés ellentétparjaiba, amelyeket olykor az avantgárd, illetve klasszicizáló poétikák kettősének neveznek (a szóhasználatbeli különbség ebben a recepciótörténetben nem releváns). Az, hogy a formai váltások valóban szemléleti változásokat takarnak-e nemzedékről nemzedékre (vagy Markó esetében: kötetről kötetre), igazából nem megközelíthető a fenti oppozíciókban.

Legrelevánsabb talán az lenne, hogy a nyolcvanas évekbeli „sajátos” (szonett-) fordulatra vetítenénk rá annak interpretációit, annál is inkább, mivel Kovács András Ferenc és Visky költészete a posztmodern poétikák felől is megragadható, amelyek (legalábbis saját interpretációmban) zárójelbe teszik a formaproblémákat, pontosabban: a dialóguselv mentén értelmetlenné teszik a rombolás/örzés oppozíciókat.

Markó, aki a hetvenes-nyolcvanas években gyakran írt kritikákat, jó érzéssel figyelt fel a nyolcvanas évek poétikai és szemléletmódbeli váltásaira, Kovács András Ferenc és Visky András kötetéről. A diagnózis Visky kapcsán így hangzik: „*Ide kapcsolódik Visky különös »agnoszticizmusa« is: »azt vesztém el / amit megnevezek«, a szüntelen kételkedés abban, aminek megteremtésén ugyanakkor teljes hittel fáradozik.*” (In: AZ ERDÉLYI MACSKA. 205.) A posztmodern pillanatainak értelmezése ez, s a keret, amelyben ezt a fajta nyelvhez és világhoz való viszonyt Markó elgondolja, még jellemzőbb a KAF második kötetéről írott 1989-es kritikában, amelyben némi kétkedéssel bevezeti magát a terminust is: „*A posztmodernnek ugyanis állítólag az egyik legfőbb ismérve a kultúrába való visszavo-*

ulás, amit a posztmodern költő korántsem menekülésként, hanem visszatérésként, visszavételként él meg.” (I. m. 212.) Az értelmezés erős kontextusfüggősége a mából nézve nyilvánvaló, a posztmodern fogalma Markó gondolatmenetében egyfajta válasz az avantgárd zsákutcába jutására, s valahová az individuuum–közösség, forma–formabontás, ifjúkori borzasság–érett letisztultság fogalompárok kereteibe illeszkedik. „A formák szétbomlása vagy legalább elkomorodása Kovács András Ferencnél is – hitem szerint szükségyszerűen – behövelhető” – kockáztatja meg a véleményt az első KAF-kötet kapcsán, 1984-ben. (I. m. 182.)

Markó Béla „klasszicizálódása” tehát alighanem másvalamiről szól, mint a Kovács András Ferencé. Hátralapozás, saját költészetének az újrafelkeresése is (talán valami folytonosságának a felismerése is a váltás tudata mellett). Markó az a fajta írástudó, aki állandóan töpreng saját státusán, saját feladatán. Kipróbál, mérckél, számba vesz, majd dönt. Egyszer-smind tudósít mérlegeléseiről, dilemmáiról s a helyzetről, amelyben éppen azok a dilemmák fogalmazódnak meg. Ha szellemi elődöt keresnének ehhez a magatartásformához, talán Székely Jánosra gondolhatnánk elsőként, akit Markó gyakran megidéz. Több műfajban, több szerepben vannak otthon mindketten, és mindegyikben higgadtan, precízen, tudatosan. Mégsem ugyanarról van szó. Székely János higgadsága a nagy rezignáltaké, lába előtt csak saját maga által látott szakadékok nyílnak, s ahogy tudósít róluk, hihetővé teszi őket. Markó is rendkívüli figyelemmel követ mindent, ami körülötte és benne történik, de ezt az érzékenységet hajtóerőként használja az azonnali cselekvéshez, valahányszor hiányosságokat érzékel. Recenziókat ír, lapot, antológiát szerkeszt, verselemzésrovatot vezet az *Igaz Szóban*, és persze verseket ír. Amikor pedig szükség van rá, vállalja a politikai szereplést is.

Markó Székely Jánosról írva döbben rá, hogy a vers a költőtárs számára: eszköz – s a gondolatot enyhe borzongással magáévá teszi. Árnyalatnyi különbség talán abban fedezhető fel, hogy miként viszonyul elképzelt/teremtett közönségéhez a két szerző. Markó 1991-ben a gyermekirodalom ürügyén fogalmaz új esztétikát: „Csak azt vallhatom, amit most igaznak vélek, hogy a vers: eszköz. Ezt így leírni rettenet. Különösen nekem, aki mindig arra vágytam, szűnjék meg a kényszer, amely nálunk az író becsületbeli kötelességévé tette, hogy megvívjon az övét fenyegető sárkányokkal, lidércekkel és pártaktivistákkal. [...] amikor gyermekeknek írok, egy jól körülhatárolt közönségnek szánom szavaimat, az ő arcukat nézem, miközben a fehér papír fölé hajolok.” (I. m. 109.) Amit a gyermekirodalomról mond Markó, azt természetesen általában érzi érvényesnek, és itt van érzésem szerint az árnyalatnyi csúszás a kiindulópontozhoz képest. Székely Jánosnak nem úgy van „jól körülhatárolt közönsége”, ahogy Markó tovább értelmezi; nem egy adott helyzetben létező, helyzet révén leírható közönsége van, hanem inkább a gondolkodásnak, problémaérzékenységnek egy adott pontjára jutott (vagy juttatott) közönsége. Gyönyörű és rendkívül jellemző a momentum, amelyet Markó nyilvánosságra hoz a híres ARS POETICA, a költészet haláláról szóló Székely János-előadás kapcsán: „Meghívottja voltam ugyanis Székely Jánosnak, aki külön levélben invitált, hogy menjek el, mert tán számomra is fontos, amit mondani akar. [...] Mái gondolkodhatom, hogy azzal az invitációval vajon nem lebeszélni próbált-e a választott pályáról, miközben bölcs rezignációval továbbra is közlésre javasolta verseimet.” (I. m. 100.) Székely János tehát közönséget választott magának.

A vers: eszköz gondolata persze utólagos fejlemény Markónál, hiszen az első néhány kötet éppen az efféle látásmóddal való állandó vita és (olykor) ironizálás terepe. De ez már nem annyira az *egyszer* – a történetiség, az állandó váltások és helyzetreflexiók – felől ragadható meg, inkább a viszonyulások: az *úgy* is felől.

A vers: eszköz gondolata persze utólagos fejlemény Markónál, hiszen az első néhány kötet éppen az efféle látásmóddal való állandó vita és (olykor) ironizálás terepe. De ez már nem annyira az *egyszer* – a történetiség, az állandó váltások és helyzetreflexiók – felől ragadható meg, inkább a viszonyulások: az *úgy* is felől.

**(Úgyis)** Rezignáció persze Markónál is talá-lunk. De mielőtt egy beállítódást egy kritika erejéig pozitív értékjelentésekkel bástyáznék körül, fontos megnézni, mire vonatkozik Markó rezignációja (vö. „*úgyis hátralapozol*”), és milyen hatással van a versnyelvre. Már az első két kötet verseiben fel-felvetődik az „örök-költ” versnyelv inadekvátként való érzékelése, a másodikban pedig még gyakoribb: „*Jónás, a cethalba dobott üzenet, az üzenet-ember csak sor-sunk egzotikum. Bőrünk pergamenjére ne írjanak semmiféle üzenetet.*” (BEFEJEZETLEN KÖR.) Vagy választási helyzetként felfogva: „*Itt az út kettéhá-sad. / Középen szakadék tátog. / A kard a semmi-*

be csapódik / tudatlanul.” (Út.) Ebben az időszakban Markó igyekszik tudatosan elkülönülni a közösségi beszédmódtól, annak bevett képi rendszerétől. A látványos szakítási kísérletet a LEFKESONTVÁZ című kötet hozza, amelyben megnyúlnak a versek és a verssorok, kapkodóbbá, asszociatívabbá válik a versnyelv, amelyet ismétlődő szókapcsolatok, mondatszerkesztések terelnek vissza időnként a linearitás felé. Az igehasználatban ugyanakkor gyakran figyelhetők meg váratlan átcsapások egyes és többes szám között (AZ EMLÉKEZÉS MÓDSZERTANA, A SZITAKÖTŐ LEÍRÁSÁRA KÉSZÜLŐDVE, ÁRAMSZÜNET A HÁZBAN ÉS A KERTBEN stb.).

„Nem lehetsz itt is, ott is” – mondja A LÁTVÁNY ÉRTELMEZÉSE című vers. Ez az állandóan visszatérő gondolat az egymást követő Markó-köteteket az azonos problémaérzékenység mentén kapcsolja össze. A szerző egy kilencvenes években készített interjúban egyfajta megfajtást is kínál arra, hogy a „formabontás” hogyan képes az *ittet* és az *ottot* egyazon oldalra hozni (miközben egy újabb *otthoz* viszonyul): „*nagyon hamar kiderült, hogy az avantgárd formabontás éppen úgy politikai gesztus, mint a legközvetlenebb politikai tartalmakat hordozó hagyományos formájú irodalmi munka. [...] A fiatalok nagyon hamar ráéreztek arra, hogy ez az avantgárd formabontás tulajdonképpen mit modellál – egy egész rendszernek a lebontását vagy lebonthatóságát modellálta, és ez volt a lényeges.*” (KULTÚRÁVÁ KELL TENNI A KULTÚRÁT, IRODALOMMÁ AZ IRODALMAT. 82–3. In: Martos Gábor: MARSALLBOT A HÁTIZSÁKBAN. Kolozsvár, Erdélyi Híradó, 1994.)

A különböző beszédmódok átítják egymást, és ezt a szerző is érzékeli. A KANNIBÁL IDŐ című vers, amely a legkegyetlenebbül reflektál a mondatok áteresztőképességére, az 1988–89-es közegeben szinte adatrögzítésként hat, ugyanakkor magát a mechanizmust ragadja meg képíleg – a beszéd és ellenbeszéd egymásba csúsztatását: „*de lassan elromlik a test, / lassan elromlik a lélek, / elromlanak a versek, / a sejtek rugalmas burkán, / a szavak feszes hártáján / áthatolnak a mérgek, / bent is az lesz, ami kint.*”

Az önreflexív beszédmód – ezt Markó versei jól érzékeltetik – nem feltétlenül „menti meg” a beszédet attól, amire reflektál. Talán nem is az a célja. Markó vonzódik a paradoxonhoz, az önmagába visszatérő gondolatmenetekhez. „*Szabadon áradó szabad verses formával, automatikus írásra emlékeztető, látszólag össze-*

*függéstelen fecsegéssel, szürrealista képiséggel, dadaista hangeffektusokkal beszél el a formabontó kísérletek teljes kudarcát*” – állapítja meg Papp Endre Az ÖRÖK HALASZTÁS című kötet verseiről. (I. m. 268.) A kérdés az, vajon „ugyanoda” ér-e vissza a gondolatmenet, ahonnan elindult, vagy spirálszerűen képes átbillenni egy másik síkba. Ez a modell persze nem ugyanaz, mint amelyet a Markó-recepció a tézis–antitézis–szintézis genealógiájaként vázolt fel több ízben is, a szonettszerkezetet valamiféle „egészre” kivetíthető részletként tétélezve, ahol a négysoros szakaszok téziséit és antitéziséit a háromsorosok szintézise követné. A formaproblémát fenntartó oppozíciós gondolatmenetből nem lehet kilépni: újra és újra ugyanoda érkezik vissza a folyamat. Formarombolás, avantgárd, (köz)érthetetlenység vs. formakultúra, klasszicizálás, (köz)érthetőség.

**(Hátralapozol)** Mit keres, mit csinál tehát a hátralapozó? „Hátralapoz” a poétikatörténetben a szonettig, majd Szapphóig? Felkeresi saját korábbi vers-éneket, továbbírási lehetőségeket és hiányokat keresve? (Az első szonettkötet egyébként remek, kegyetlen szerelmes verseket is közöl, egy korábbi fehér foltot tüntetve el.) A már idézett, Keresztury Tibor által készített interjúban Markó a *klasszicizálás* és a *személyesség* fogalmaival írja körül Kovács András Ferenc, Tompa Gábor és nemzedékük költészetét, és az olvasói hangoltság ebben a korszakban első látásra megfeleltethető a szonettfordulatnak.

A fordulat korábbi kötetekre való visszavetítése azonban felerősíti azoknak a korábbi dilemmáknak az intenzív megjelenítését, amelyek épp a személyesség iránti igény bejelentéseként is olvashatók (vö. „*ott ülnek évszakai kapujában / a gyermekjátékká töpörödött öregemberek / s mi behúzódtunk a szavak városába / [...] bezártatok ide mint kisgyereket / hogy csak a piacra mentek*” [A SZAVAK VÁROSÁBAN], vagy: „*Ragasztott álarcunk: a szó / leválik, szemünkig jön az ablak*” [REKVIEM]), a szabadvers-korszakból pedig a közlésképtelenségre reflektáló versek közlésigényét (ÓCSKAPIAC, A KÉTÉRTELMŰ TÁJ stb.). Vagyis a „szintézisolvast” valamiféle eleve létező szintézist tesz láthatóvá. A fordulatok egy lineáris, teleologikus olvasat kialakíthatósága irányába hatnak ebből a nézőpontból.

A legjobb Markó-versek kilépnek ebből a linearitásból, mintha egy hasonlatnak csupán egyik oldalát képeznék a másik oldal távollétében. Ezek a versek képesek kimozdítani a beidegződött értelmezési láncolatokat – ha szonetről van szó, akkor nem indítják be feltétlenül a szonett–klasszicizálás stb. reflexeket. Olykor tautológiákat mozgósítanak, amelyek szórni képesek egy potenciális „másik oldal” jelentéseit: „*A levélben, melyet remegő kézzel felszakítasz, / csak ennyi áll: levél. A hír, melyet / lihegve átad valaki, így hangzik: hír: / S ha szólsz, csak annyit jelent az is: / szóltál. Nem tátogsz, nem fuldokolsz, míg / bugyborékol körötted a vívizű oxigén.*” (HÁTTEREK.) A közlés ezekben a versekben nem valami más helyett áll, hanem felismeri és megteremti azt a lehetőséget, hogy a képek, mondatok önmagukban váljanak fontossá. A VIRÁGOS ÁLARC, az egyik legjelentősebb Markó-vers azt sejteti ugyan, hogy arc és álarc egymásról leválaszthatók, ugyanakkor mindkettő „megérthetőségét” problematizálja, szóródó jelentésű képekbe írja: „*zöld ragyogású virágszárbán huzatos / lépcsőházban haladunk felfelé egyenletes / zúgással-düböngéssel száguldanak a / nedvek a gyökerekből a virágok / vakító fehér kelyhébe csipkézett / félgömbök háromnegyed-gömbök / fénylenek kettészakított felhő / úszik a szélben mindennap újabb / és újabb naphorog bukik a / láthatár mögé gyűlnek a piros / gömbök a hegyek mögött [...] / fehér virágkehelyből / kidugjuk fejünket benézünk a láthatár / mögé kíváncsian és szörnyülködve / nézzük lefejezett napjaink pirosuló / temetőjét izzó lángoló salakját / kezünket szemünk elé kapjuk a lengő / virágkehelyből fagyos szélfújta csúcsról / egyensúlyunkat veszítve lezuhanunk és / zöld maszkunk félrecsúszik: világit az arcunk*” (VIRÁGOS ÁLARC).

A gyűjteményes kötet címe, a SZÉTSZEDETT VILÁG arra bátorít, hogy ezeket a verseket tekintsük kiindulópontnak, a hátralapozást ide-oda lapozással változtatva. Az „életművek” mindig csábítanak arra, hogy a kronológiát teleológiként olvassuk és használjuk. Mégis: a poétikai következetlenségek, széttartó mondatok legalább annyira olvasásra kínálják magukat, mint a következetesség.

Balázs Imre József

## TALLÓZÁS A SALÁTABÁRBAN

Balázs Imre József: *ISMÉT MÁSNAP*  
Mentor, Marosvásárhely, 1998. 96 oldal, á. n.

Íme, mit ír Balázs Imre József *ISMÉT MÁSNAP* című kötetének *EGY KONYHAASZTAL MEGZENÉSÍTÉSE* című versében: „*Felvágottat, epret és kenyeret, / s mit még lehet, / mi boltban, bálban, boncasztalon / megfér egymás mellett.*” És: „*Megszakításokkal játszana, szerényen, / dallamtalanul talán, de mégsem / mondva le a visszacsengést. Egyrészt. / Másrészt: örömezene lenne, jam, / s kitöltene percet, tántongó rést.*”

Ennek a költészetnek legnagyobb erénye éppen az, hogy ígéretesebb vonulatában egymástól elméletileg távol levő élményeket és tapasztalatokat kapcsol össze. „*Salátabár a lelked, inyenca-részleg. / Tallózhatnék talán, de inkább nézlek*” – indul például a *SALÁTABÁR A LEKED* című vers. A metafora kimozdítja a „lélek” jelentését abból a mezőből, amelyben az általában lenni szokott. Nem úgy gondolunk rá, mint valami szent, elérhetetlen dologra, többek között azért sem, mert a salátabár sokkal profánabb dolog, mint mondjuk egy vendéglő. A vallomás folytatása is remekül profán: „*Te vagy a legjobb nő az étteremben. / Ha szék lennél, szék lennék veled szemben. / S lehetnék kéz-a-kéz, / vagy lennék víz-a-víz, / vagy éppen.*”

Minden női salátabár legfőbb inyencafalója a „*vagy éppen*”. Csakhogy a szerelem olykor (mindig?) rettentően nehéz. „*Hívatottnak éreztem magam, / és egy rózsacsokrot vittem én. / Szólt a csengő, ő beengedett. / Torkomban gombócként: a Remény. // Itt vagyok hát, mondtam. / Ó csak állt, / Álltam én is, álltam ott tehát. / Végül ő kívánt jó éjszakát, / S mentem csokrostul az éjen át*” – olvashatjuk a SZÍV REJTELMEI ciklus nyitódarabjában. A „*hívatottság*” egyszerre jelent elhivatottságot és meghívotti státust; a remény gombóca egyben a gátlások galuskája is; az „*álltam*” ige ismétlődése pedig nagyon jól jelzi azt a bizonytalanságot, amely majd csokrostul az éjbe vezet.

Az IMPROVIZÁCIÓK MAGÁN- ÉS MÁSSALHANGZÓKRA című ciklus a „*jelentésváltozás*” végletes példáját nyújtja. Ebben a költő régi nagy elődök szakaszait forgatja ki. Íme: „*Elunja fészkerét a tél, / Elunja hó levét az ág, / Hull a barack, hallszik a*

szél, / Falud ne béleld, Miska bál!” Vagy: „*Liszten állj meg a fanyar / Hóember-hőségben, / Kulcs helyébe kéklón tartsd / Nagy fülelenségem!*” Könyű felismerni József Attila ALTATÓ-ját vagy a HIMNUSZ-t. Jó játékok ezek: a költőt nem fűtik világmegváltó indulatok, egyszerűen fityiszt mutat a világnak.

Ez az okosan humoros stílus köszön vissza a buszsofőrciklusban is. Idézet A BUSZSOFŐR BARÁTJA című versből (mely a bakterről szól): „*Lángos nincs több, cipő se. / Mancsát nézi, szutykos-e. / Szemével szánt / zsebe iránt, / butykos-e.*” És A BUSZSOFŐR FOHÁSZÁ-ból: „*Ó, Atyám! Egy nyugodt percet adj nekem, / Hadd szokelljek odakiinn a réteken, / Hadd legeljek harmatos, friss zöld füvet, / Hadd harapjak vackort, almát és nyüvet, / Hogy érezem a Természet lehelletét, / Hogy bejárja a lelkem minden szegletét.*” Egy buszsofőr a rokokóból, mondhatnánk. Csakhogy A BUSZSOFŐR ARCA például meglehetősen „maira” sikeredett: „*Az érkezés előtti pillanatban / újabb arc. Homályba vész, / s ha mégsem: csak tükröben láthatod. // A helyszín adott: / az utolsó járműben ülsz, / s az érkezés előtti pillanat / talán az érkezés.*” Hideg, pontos, szentelven mondatok. Csupán a visszahatóan értelmezendő második személy utal személyességre. Ugyanez a távolítás figyelhető meg A BUSZSOFŐR GYALOGOL című versben is.

A jelzett kettősséggel szemben az a kifogásom, hogy hullámzóan jelenik meg. Mintha a költő nem egyhuzamban írta volna meg a ciklus egyes darabjait, hanem összevisza, s csak később szerkesztette egységes ciklusba őket. Aki úgy véli, „*az érkezés előtti pillanat / talán az érkezés*”; akiről megtudjuk, hogy „*az első italmérés mellől / szólítják inti majd máskor [...] átbotorkál az úttesten / a harmadik kocsmába mégiscsak betér*” – nos, ez inkább egy huszadik századi melós, mint Himfy kései leszármazottja. Az átváltozás persze könnyen megvalósulhat (az irodalomban bőven találunk példát ilyesmire), de hitelesebben kellene előkészíteni. Hiszen a harmadik versben, A BUSZSOFŐR STOPPOLNI INDUL címűben a főhős már „*ajzottan így kiált: kalandra föl!*”. Arról, aki a nyolcórai munka után külvárosi csehókban szopja le magát, nehezen képzelhető el, amint ihletett pillanataiban kalandor szeretne lenni...

A jó fokozásra A NAGY BELEGYALOGLÁS-t hozhatnánk föl példának. A vers a humoros dologtól a tragédia felé vezető utat járja be. Vagy

inkább azt kellene mondanunk, hogy a költő jól keveri a két minőséget. „*A Nagy Belegyaloglás sokáig emlegették.*” Az első sor erősen a humor felé rántja a verset. Nem is lenne szükség a negyedik/ötödik sor áthajlására: „*Súlyos napok következtek, bőszen okult / mindenki*” (kiemelés tőlem – D. P.), a Nagy Belegyaloglás úgyis kizárólag gúnyként értelmezhető. Ezek után nyugodtan leírható, hogy: „*Bizonyosak voltak a perzselt hús hevében, / a szálló pernye-izben, a sikoly illatában.*” Vagy olvassuk el a MINT A GYLKOS ÉS A TETT SZÍNHELYE című négy sorost: „*Körbetekintve lopódom vissza, a tegnapi lázzal, / Óvatosan közelíték a játék színe felé, ám / Ismétlésnek nincs helye most már, eszköze híján. / Kínai tölőtollam nem lelem itt a zsebemben.*” Ezúttal éppen a fordított folyamat tanúi lehetünk: a cím és a hexameter egyaránt valami fenségesre emeli tekintetünket, a „*játék színe*” még akármit ígérhet, hogy annál erősebben csattanjon a befejezés: a beszélő egyszerűen írni szeretett volna.

De vannak a kötetnek más lehetőségei is. A LÁNYCSAPAT, ZÁPORRAL például. Ha nem volna *contradictio in adiecto*, azt mondanám, szinte szárazon írja le a lányokat az esőben: „*Tisztára mosva, nedvesek még, / akár a fű, akár a fák*” – indul a vers, és az érzékiség már-már sikolyos csúcsaira emelkedik: „*Egymásba öltött combok, nyak, karok, / egymásba érő félhang-gyűjtemény, / s a fény, az ég, a testek. / Tisztára mosva, nedvesek még, nedvesek.*” Ahogy a két hasonlat megteremt a lányok és a természet összefonódását; ahogy az első felsorolásban a nők látványa mellé a költő egy mozdulattal a hangjukat is „odateszi”; ahogy a második felsorolásban az emelkedő ív az égről hirtelen a testekre zuhan; ahogy az utolsó sort záró „*nedvesek*” rácsap ezekre a tisztára mosott testekre, és ismétlődése egészen mást sugall, mint az eső jelenlétét – nos, mindez együttesen alkotja azt, amit igazi költészetnek szoktunk nevezni.

A LÁNYCSAPAT, ZÁPORRAL című verset azért érzem egy más lehetőséghez tartozónak, mert az egyébként visszafogott költő többek között ebben a művében mozdul el a személyesség felé. A vállalt személyesség felé, mert például A SZÍV REJTELMEI ciklusban gyakori az egyes szám első személy használata, de már az alcím (*román-cok*) is arra való, hogy eltávolítson Balázs Imre József személyétől. És az egykori nótaszerzőktől (Dóczy Lajos, Jakab Ödön, Szávay Gyula)

származó mottók nyilván szintén ezt a célt szolgálják. Ezeket a műveket ugyanúgy nem nevezhetjük énverseknek, mint a buszsofőr-ciklus darabjait.

Igaz, a záporban viháncoló lányokról szóló költemény *léírás*, nem *vallomás*; de a költő nem bűvik meg semmilyen álca mögött; ha szenvtelen is, ő szemtelen: ő figyelte ezt a lánycsapatot valahonnan.

Ha az erdélyi lírában kereskedünk, ez a szélesség igen nagy mértékben adózik Visky Andrásnak és Lovétei Lázár Lászlónak. „*Hogy ki ő, s miért ilyen, / ezt kérdezd tőle*” – olvashatjuk például a HOGY KI Ő, S MIÉRT ILYEN című versben. „*Vízhatlan kabátod, sárcipőd alatt / elfog a félsz, túlságosan vízhatlan / minden, túlontúl jól eltervezett.*” A mindennapi tárgyak e két költőnél rendelkeznek mitikus dimenzióval; az ő műveikben sugall az írógép vagy a teaírózó rezignáltságot vagy furcsa melankóliát, esetleg éppenséggel félelmet, mint itt a kabát meg a sárcipő. És ugyancsak a Visky-, de főleg a Lovétei-versekben olvashatunk ilyen rejtelmes tanácsokat, mint amilyenekre a fentebb idézett költemény második-harmadik-negyedik sorában bukkanunk: „*És ha nem felelne, / ne nézz rá, egyáltalán: ne nézz, / dörmögj csupán, magadban.*”

Ugyanilyen bölcsességeket találunk a kötet címadó versében is: „*A másik fal csak árnyékot találhat, / persze azt is: módjával. / Ahol nincs fény, árnyék sincs – / ezt akár hangozathatnánk is.*” Szordífnós gúny: a szabadság hiányáról és az okosság hiábavalóságáról beszél.

Ami engem illet, a nyitódarab zárásában emlegetett két lehetőség közül inkább az örömenre szavaznék. Az előbb vázolt vonulattól éppen azt féltem, ami a költészet legfontosabb sajátossága: a képeket, a lendületet, az erőt. A „*salátabár a lelked*” és a nedves lányok viháncolása mintha jobb verseket eredményezne, mint a viharkabát feletti elkeseredés.

Összességében azt mondhatjuk: Balázs Imre József ISMÉT MÁSNAP című kötete messze kiemelkedik azoknak a kezdő költőknek a könyvei közül, akik az utóbbi években mutatkoztak be a marosvásárhelyi Mentornál vagy a Kolozsvárt működő Erdélyi Híradónál.

*Demény Péter*

## SZÁZ MOZGALMAS ÉV

*A Berlinische Galerie kiállítása a Múcsarnokban  
2000. szeptember–november. Katalógus nélkül*

Ez a kiállítás – a Múcsarnok összes termében – lenyűgöző volt. Berlinből jött, egy hetvenes években létesült múzeumból, Berlinről szólt, Berlin művészeti életéről és művészeiről a huszadik század elejétől napjainkig, mindig az avantgarde kis köreiből válogatva. Lármás és figyelemfelkeltő tárlat lehetett volna, ha nagyobb szerepet kap a napisajtóban, ha alapkiállításának német nyelvű katalógusa a kiállítás nyitva tartása idején kapható lett volna a Múcsarnok könyvesboltjában, ha készült volna aktualitásait figyelő magyar katalógus, ha valaki összevetette volna más magyarországi kiállítások és gyűjtemények anyagával. A szakma és a közönség véletlenül odatévedt képviselőinek így is nagy élmény volt a műtárgyakkal való első vagy sokadik találkozás. A legutolsó helye ennek a gyűjteménynek – Berlin város szerencsés körülmények között létező modern múzeuma – a berlini Gropius-Bau volt 1986-tól. Amikor odaköltözött a képzőművészeti alkotásokból, hatalmas fényképgyűjteményből álló múzeum, az épület Berlin nyugati szektorának határához állt közel, egy nagy pusztán téren, melynek gazzal benőtt végén emlékműtöredék állt, meghökkenítő módon a weimari Németország korából, Karl Liebknecht nevét örökítve. A tér rendezettebb végén modern szobrok álltak, az egyik fehér hengerekből játékszer ágyút formázott. A fal lebontása után egyre jobban beépült a tér. Az antikvitástól a középkorig nagy tematikus kiállítások kapnak helyet a komplexumban. A berlini modern gyűjtemény is szépen gyarapodott, kitűnő kiállításokat rendezett más városokban is. Kiállításai legtöbb alkalommal a huszas évek művészetét mutatták be, de számot adtak a hatvanas évektől világművészeti központtá vált Nyugat-Berlin művészetéről is, olyan alkotók műveiről, akik újrafogalmazták a századelő formai lázadását és politikai radikalizmusát.

A múzeum fő gyűjtési területe a város, mindaz, ami a városban grafikán, fényképen, filmen, szoborban, épülettervben szellemi termékként megszületett, egykor kiállítóhe-

lyiséget kapott, nehéz időkben fennmaradt, könnyebb időkben virágzott. Berlin Párizs mellett kétségtelenül már az 1910-es években művészeti központ Európában, az 1920-as években Közép-Kelet-Európa művészeti fővárosa, s még a harmincas-negyvenes években is megrendítő képzőművészeti alkotások szülőhelye.

A Berlinische Galerie vándorkiállításai és hazai bemutatói – mint ezt katalógusai bizonyítják – láttatták, hogy Berlin nemcsak német művészetet dajkált, hanem az internacionális művészet életbe segítője is volt a huszadik század második évtizedében és a hatvanas évektől folyamatosan. A Múcsarnokban is találkozhatott a néző orosz, litván, svájci, amerikai, román, magyar művészek alkotásaival. Az első nagy teremben mint csúcsteljesítmények sora kaptak helyet az egykor Berlinben bemutatkozott nemzetközi konstruktivizmus épülettervei, kollázsai, fotói, szobrászata, Tatlin és Naum Gabo papírszobrai, üveg- és acélkonstrukciói, El Lissitzky Proun szobája olyan főműveket jelentenek, melyek ma már egytől egyig tananyagként szerepelnek a világ minden modern művészettel foglalkozó egyetemén, főiskoláján. Naum Gabo testvérével, Anton Pevsnerrel Oroszországban alkotta első konstruktivista terveit, 1919-ben orosz nyelven adták ki manifestumukat, melyet REALISTA KIÁLTVÁNYNAK neveztek, s melyben Albert Einstein világképéhez hasonló képzőművészeti szemlélet körvonalazódott. Ezt az írást eredeti formájában és nyelvén mutatta be a múcsarnokbeli kiállítás. (1920-ban első fordításban ez a manifestum magyar nyelven jelent meg Bécsben, ahová Uitz Béla hozta magával Moszkvából.) Talán voltak, akik el tudták olvasni ezt a költői és tudós írást, fordítását ugyanis nem lehetett látni az egyébként mértéktartóan, jól felíratózott múcsarnokbeli tárlaton.

Pevsner és Gabo tervei évtizedekkel később az Atlanti-óceánon túl valósultak meg; az Európa minden részéből összesereglett berlini konstruktivisták sorsa igen változatos volt, olykor tragikusra fordult a későbbi években. A színes reliefek és kollázsok, az épület- és szobortervek mindezt nem érzékeltetik, a korszak szkeptikusai, melankolikusai, illetve szatirikus interpretátorai Budapesten a Múcsarnok oldalsó termeiben voltak láthatók. Az első teremről jobbra az expresszionisták, a *Die Brücke*

és a *Der Blaue Reiter* csoport néhány tagja. Erős hangsúlyt kapott a kiállításon a német aktivista-expresszionista Ludwig Meidner háborús-apokaliptikus tájképe, majd a következő szobákban Otto Dix és George Grosz grafikái és festményei. Ezekon minden bugyor látható a politikai ellentétekkel teli, háborúra készülő nagyvárosi pokolból, melyet isteni szövatok idézésével igyekeztek igazolni urai. Dix és Grosz szerepelt a legtöbb, legerősebb művel a kiállításon. Önarcképek, portrék, életképek, dadaista és verista szövegek jelezték kritikus művészetüket a kiállítás több részén.

A konstruktivista teremről balra haladva jutott el a látogató a Dada kabinetbe. Ez a terem majdnem teljes rekonstrukció egykori fényképek után, és teljes mozgalmasságában mutatott be egy irányzatot, mely egyszerre volt szó és kép, persziflázs és állásfoglalás forradalom és szociális eszmék mellett: sok anyagot adott a németül olvasó látogatóknak s mindazoknak, akik korábban már ismerték a mozgalom irodalmát, például a DADAISTA ANTOLOGIÁT, melyet néhány éve a Balassi Kiadó adott ki, s melyet a kiállítás fő válogatója és rendezője, Beke László szerkesztett.

Beke, mielőtt véglegesen vette a kalapját, és távozott a Múcsarnokból, még megszervezte, megrendezte ezt a nagyszabású kiállítást, sőt mellette a kiállításhoz igen jól illő Joseph Beuys-konferenciát is, melyen a hatvanas években feltűnő harcos, baloldali újavantgarde legjelentősebb alakjának állítottak emléket külföldi és hazai kutatók előadásai, vetítések, beszélgetések. Erre a több napig tartó eseményre a sok meghívott, nemzetközi elismerést élvező kutató mellett eljött néhány hazai érdeklődő tanár és kutató is.

A múcsarnokbeli kiállítás időrendjéhez híven meg kell emlékeznünk az új tárgyiaság kitűnő festőiről és fényképészeiről, Christian Schadról, Karl Hoferről, Steffi Brandlról, Erich Salomonról, valamint a húszas-harmincas évek Berlinjének második Chagalljáról, a litván zsidó Issai Kulvianski festőről, akit a berlini múzeumban is nagy megbecsüléssel állítanak ki. Budapesten is optimista szívet jelentett egy litván faluban a zsinagógából való hazatérés közben látható édesapja egész alakos portréja 1925-ből, amint a padon ül, várákos, szintén ünneplőbe öltözött édesanyjával találkozik. Hasonló mű volt a kiállításon

Felix Nussbaum 1931-ben festett képe, mely a Brandenburgi kapunál lévő, egykor Párizs térnek nevezett helyszínre érkező művészek sokaságát ábrázolja, amint műveiket cipelik egy általános egyetemes nagy kiállításra, a boldog naivitás hangulatát árasztva. Ellentétei a teremben Carl Hofer tövig lenyírt hajú foglyokat ábrázoló börtönfestménye 1933-ból, s másik börtönképe, mely felett fekete nap látható. Egy másik *sachlich* fényképész, Max Baur, csak pontosan végigfényképezte a náci épületeket, utakat, így őrizték meg hűvös, klasszicizáló fekete-fehér fényképei egy korszak kullissáit.

A berlini kiállítás orosz fényképész felvételeivel mutatta be a második világháború utolsó napjait. Georgij Petrussov az orosz realista fotóművészet hagyományainak szellemében készített véletlenszerű vagy gondosan beállított pillanatképeket Berlinről 1945 tavaszán. Az egyik képen tangóharmonikával, odahívott vendégművésznővel felsorakozó katonák láthatók, amint a győzelmet ünneplik, a másikon német foglyok menete tűnik fel, a harmadikon utcán siető polgári személyek, kislányát cipelő apa, itt-ott majdnem mosolygó arcok, mellettük temetetlen halottak.

A kiállításon egy-egy sorozat fényképen Kelet-Berlin művészete is megjelenik, de a főhősök mégis Nyugat-Berlin sok országból odasereglett művészei. A budapesti néző megrendülve állhatott meg Wolf Vostell installációi előtt, melyek dadaista kifejezésmódot folytatva tárták fel napjaink konfliktusait, s gondolhatott a Múcsarnok kiállítótermében nemrégiben bemutatott Erdély Miklós-installációkra. Még Vostellnél is keményebb igazmondás jellemezte Gundula Schulze el Dowy színes fényképeit. A fotográfusnő egy idős asszony kórházi szenvedéseit és halálát bemutató sorozata modern elégia; nincs műfaji rokona – hacsak Goyánál nem – az orvosi széken széttárt lábbal fekvő asszonyt ábrázoló fényképének sem, melyen az emberi élet kezdetét jelző úton csak ömlik a vér, és gyermek nincs sehol.

A budapesti kiállítás gazdag volt, de voltak hiányai. Alig szerepelt a *Der Sturm* köre, Erich Bucholz absztrakt expresszionista festménye (1920-as évek) mellett elért volna Máttis Teutsch János valamelyik nagyméretű hasonló olajfestménye, hiszen a brassói művész több alkalommal jelen volt Berlin modern művészeti életében. Hiányzott Kassák Lajos és Simon Jolán, akik együtt voltak Berlinben 1922-ben, hiányzott Péri László betonrelieffeivel, grafikaival, és Moholy-Nagy László is csak négy szép fotómunkával volt jelen. Sorolhatnánk tovább, de a kiállítást mégsem szabad nagyon kritizálnunk, hiszen itt volt Dix költőportréja, Tatlin papírfeje és a sok, már említett jelentős alkotás a huszadik századból. Legparádésabb módon, méltón kiemelt elhelyezést kapott a Múcsarnok hátsó félköríves termében egy *Art Show*, Edward Kienholz és Nancy Reddin Kienholz szoborpanorámája. A Kienholz házaspár az Egyesült Államokból érkezett Nyugat-Berlinbe, évekig dolgozott a városban, és itt állította ki Amerikában készült, élő emberekről gipszbe öntött szoborcsoportját. Az alakok alig jelzett, deformált arccal saját ruhájukba öltözve álldogálnak egy tárlaton, villannyal világított apró készülékeket tartva maguk előtt. Amikor a látogató a terembe ért, először háttal álló, valódi kiállításnézőknek gondolhatta őket, majd feléjük fordulva benézhetett rádióadó készülékeikbe, próbálhatott kommunikálni velük. Jó volt Pesten találkozni Kienholzék kopott ruhájú kritikusaival, magas sarkú csizmás művésznőjével, vörösbort iszogató, csámpás művészbarátaival.

Úgy halljuk, hogy a Berlinische Galerie azért is utaztatja műtárgyanyagát, mert ismét költöznie kell valahová a városban. A Gropius-Baut már kinőtte, vagy nem illik az épület új funkcióihoz tudatos baloldalisága, liberalizmusa. Akik látták Budapesten bemutatkozását, esetleg korábbi berlini tárlatait, ezt a műzeumot Berlin más negyedében is meg fogják keresni.

Szabó Júlia