

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

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

Álomban saját mellemmel  
játszom, a bőröm puha és finom.  
Álomban 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.”

Felsóhajt, 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 csúcására 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 mosócédulákban és szabószámlákban 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 kokettálnak, 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 rögvést 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 torokukban, hanem rendelkeznek drámai tehetséggel, muzikalitással is, valamint egy kétszáz 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 pénzsóvárságot olvasnánk ki belőlük, amit napjainkban semmiképpen sem néznénk el egy művésznél. Verdi minden volt, csak pénzember nem. Nem a tisztátalan pénzhajhászat, hanem a *társadalmi igazságosság iránti megvesztegethetetlen érzék* határozta meg viszonyát a vállalkozókhoz. 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 Párizsban 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 naivitás 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 gánctól az igazságot próbálja meg kiolvasni, arra törekszik, hogy figyelmes tárgyilagossággal nézze önmagát. Olaszként sajtótította 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. Mindamellet 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 elénk tárja lényé 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 fölvezöltünk. 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: „*Vi 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 bosszúvágynak. 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 térs parkot látunk, hatalmas fasorokat, egy meglehetősen nagy tavat, melyet roppant fák állnak körül. Végül a ház belsejéről az erőteljes bútorkkal 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 kapcsolatot 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 méntelepet.

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 menedékhelyet 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 rokonszenűvel viseltettek 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 többletpróba 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 készenlében, 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 engedelmeskedni 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 *feltétlenség*re 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 hullámszik a halottaskösi 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.