

CSEHY ZOLTÁN

MINDENNAPI BELCANTÓNKAT ADD MEG NEKÜNK MA

Futamok, feljegyzések régi-új operákról,
2017–2019

■ Azt kellene magyarázni, hogy nem halott, hogy eleven, nemzőképes, szülékeny, kecsesbájos gráciás vagy épphogy kigyúrt, szabályos, potens vagy olykor camp és queer, a nemekből hozza elő az igeneket, vagy éppen az igenekből a nemet, hogy szédületes és mindig szerelmes, hogy megújulása minden pillanatban zajlik. Az opera az, amikor egy fickót hátra szúrják, és az nem vérzik, hanem énekel, mondta Ed Gardner. Az operát mindig hátra szúrják, de folyton énekel, mondom én. Nem lehet létezni nélküle. (Vö. Nem élhetek áriaszó nélkül. Mindennapi belcantonkat add meg nekünk ma.) Léte partitúrája világlátás: ő a fülélvezet, a dráma és a látvány hármasságán a sok-sok koncentrikus körgyűrű, a tavirózsa, a tavirózsa virága és a harmat is ezen a virágon, sőt a napfényt is ő csalja elő, hogy szíromövezte köldökét csiklandozza.

Érzéki matematika, mely megszelídíti a totális antivalóságot (ki beszél énekelve?). Irracionális műfajként teszi érzékközelivé az absztrakciót, miközben sokszor egyszerre (sőt: egyazon dallamra) tud kimondani négy-öt „valóságot”, megrajzolni négy-öt-hat lelki térképet (halld pl. a *Lammermoori Lucia* szex-tettjét). Filozófus, lélekbúvár, időutazó. Egyszerre tud a múltban, a jelenben és a jövőben állni, mivel alapjellemezője a „spontán” szimultaneitás, s ezzel „valóságosabb”, mint a



Túlélheti-e a szerelem
a halált a művészet
akarataiból és erejével?
A művészet halála
a szerelem halála?

prózai színház. Az időt egyetlen más műfaj se képes ennyire uralni. A jó opera a letriviálisabb szöveget is képes örvényesíteni, mélységgé változtatni, belső idővé formálni vagy egyenesen visszaolvasztani a végtelenbe (Almási-Tóth 2008. 31–39.).

Karl Ditters von Dittersdorf önéletrajzában II. Józseffel társalog Mozarttól. „Mozart zeneszerzői művészetét egy Párizsban készült aranyszelencéhez hasonlítom. Haydnét olyanhoz, amelyet Londonban készítettek” – mondja a császár. Liszt fogja ezt a párizsi aranyszelencét, alaposan megnézi, kézbe veszi, forgatja, majd igyekszik elfelejteni. A *Don Juan*ra emlékszik a legjobban, ebből lesz a *Réminiscence de Don Juan*. A pianizmus csimborasszója: valami ilyesmit mondott róla Busoni. Szkrjabin jobb keze állítólag e darab megfeszített gyakorlása miatt ment kis híján tönkre. (Eleve viszonylag kis keze volt, az oktávot alig fogta át.) Aztán bosszút állt: egyes zongoradarabjaiban még Liszt orvosilag nem javallott akrobatikáján is túltett. Úgy zsönglőrködött a párizsi szelencével, hogy a szemfényvesztő technika a levegőbe rajzolt egy ívet: *Di rider finirai pria dell aurora! / La ci darem la mano / Fin ch'han dal vino*. A Commendatore átka és annak kiteljesedése, közben némi hedonizmus, folytonosan zavarba ejtő technikai attrakciókkal, szakadásokkal, futamokkal, elszabadult kéz, a hangszer határait feszegető eltökéltség, az élet vergődéses-orgiasztikus pillanat-gyönyörei, némi ezotér preszkrjabinizmus, a moszkvai aranyszelence nyitogatása. Liszt Mozart operáját a hedonizmusban készülő megtorlás Pandora-szelencéjévé teszi: a hús már bűdösödik, a haj már hullik, az ördögök kénszaga lassan beleivódik a rokokó ruhákba, az ártatlanokéba is. Minden szelencében újabb szelence van.

Orpheusz és Eurüdiké mítosza olyan az opera számára, mint testépítőnek a rendszeres edzés és a proteinkontakt: kirajzolódik tőle a fél zenetörténet ideális muszkatulájára. Strapabíró mítosz, merő vitamin, zsírleszívott jelképiség: egyszerre tükrözi a legkeményebb egzisztenciális kérdéseket, és fogalmazza meg a művészet lényegét érintő feltevéseket. Ezt annak köszönheti, hogy egy masszív problémahármasság, a szerelem, a halál és a művészet kombinatorikus viszonyrendszerében edződött ilyenné. Túlélheti-e a szerelem a halált a művészet akaratából és erejével? A művészet halála a szerelem halála? A halál művészete a szerelem művészete? A művészet szerelme a halál művészete vagy a szerelem halála? De nem akarok Maurice Blanchot örvénymondataiba szédülni, alkotáslélektani hasadékokba zuhanni vagy az „írás Orpheusz-pillantásában” mozgó látvány és vágy dinamikája által az eredetig visszahőkölő „felszentelt dal” ezotérikus kelepccéjébe záródni (Blanchot 2005. 140–144). Monteverdi megváltoztatja az antik mítosz végét: nála a női szépségtől megcsömörlött, a művészetében túlélő Orpheuszt nem feltétlenül szagatják cafatokra a felbőszült bacchánsnők (bár a megistenülés előtti di-onüszoszi moresca ezt mintha tudat alatt mégis jeleznél). Egy antik szerző, Fulgentius szerint Orpheusz és Eurüdiké szerelme a zene két aspektusának elválaszthatatlanságát példázza: a szavak erejének és a hangok misztikus harmóniájának egységét. Monteverdi még mintha ezt az antik programot valószínűsítette volna meg, a modern Orpheuszok elvesztik a jelentés biztonságát,

szavuknak nincs többé ereje, csak az esztelen szerelem harmónialázában bízhatnak, persze tudjuk: a szerelem nem föltétlenül harmonikus. A monodikus parlandostílust, melyet Monteverdi alapul vesz, különféle „váratlan” fogások törik meg: arioso, ritornellek, sinfoniák, duettek, kórusok. Ez a változatos drámaiság avatja a művet az első igazi operává, ezért nem bóbiskolunk el rajta olyan könnyen, mint pl. Jacopo Peri hét évvel korábbi *Euridicéjén*, aki noha a zenetörténet első, teljes egészében fennmaradt operájának főhősnője, nem is igazán akar feljönni az alvilágból. Persze egyes zenetudósok szerint még Monteverdi műve sem „igazi” opera, a mű elején megszólaló feledhetetlen toccata sem „igazi” nyitány, hanem bevonulási zene Gonzaga bíboros, a zene megrendelője számára, sőt a *Possente spirito* kezdetű kulcsjelenet sem „igazi” ária, csak varázslatosan felékített deklamáció, a kórusok sem „igazi” operakórus-jelenetek, hanem kurtára vett mesés szép madrigálok. Az ideális sosem lehet eléggé „igazi”. Az elkótyavetyélt jelentés nem mindig talál vissza a szavakhoz.

Robert Rauschenberg 1953-ban kiradírozott egy Kooning-rajzot, majd a radírozmányt *Kiradírozott Kooning-rajz* címmel kiállította. John Cage, amikor az *Europa*-sorozatot írta, kiradírozta a fél operairodalmat, és a saját műveként prezentálta.

Michael Torke zeneszerző színekben „látja” a zenét: a g-moll nála „okker vagy gumiguttisárga”, a d-moll következetesen „kova- vagy grafityszerű”, az f-moll „földszínű, hamuszerű”, a g-moll és a G-dúr színei sem függetlenek egymástól: az okker- és/vagy gumiguttisárga a másik hangnemben élénk citromsárgát jelent (Sack 2010. 165–166.). *Strawberry Fields* című operájában egy demens öregasszony kiül a parkba, s azt hiszi, hogy operában van (hol is lenne máshol?): úgy véli, hogy ami körülötte történik, az egy komplett Verdi-opera, merő cseresznyeszín hedonizmus, csupa szín, íz, csín és tűz. Ebbe a színes kavalkádba éppúgy beleférnek a John Lennon-émlékdalt gitározó poszthippi fiatalok, mint a saját fia, lánya és a nővér, akik otthonba szeretnék őt vinni. A „minimalista” otthonba azonban már nem jut el: belehal a kaméleonzöld, romantikus, operai fináléba.

Mark Rothko meditáció a bécsi Kunsthistorischesban, többször végigjárom: közben Morton Feldman zenéje jár a fejemben, a *Neither* című opera ringat, ringáz, pihentet és untat, a vörösben látom magam, a megátalkodottság téglalapjában. Szögletes fehér gomb: nyomd meg, és felkapcsolódik a festészet lámpája. Felkattan a zene: csendül a Beckett-vers valamiféle foszlánya. A feketék téglalaposodása bedobozolja a szomorúságot, a melankólia külön csomagot kap, a depresszió is. Van köztük határ: egymásra pakolás helyett egymáson lebegés. A Beckett-vers teljes egészében, az értetlenségig feloldódik a zenei szövetben: benne van, és nincs ott, tulajdonképpen érzékelhetetlen az önazonossága. Totális kognitív csapda: akár csak Rothko redukcióján, ott is van a táj, az életvilág, és nincs is. Michael Torke nem szorulna Feldmanra, ő hallaná spontán is a színek posztminimalista muzsikáját.

(Duett.) A *Pur ti miro* kezdetű kettős minden idők egyik legcsodálatosabb szerelmi jelenete. Ha azonban Matthew Boyden javaslatára utánagondolunk, hogy Nero császár Suetonius szerint végül halálra rugdosta a terhes Poppeát, máris kitetszik Amor szemfényvesztő retorikájú démoni ereje (Boyden 2007. 12–14.). Poppea és Nero hazudnak egymásnak, és élvezik. A hangukkal élveznek egymásra. Mint korábban Nero és Lucanus. Nero szerepét eredetileg kasztrált énekesnek szánták: a mai előadásokat alapvetően határozza meg Nero helyettesítő hangosztályának jellege. A kontratenor Philippe Jaroussky, a szoprán Elisabeth Söderström vagy a mezzo Laurence Guillemette éppúgy alkalmasnak bizonyult Nero szerepére, noha három egészen különböző karaktert kaptunk. A darab tág teret enged a rendezői szélsőségeknek is: léteznek kimondottan hétpróbás luxusprosti Poppeák (Tacitus szerint Nero már amúgy is a harmadik férje), s nem ritka a proto-Lady Machbeth-re stilizált hatalommániás némbor sem. A legvonzóbb talán itt is a középút: az erotikus, testével is manipuláló, hedonista, de azért méltóságteljes, okos nő karaktere. És, persze, Nero is variábilis: lehet démoni (sőt: paranoiás) zsarnok, szexuálisan kicsapongó libertinus (a nemi ambivalenciákkal űzött játék érzékisége az egész darabon végigvonul), de akár „áldozat” is, akit egy karrierista nő manipulál. Az én ideális Nerómat tavaly Zürichben találtam meg: David Hansen hisztérikus karakterében. Hangjában sminkelt, tornázott, szerelmeskedett a düh, perzselt a vágy, példátlan nárcizmusa tükörteremmé varázsolta a nézőteret, démoni kék szeme, rózsaszín húsa, minden megfeszített idegszála egyenesen a hangjából következett.

Brünn. Leoš Janáček Emlékház. Kis, kedves, levendulaillatú villa, minden csupa darázs, Janáček 1910-től élt itt halálig, kamaszlányi időt, 18 évet. Dolgozószoba, takaros zongora, rengeteg házigiccs, kéziratfoszlány, partitúramásolat. A 2013/14-es és a 2017/18-as évad között 1212 előadással Janáček volt a 18. legjátszottabb operaszerző a világon. A listát Verdi, Mozart és Puccini vezeti, az első negyvenben nincs egyetlen kortárs szerző se, Philip Glass a 41. 1904-ben Janáček írta az egyik első operát prózai szövegkönyvre: hogy ne muzsikáljanak a rímek helyette. Most szeretik elképzelni, ahogy Johann Georg Mendel, az örökléstan atyja és Janáček a Szent Ágoston kolostorban egymással társalognak, gondolom a borsófajtaokról. Nem hiszem, hogy sokat szóltak egymáshoz: Janáček elég nacionalista volt, az akkor még német többségű Brünnben minden cseh kezdeményezést azonnal pártfogásába vett, kedves könyvesboltja tulajdonosával (Josef Barvič alapította a város akkori egyetlen cseh könyvesboltját, rendszeresen eljárta a cseh kultúra központjának számító Hotel Slavia rendezvényeire) együtt mániákus russzofil lett (a *Glagolita mise*, melyet a Sál Stadionuban, a helyi Sokol testnevelőegylet nagytermében mutattak be 1927-ben, se épp nyugati piskóta). Az egyik főtőn Vissingenben áll a vízparton: a hullámok ritmikáját jegyzi fel. Meg kell inni valamit az U Polenkuban is: itt ünnepelte Janáček a *Ravaszdi rókácska* bemutatójának sikerét.

tettekre ragadtatja. A díva uvuláját az örök orgazmus csiklójának látja, kijelöli fétise tárgyát, majd a tárgyon belül rátalál a részproblémára, a részproblémában a még egzaktabb részproblémára, partitúrával és zseblámpával jár még a színházba is, megérinti a dívát, aláírást, zsebkendőt, hajszálat, szőrszálat szerez tőle. Sőt: miután a magas sosem elég magas, az emberiben pedig mindig marad valami szennyes és bűnös, valami testi és izzadt, titokban a pincéjében fiúkat kasztrál, éneke tanítja őket, és angyali hangjukban gyönyörködik.

(Duett.) Rigoletto felfedezi a meggyalázott Gildát a herceg ágyában. „*Sí, vendetta.*” Gilda hirtelen jó kislány lesz, átveszi az atyai szölamot, a kulcskifejezéseket, miközben félaléltan is élvezi a herceg szagát, ízét, hűlő helyét, érzi az ölelését, mondja, zengi, amit vár tőle az apja, de teste egészen másról vall: a szűzhártyaszakadás utáni boldog megsemmisülésről, a szomorúságról, hogy mindez talán nem ismétélhető meg. Belülről csiklandozza a tragédia. A jó kislány a szexszel együtt ismeri meg a hatalmi diskurzus retorikai szabályait, de most már érti is, miért csinál mást, mint amit mond.

Sarjad a szecesszió, indázik a kotta, hullámzik, levelet bont, végtelen daltamot fon a folyondár. Riccardo Zandonai *Francesca da Rimini* című műve Gabriele D'Annunzio dantei ihletésű, aranyozott, túlfűtött költőiséggel megterhelt szecessziós-dekadens tragédiáján alapszik: ez alapvetően határozza meg az adekvát zenei stílust és a dramaturgiai megoldásokat is. Zandonai szélsőségesen emblémaszerű alakokat teremt: a szép és hősiés Paolo, a torz, de tisztességes Giovanni és a kiszámíthatatlanul agresszív Malatestino mint ha egyetlen komplex férfilelek három szélsőséges megnyilvánulása lenne, egyedül mind erőtlenek, együtt meg elviselhetetlenek. Önmagában véve mindegyik hiányt kelt: Paolo nem képes a maga számára kiküzdeni a legitim szerelmet, Giovanni képtelen biztosítani a vágy erotikus tüzeit, Malatestino pedig gyomorforgató hősködésével aligha több, mint egy síkszadista agresszor. Francesca három vonzalomtípussal szembesül a fokozatosan kialakuló szerelmi „négyyszögben”: a szenvedélyes vágykitöréssel (Paolo), a konvencionális-házastársival (Giovanni) és a kamaszos-pszichopatologikussal (Malatestino). Az ő szerelme viszont a mondavilágban, az álmok terepén teljesedhetne csak be, a hagyományos földi szerelmi síkidomszerkezeteken túl: erre utal a közös olvasás erotikussá fokozódó élménye, mely pazar szerelmi kettősben jut el az orgazmusig. *Inghirlandata di violette.* Csupa parfüm és ibolya. És szünni nem akaróan fonódik, szövődik, illatozik a girland. Amit fonnak estére, elszárad reggelre. Meglepően erős Francesca undora a tökéletlen vagy a megcsonkított testtől, holott a 14. századi csetepaték világában Paolo „tökéletessége” szinte irreálisan meseszerű. Minden férfi csonka és tökéletlen, a nő meg céltudatosan boldogtalan. A test hangsúlyos jelenléte kiemeli az undor és az erotika sajátos dinamikáját: ettől jó ez a darab. A negyedik felvonás nagy ívű szerelmi kettőse adja az opera második felének esszenciáját: itt Zandonai zenéje szinte Debussy, sőt Richard Strauss finomságait és alapjáraton Puccini dallamvezetési technikáit idézheti fel a hallgatóban. *Paolo! Paolo! / O mia vita, non fu mai tanto folle.* Zandonai atmoszfé-

rateremtő erejét Puccini is nagyra értékelte: a hagyomány szerint a halálos ágyán őrá bízta volna a legszívesebben a *Turandot* befejezését, az örökösök azonban máshogy döntöttek.

Cecilia Bartoli szakállat, bajszot ragaszt, tapaszt: fiú akar lenni, vagy jobban mondva a nemek közt rekedt kasztrált. Trombitahangú Farinelli.

„1902-ben Maeterlinck volt híres, Debussy pedig csakis szűk körben ismert szerző, ma viszont sokan Debussy miatt tudnak a belga költőről. A szöveg le-, a zene fölértékelődött” – írja Szegedy-Maszák Mihály, majd szöveg és zene viszonyának elemzésébe merül (Szegedy-Maszák 2007. 237–252.). H. C. Schonberg szerint amikor Debussy „elzongorázta az operáját Maeterlincknek, a drámaíró kis híján elaludt az unalomtól” (Schonberg 2006. 474.). (Vajon így lett volna akkor is, ha Puccinihez kerül a megzenésítés joga?) A drámaíró, miután nem neje (Georgette Leblanc) kapta Mélisande szerepét, mégis dühöngve támadta meg Debussyt, a *Le Figaró*-ban azzal vádolta, hogy „agyonsapta a szövegekönvet”, kibelezte a drámát. Debussy valóban átstrukturálta a szöveget, de inkább zeneileg: nála Golaud került középpontba, az ő primitívségbe hajló féltékenységi örülete. Az opera szimbolikus történetek sorozata, minden eleme költői jelképpé próbál emelkedni. Ez valóságos álomhelyzet a rendezőnek: egy lepukkant autó vagy egy elnyűtt bűvárszemüveg is könnyen szimbólummá válhat. Maurice Emmanuel 13 vezérmotívumot fedezett fel a 13 képből álló műben, mégsem a wagneri elv érvényesül, hanem a hangszín értékelődik fel, méghozzá toronymagasan, kútmélyen, gyűrűfeszesen. A „vén Klingsor”, ahogy Debussy Wagnert nevezte, most is elveti a lándzsát, ám most nem Parsifal, hanem Debussy feje fölött áll meg a levegőben.

(Monológ.) *Look! Through the Port Comes the Moon-Shine Astray*. A piccolo körbetáncolja a lassan, lomhán bontakozó melódiát, elegáns vontatottságba szédül egy élet summázata, Billy Budd, a tengerész hajnalban meghal, a mélyebb regiszterek meg-megnyílnak, a holdfény behatol az eresztékeken, átsüt a strófákon. A kottavonalak áttetszőkké válnak: amit Britten eddig a férfihangok expandereként használt, most lehetelfinomabb lesz, mint a pókháló. Simon Keenlyside-ből lomha szépséggel árad szét a hang, mintha mézet folytatna. Aztán alászáll a hajófenék poklába, és a szomorúságban felfedezi a férfias szépséget: olykor minden összekuporodva „hangzik”, máskor kormánykerékhez kötözve (mint a CD borítóján). Lassú tengeri ringás, Billy Budd testéről lefolynak az izmok, ereibe vér helyett előbb sós víz, majd holdfény áramlik. *I am sleepy, and the oozy weeds about me twist*.

Bécs. Nyár. Hatalmas kivetítő a városháza előtt. *Nella testa ho un campanello*. Salzburg harangjai 2018-ból. Rossini huszonhét nap alatt komponált bumfordi tréfája, mellyel egykor megmentette Cesare Gallo, a pénztelen velencei San Benedetto színház impresszáriójának becsületét, máig elképesztően sikeres. Az *Olasz nő Algírban* merő poénkavalkád, csillagszóró-szerűen sziporkázó örület: a skála a tüsszögőkórus elképesztő ötletétől a hada-

ródalokon és a merész hangközugrásokon át a szabadkőművesség beavatási rítusait parodizáló Pappataci-szertartásig terjed. A hatalmas invenció ösztönössége azonnal magával ragadja a hallgatót, s a zene sok-sok idétlennek ható effektusán is könnyűszerrel átsegíti, a dilettáns cselekményvezetés irritáló, talán direkt is az, nesztek, mondja Rossini, fejcsóválva fogjátok élvezni, ahogy a verbális-dramaturgiai hülyeséget sárba tiporja a zene. A keleti maffiózó környezet felforgatott romjaiból előbújik a raboskodó olasz fociválogatott, egy komplett squadra azzurri: Cecilia Bartoli spagettit főz nekik, és elénekli a *Pensa alla patriát*, mely tisztos romantikus időkben afféle második olasz himnusznak számított.

Állítólag Bellini egyszer azt nyilatkozta, hogy „az operaszöveg akkor jó, ha nincs igazi értelme”. Az *alvajáró* mintha meg is felelne ennek a kritériumnak. Eszement cselekményével ma inkább vígoperai babérokra pályázhatna, de ennek a zene fajsúlya több helyen is ellentmond. Íme az opera egyik nagy titka: hihetővé teszi a hihetlent. Amina minden idők egyik legpompásabb és legérzékibb szopránszerepe, Elvinoé pedig kivételesen magas lírai tenor hangfekvést követel meg. A nagy énekesek egyszerűen nem tudnak és nem akarnak lemondani erről a műről (Callas pl. hat felvételen hallható, Joan Sutherland pedig négyen), szeretnek a párkányon sétálni, a holdkór romantikáját vegyíteni a szexuális vággyal. Gimnazista koromban én is Bellini-szerelmes voltam, úsztam, hánykódtam a Bellini-habon, mint egy műanyagflakon a holdfényes éjszakán, melyet kénye-kedvére csapkod a sziklához a tengeri hullám. Az *alvajárót* portugálul hallottam először (kivonatossan) egy antikvár lemezről. Máig hallom. Paul Henry Lang szerint Bellini „nem tudta, hogyan kell összeházasítani a tartózkodást a bőséggel, az volt a hibája, hogy csöpögött a méztől”, és ó, jaj, elvesztem, „csak a teljesen ellenállásképtelen hallgató képes e történet illúzióinak hatása alá kerülni” (Lang 1980. 164–165.). Súlyos diagnózis.

Olvastam egy angol verset valamikor a kilencvenes években. Az volt a címe: *Opera*. Talán D. J. Enright írta. A vers magyarul kb. így hangzana: „TENOR: Meg akarom dugni! SZOPRÁN: Ó, jaj, meg akar dugni! KÓRUS: Dugni, dugni, alighanem dugni fognak!” Ez is opera. És opera ez is: „FORD: A szarvasmarha mekkora állat! MEG: A szarvas! QUICKLY: Mekkora állat. ALICE: Egy szarvas. ALICE, MEG: Egy állat, egy szarvas, egy állat. PISTOL, SZOMSZÉDOK (kar): Mekkora, mekkora, mekkora állat.” (Verdi 1950. 68.) És opera lehet az is, amikor jó zenére olvassák fel a tévéműsort, vagy mondanak hosszú számsorokat (vö. Philip Glass: *Einstein a strandon*), a klónozásról elmélkednek (Nyman: *Facing Goya*), közvéleménykutatást végeznek (Reich: *The Cave*), vagy a virtuális világban áldentitást öltve zaklatják, majd csőbe húzva megölik a fiút, akinek viszont kellene szeretnie azt, akiről és amiről fogalma sincs (Nico Muhly: *Két fiú*).

Az órák táncát szinte mindenki ismeri: ha máshonnan nem, Walt Disney *Fantázia* című rajzfilmjéből, melyben kecses, trenírozott struccok, balerinákká fogyasztott vízilovak, karcsúsított elefántok és balettmániás alligáto-

rok adják elő. Ponchielli monumentális, olaszos operájából franciás, sőt polkás karakterével meglehetősen kilóg, kiröppen a talján röppályáról, mint egy céltalan rakéta. Időzített bomba, mely szétrobbantja a konstrukciót. Perverzebb lelki alkatot nehezebb elképzelni az egyik főszereplő, Alvise alkatánál (de milyen legyen egy műpártoló „széplélek” inkvizítor?), aki e balett után újabb látványosságként kínálja fel saját, öngyilkosságra kényszerített felesége holttestét. Kec és hullaszag, ütött az óra, vérzik az idő. A *Gioconda* az operarajongás próbaköve, aki még ezt is, az mindent, de mindent, azt is tövig, fűlig, a torok legmélyéig. Szilikonopera. De legalább demokratikus: a hat főbb szereplő hat hangfajt képvisel, s mindegyikük kap legalább egy bravúros áriát, románcot, monológot vagy barcarolát. Giocondáé a *Suicidio!* kezdetű szoprán méregária. A mezzo Laura kapja a szépséges *Stella del marinart*, az alt vak asszony a *Voce di donnát*, Enzo, a tenor az elnyűhetetlen *Cielo e mart*, Barnaba a bariton *Ah! Pescatort* és Alvise, a basszus a *Si, morir ella de'* ben teljesedhet ki. Ponchielli H. P. Lang szerint a *Gioconda* „álromatikus tákolmány”, „melódiáit biztostűvel kell összetartani, a harmóniákat ragasztószalaggal” (Lang 1980. 376.). Szerintem Ponchielli időzített bombákat helyezett el a romantika harcmezéjén, aknamezőket telepített a klasszikus harmóniatan terepeire, melyek időnként fel is robbannak. Tudja, hogy valami már elveszett, de nem hiszi el: tanítványa, Puccini viszont már a veszteségre alapoz.

Wayne Koestenbaum, a nagy operarajongó queer poéta az Anonim Alkoholisták mintájára merő tréfából elképzelni az Anonim Operamániások önterapeuta csoportját (Koestenbaum 2001. 30–31). Még ha egy pornólapot nézegetsz is, annak is több köze van az élethez, mondja, legalább „társaságra” vágyosz: az operarajongót az operahallgatás önélégült magányba temeti, és kivonja a szexuális forgalomból. Önmagának, önmagában élvez, mint egy hímnős, alkalmatlan a szerelemre. És a terápia? Először is: szabadulj meg Callas-felvételeidtől.

Ugyanennek a könyvnek az előszavában Tony Kushner, a zseniális drámaíró leírja egyik operaélményét: a Met karzatán ácsorgott húszévesen, 1977-ben, az *Esclamonde* főszerepében Joan Sutherland énekelt. Két férfi állt mellette, az egyik kopasz, talpig bőrben, kalózos aranyfülbevalóval a jobb fülében. A két fura fickó extatikusán üvöltötte: „Joan! Joan! Joan!” „So-se hallottam még ennyire jónak! Ez örület” – lelkendezett társának a bőrszerkós, arcában extázis, gyönyör és félelem. Kushner ekkor határozta el, hogy abbahagyja a pszichoanalízist, és beáll azok közé, akik közé mindig is tartozott, hogy az érzékiség, az extázis, a spontán vágy természetessége kiugrasztja az ént a köznapi élet sokszor mesterkéltszereporgiáiból, hogy minden homlokzatépítés hiábavaló. Ha megszólal a szoprán toroka, elvesztünk (Koestenbaum 2001. 1–2.).

Az operának nincs vége, amíg a kövér hölgy énekel, tartja az amerikai mondás. Még árad, zeng, örvénylik, kacérkodik a hangja. Szépnek látjuk, sóványnak és örök fiatalnak.

■ IRODALOM

- Almási-Tóth András: *Az opera – egy zárt világ. Az operai színháték alapproblémái*. Typotex, Bp., 2008.
Blanchot, Maurice: *Az irodalmi tér*. Kijárat, Bp., 2005.
Boyden, Matthew (ed.): *The Rough Guide to Opera*. www.roughguides.com, London – New York, 2007.
Koestenbaum, Wayne: *The Queen's Throat*. Da Capo Press, Boston, 2010.
Lang, Paul Henry: *Az opera*. Zeneműkiadó, Bp., 1980.
Sacks, Oliver: *Zenebolondok. Mesék a zenéről és az agyról*. Akadémiai, Bp., 2010.
Schonberg, Harold C.: *A nagy zeneszerzők élete*. Bp., Európa, 2006.
Szegedy-Maszák Mihály: *Szó, zene, kép*. Kalligram, Pozsony, 2007.
Verdi: *Falstaff*. Szövegkönyv Lányi Viktor fordításában. Zeneműkiadó, Bp., 1950.

