

gona történetét végül is nem lehet dokumentációra alapozni, ahogy azt századokon át különböző módokon tették. Sem egy novemberi napra szóló zsolozsmaszövegből, sem egy pápai vagy királyi krónikából, sem az orgonára vonatkozó teljes összegyűjtött forrásanyagból nem derülhet ki egészen, hogy »mi történt«. Ezt a fejlődés valószínű állomásai mentén lehet csak felfejteni, támaszkodva a technológia, zene, liturgia és építészet vizsgálatára, azoknak az illető korszakokban betöltött funkciójára. Az orgonára vonatkozó látszólagos bizonyítékok nagy része puszta magukra a forrásokra vonatkozó bizonyíték (elkerülhetetlenül az); nevezetesen azt jelzi, hogy az imkok vagy művészek mit tanultak azonos területen működő elődeiktől az orgonáról (zsolnármagyarázatok, zsolnárvillusztrációk). A »Ki találta fel vagy vezette be az orgonát?« kérdés már a régi »Ki találta fel a zenét?« kérdés részének tekinthető, és hasonló anyaggal demonstrálható.”

Az utolsó mondat előrevetíti a könyv zárófejezetének néhány gondolatát; ezek a munka bámulatosan széles kultúrtörténeti spektrumán túl mégiscsak a zenére vonatkoznak, és mint ilyenek, a zene gyakorlásában is eminens szerzőnek és a történetesen muzikus hivatású olvasónak is talán a legtöbbet jelentik. Nevezetesen azt, hogy az orgona mint a legősibb billentyűs hangszer teremtette meg a hangsorokat vizuálisan is megjelenítő klaviatúrát, ennek fokozatos ambitusbeli tágitásával az európai zene történetében döntő szerepet játszó *basszus támaszszólam* lehetőségét és ezzel (vagyis a záratok stabilizáló eszközével) a *tonalitás* koncepcióját. Szédületes perspektiva: jelentősége nyilvánvalóan nem igényel kommentárt.

Peter Williams elegáns kiállítású könyvét, amely a háromkötetes J. S. BACH ORGONAMŰVEI alapvetése után újabb korszakalkotó jelentőségű művel gazdagítja korunk zenetudományi szakirodalmát, gazdag illusztrációs anyag (térképek, katedrális-alaprajzok, középkori orgonaábrázolások, kottapéldák) teszi teljessé.

Komlós Katalin

ERKEL FERENC: BÁNK BÁN

Az eredeti mű első felvétele. Nagy dalmű három felvonásban. Az eredeti kézirat alapján közreadja Bácskai György. Szövegeknyv: Egressy Béni, átdolgozta Nádasy Kálmán, Oláh Gusztáv, Oberfrank Géza

Előadják: Marton Éva, Gurbán János, Daróczy Tamás, Molnár András, Kertesi Ingrid, Gáti István, Kálmándi Mihály, Airizer Csaba, Fulöp Attila, Oberfrank Pál, Magyar Fesztiválkórus, Budapesti Szimfonikusok, vezényel Oberfrank Géza. Zenei rendező Erkel Tibor. Hangmérnök Mocsáry Gábor

*Alpha Line Records
ALR 005-07*

Némi személyes természetű aggodalommal vettem kézbe Erkel Ferenc BÁNK BÁN-jának tömörlemezét, amelyet címlapja az eredeti mű első felvételének hirdetője. Kérem az olvasót, engedje meg, hogy röviden megmagyarázzam személyes – a korongon hallható BÁNK BÁN eredetiségének kérdésével nem, illetve csak közvetve kapcsolatos – szorongásom okát. 1993 nyarán, Erkel halálának századik évfordulójára, a művészi zenével rendszeresen foglalkozó egyetlen magyar folyóiratban terjedelmes plaidoyer-t jelentettem meg az eredeti BÁNK BÁN-ért.* Nem zenefilológiai részletkérdések indítottak erre, nem kisebb-nagyobb húzások ellen tiltakoztam, nem énekesszájhoz igazított szófordulatokat kifogásoltam. Ilyesmi – vagyis a gyakorlati okú toldás-foldás-átdolgozás – a XIX. század közepe táján és korábban írt operáknak születésük éjszakájától elkerülhetetlen végzetük. Szegényeknek igazi eredeti alakjuk – a filológusok mély reverenciával emlegetett „Fassung letzter Hand”-ja – voltaképp nincs is. Magán a bemutatón még nincs (mert később a szerző hozzájuk komponál), vagy már nincs (mert az írott partitúrán az előadás előkészítése közben változtatnia kell). A BÁNK BÁN partitúrájából nem derül ki egyértelműen, mi is szólalt meg az 1861-es első előadáson, milyen sorrendben. Utóbb évtizedeken át használt előadási anyagain viszont jól látható, hogy nemzeti színházi és operaházi élete so-

* *Muzsika*, 1993. 7., 8. szám – A szerk.

rán a darab szakadatlanul távolodott eleve kétes eredeti alakjától. Főképpen fogytakozott Nádasdy Kálmán 1940-ben megállapította, hogy az akkor múlt évtizedek előadásain „*az operának mintegy egyharmada rendszerint kimaradt. Találtam benne olyan zenei részt is, ahol tizennégy oldalon át minden második oldalt kihúztak**”.

Nádasdy nyilatkozata a BÁNK BÁN 1940-es operaházi felújításának sajtóelőhangjaként jelent meg. De nem azzal a céllal, hogy, mint talán hinnénk, ilyen felütés után bejelentse az egyharmados húzás legalább egyharmadának visszaállítását, részleges, pragmatikus visszatérési kísérletet a (filológiaiul különben is csak ideaként létező) eredetihez. Ellenkezőleg, az 1940-es felújítás „*modern színpadra alkalmazta*” Erkel és Egressy Azóta Budapesten és másutt kizárólag ebben az átdolgozott formában látható az opera színpadon, és hallható hanglemezen meg rádióban, eltekintve egy-két népszerű részlet, például a BORDAL muzeális rögzítéseitől. Fogadatlan prókátorként ezen átdolgozás ellenében kísértem meg védelembe venni az eredeti ideáját. Nem lenne ildomos itt elismételnem, milyen érvekkel. Aggodalmamat, amellyel, mondom, most kézbe vettem az eredeti mű hangzásra bírható alakját, mindenestre nem az a félelem táplálta, hogy annak nyomán, amit majd hallok, el kell ismernem, nem nekem volt igazam, hanem az átdolgozóknak. Legalábbis nem attól féltem, hogy tévedtem az átdolgozásból kihagyott s most visszaállított részek zenei minőségének megítélésében. Kottából ezek értékét elég pontosan fel lehet becsülni. Abban azonban most, az igazság pillanatában kissé elbizonytalanodtam, vajon a védőbeszédben nem interpretáltam-e túl az eredetit, mint zenedrámailag jelentésgazdag egészet, s hogy olvasatomat az elhangzás, a végigjátszás vajon nem leplezi-e le beleolvasatként. Papírról megítélni ugyanis roppant kényes feladat, hogy hogyan funkcionálnak a drámai egészben a részletek, hogyan valósítja meg a drámai tartalmat a zenés színpadi művek, operák és táncdrámák részeinek egymásutánja, időbeosztása, ütemezése (egyszerűen és angolul szólva timingja). Modern operaszerzőknek sem mindig sikerül ez, sok szerzői újrafogalmazás épp abból a felismerésből születik, hogy bajok vannak a

timinggal. Régi operák dramaturgiájában a műnek mint egésznek, mint formának az interpretálásában további veszélytényező, hogy a zenei-drámai időzítést azokban a műfaji tradíció, az énekesegyüttes igényei, a közönség szokásai és véletlenszerű külső és belső mozzanatok legalább olyan erővel szabályozzák, mint a szerző szándéka. Be kell vallanunk, minden hermeneutikai nagyképűségünkkel együtt édeskeveset tudunk arról, valójában mennyire konvencionális a régi (XIX. század közepe előtti) operák formája. Mindig élnünk kell a gyanúperrel, hogy egyes zenedrámái helyeken a szerző vagy szerzők egyszerűen és helyén érvényesülni és uralkodni engedik a tradíciót, a konvenciót. De fel kell tudni tételezni az ellenkezőjét is, hogy az adott hely, adott időzítés a drámai célzatosság különös, megfontolt, kiélezett, talán elidegenítő szándékával alkalmazza a konvencionális, modern lélektani szemszögből abszurd zenedramaturgiai formát, típust. A kettősség egymásban van, elválaszthatatlanul. Ezért veszélyes, ha ügyes, alkalmazott operadramaturgok nekiesnek régi, a tradíció által időzített és formált operáknak, hogy átírózzák, átrendezzék, átértelmezzék, átrealizálják őket. Ha másfelől elméleti dramaturgok, esztéta-történészek és kritikusok, az operai tradíció (=slendrián) tehetetlenségi nyomatékának következményeit a műben mint drámai üzenetet olvassák, az nem veszélyes és veszélyes, csak halálosan nevetséges.

Mielőtt töredelmesen beismerném, vajon az eredeti BÁNK BÁN hangzó, drámai valóságával történt találkozásom után holtnak érzem-e magam (a nevetségesség tudvalévőleg ö), megkockáztatok néhány megjegyzést az új CD-n rögzített zenei és szöveg filológiai értelemben vett eredetiségéről, valamint az előadásról. A zenét Bácskai György „editálta”, rendezte be. Kritikai kiadói közreműködés, tekintettel arra, hogy az eredeti csak ideaként létezik, ilyen esetekben nemcsak üdvös, hanem elkerülhetetlenül szükséges; ettől még joggal állítható, hogy az eredeti mű hangzik el. Az editálás mértékét nem tudom megítélni, mivel Erkel partitúráját nem tanulmányoztam; az eredetihez vélhetően közelebbi hasonlítási alapom az 1890-es években Rózsavölgyinél megjelent zongorakivonat

Annak tartalmából a lemezen csak az első felvonásbeli balett hiányzik. Viszont itt-ott elhangzik néhány ütem, amely a zongorakivonatban nem olvasható. A balettzenét leszámítva ez a BÁNK BÁN tehát minden jel szerint zenéjében valóban teljes; valószínű, hogy teljesebb minden eddigi elhangzásnál, tán még a bemutatónál is. Dicséretes, hogy így van, azonban megjegyzem, hogy e kimerítő teljesség az „eredetiségnek” nem kritériuma – egyik-másik jelenetzőő stretta s más triviális részlet rövidítését, uram bocsá’, teljes kihagyását bocsánatos bűnnek tekinteném. Az ellen sem tiltakoznék, ha megmaradtak volna a BORDAL-nak az Erkel által lejegyzett a hangnem helyett legalább száz éve használatos g-transzpozíciójánál. Valószínű magyarázata a korán tradicionálissá vált transzponálásnak, hogy a bariton hangfaj a XIX. század utolsó harmadában mélyebbé, drámaibbá súlyosodott. Kínosan példázzák a jelen előadás Peturjának farszírozott magasságai, milyen kényelmetlen az eredeti, előírt hangnemből elénekélni a BORDAL refrénjét modern baritonistának (igaz, talán nem lenne *ennyire* kényelmetlen mindeniknek).

Szöszöveg szempontjából a mostani semmi esetre sem „az eredeti mű első felvétele”. Prozódiaértők Egressy librettóját magyartalannak mondják. Nem tudom; múltkor virágénekeket hallottam a rádióban, azoknak prozódíája sem kodályi, mégsem nevezném őket magyartalannak. Sajnálatos tény viszont, hogy a BÁNK BÁN eredeti operaszövegének – ellentétben a virágénekekkel – jó néhány passzusa kifejezetten bárgyú. Az a macaroni azonban, amit a karmester-szövegkiadó librettóként itt feltálat, még bárgyúság tekintetében sem hoz feltétlen javulást. Sajnos a kísérfűzet nem világosít fel, milyen filozófiát követ a szövegrekonstrukció. Túl nagy figyelmet én sem szentelek ennek; groteszk dolognak tartanám, hogy az Egressy-, Nádasdy- és Oberfrank-filológia kérdéseibe bonyolódjak. Egressy belepota Katona néhány szállóigéjét a maga librettójába; Nádasdy Kálmán 1940-ben kijelentette, hogy a szállóigévé lett Egressy-sorokat átveszi a maga szövegébe. Ugyanezt nem jelenti ki, de gyakorolja a jelen szöveg összeállítója: változatlanul hagyja Nádasdy szállóigéit, sőt ahol lehet, egész szövegét. Az eredetiből visszaállított ré-

szekben Egressy-textusát átabotában átprozodizálták, a legkisebb költői-drámai pregnancia nélkül.

Négy különböző stílust váltogatva, egyetlen és kontúrtaalan szöveggel éneklük tehát végig szólamukat a szereplők. Ez volt az egyik tényező, ami megakadályozta eredeti szándékom következetes kivitelét, vagyis hogy a dramaturgiai minőségekre és milyenségekre összpontosítok. A másik, sajnos, a közepes zenedrámái összmegvalósítás. A produkció egészében milleniumi diszhintótempóban kocog végig a drámai útvonalon. Irányító erejű előadó-személyiség kezének nyomát a zenei vezetésben csak elvétve ismertem föl, hiányát annál többször érzékelem, különösen az ensemble- és kórusjelenetekben. A kórus ott, ahol szólamaitól a zenedráma aktív részvételt követel meg, mély érdeklenséget tanúsít, néha pedig olyan ápolatlansággal szólal meg, amit még budapesti színpadi előadáson se tűrnénk szóltanul (mi, békétlenek). A kórustablók összeszedettebbek, de sterilek. Nincs felhatalmazásom, hogy számon kérjem a magyar érzeményt a második felvonás nagy magyar kórusimájának előadásán – de számon kérem, mert hiányolom, amit a kotta előír: az áhítat mélységét (*andante sostenuto e religioso*). A zenekar viszont, és szólistái, rendezetten és hangulatosan látják el feladatukat.

Az énekesegyüttesen lemoshatatlan szégyenfoltot ejt a meráni fattyú. A többi, második vonalbeli szerepet a papírforma szerint karakterben és kultúrában egymástól különböző, hangzásban alig megkülönböztethetően jellegtelen és jelentéktelen baritonisták és basszisták prezentálják, mintegy belső inkognitóba vonulva.

Három protagonistája van a BÁNK BÁN-nak. Két főszerepet két olyan énekes alakít, akik hírnév és kaliber tekintetében talán nem vethetők össze, művészetük komolyságában, nemességében, muzsikusi és énekesi etikájukban és integritásukban számomra valamilyen mértékben mégis mindig kommenzurábilisak voltak. Fájjalom, hogy itteni szereplésüket általánosságban véve sikertelennek kell mondanom, sőt általam minden eszközzel ápolni kívánt művészi hírnevükre kifejezetten károsnak: CD-k ugyan nem az örökkévalóságunk készülnek, de mégiscsak a viszonylagos

állandóságnak, és legalább potenciálisan kitétetnek a nemzetközi standarddal való összehasonlításnak.

Marton Éva Gertrudis-alkításának fias-kója vagy majdnem-fias-kója fölött könnyebb napirendre térni. Hiszen oly nyilvánvaló, hogy csakis jótékony céllal kockáztatja megjelenését abban a töredék szerepben, amelyre a hangja tán sohasem volt alkalmas, ma azonban eklatáns módon alkalmatlan rá Mély regisztere, melyben Gertrudisnak dalmokot kell énekelnie, mindig is erőlen volt, a magasságokban pedig a húszéves Wagner- és Strauss-énekkléssel és éneklésért elnehezített hang ma már fáradtan, néha sér-tőn lebeg; a mozgékony, franciás szólam sok helyéhez képtelen alkalmazkodni. A kevésbé artikulált orgánum az első felvonás két nagy együttessel alaposan kibillentí balanszából. Ebben azonban a technikai és zenei irányítók is hibásak, akik a hangszinpadon előtérbe állítják a hangilag sérült királynét, ahelyett, hogy a háttérbe tolnák, ahol egyébként zeneileg a helye van. A primadonna ugyanis Melinda – akinek szereplését a concertatókban a technika tiszta, de távoli felhanggá redukálja.

Más oldalról, e Gertrudis fölött én, még tántoríthatatlan Marton-rajongó, azért is térek könnyen napirendre, mert hallom, hogyan képes még mindig ragyogóan megcsendülni a hang egy nem jelentéktelen tartományban (bizony jóval a csúcshangok alatt), hogyan képes explodálni, fellángolni vagy legalább felparázslani a hasonlíthatatlan vokális jelenlét egy-egy szóban, egy-egy drámai mozzanatban úgy, hogy a szerep pár üteméből kibontakoznak az operában alig megírt, bonyolult, sűrű női jellem körvonalai. Marton Éva Gertrudisa felvázol egy mitikus tettek-re képes történelmi hősnőt, aki a nagy személyiségformátum jogán kész arra is, hogy a tettekhez szükségesnek ítélt eszközökben ne válogasson. A töredékes Gertrudis mögött ott áll a még mindig abszolút figyelemre méltó Elektra és Brünnhilde, és az énekesnő szempontjából is, a mi szempontunkból is ez a fontos.

Nem látom hasonló bizonyossággal, mi áll Molnár András Bánk bánja mögött. Sokszor bosszankodtam azon, hogy operabírálok hiányolták Molnár András hősfiguráiból a zene-

drámai engagement-t, és még ma is vallom, hogy a maga különleges, a lélekből, valami imaginárius belső centrumból közvetlenül ki-sugárzó éneklésével az esetek többségében nagyon is belül és benne van ő a szerepében – annyira, hogy sokan, sokszor éppen ezért nem veszik észre a szerepben őt magát. Most azonban magam is úgy látom, hogy van a drámai tehernek bizonyos nagysága vagy bizonyos fajtája, amit vagy nem bír el, vagy nem akar felemelni. Ma már bizonyosan azért sem, mert orgánuma kétes állapotban van. Amióta ismerem, várom, hogy Molnár András hangjáról lehulljon a fátyol, ami valamennyire mindig elhomályosította – ellentétben Simándy karakterben hasonló, de óriási fénykibocsátásra képes tenorjával. A fátyol azonban nem hullt le, s az énekes megpróbálta erővel átszakítani; az eredmény lebe-gés, disztónálás, eltompult valőrök, sőt a dalméneklés elbizonytalanodása, megvastago-dása – Molnárnál! Nem csoda, hogy ha teheti, visszavonul a bensőséges hangú terekre, ahol még mindig igen szép és gazdag a teljesítménye. Bánk bánjának ezért a Melindával énekelt, bensőséges duett a legjobban sikerült szakasza. Csalódást okoz viszont a Bánk bán–Gertrudis-duett. Marton Éva és Molnár András, ez a két, mindent le- és beszámítva még ma is nagyszerű énekes, egymás és szerepük iránt a legjobb akarattal el-telve, jellembeli összeférhetlenségében, ha nem is rombolja le az opera eme csúcspont-ját, de semmiképp se bontja ki azon a magaslaton, amit – le- és beszámítva a különböző, tudott, eleve-alkalmatlanságokat – mégis elvárt volna az ember. Marton – aki a látszat ellenére nem extrovertált énekes – valóság-gal üldözni kénytelen ellenlábását, hogy gyilkos indulatot ébresszen benne, az pedig egyre hátrál előle, be a magyar romantika leg-epikusabb, legdalmokibb hangvételeibe, ahol biztos talajt érez a lába alatt. Talán, ha Marton és Molnár egyszer a PARSIFAL második felvonásában találkozna?

Technikailag hibátlanul csak a harmadik főszereplő, az első két nagy együttessel méltatlanul háttérbe szorított primadonna énekel, Kertesi Ingrid mint Melinda. És átellen is, olyannyira, hogy háttérbe szorításról egészen véve szó sem lehet: a dráma gyújtópontja az ő érdeméből kerül Melinda máso-

dik felvonásbeli áriájára. Fellépése nem sugároz osváthi méltóságot, de ad helyette ifjúságot, tisztaságot: ez a Melinda szárnyaló madár, akit a sors mintha csak azért küldene a magasba, hogy célpontot adjon a nyilvánosságnak. Tudni ilyesmit nem lehet, de érzésem az, hogy Kertesi Ingrid lenge, minden merev támasztástól, agresszív hangindítástól mentes éneklésmódja jár legközelebb az „eredetihez”, az Erkel korabelihez.

Végezetül a főkérdésre válaszolok: a dramaturgiai tanulság, amit a nem kimagasló zenei színvonalú regisztrációból mint az eredeti alak (remélhető) színpadi előadásának előre elkészített hangsávjából leszűrhetünk, tökéletesen egyértelmű. Hallgatva az előadást így, hogy minden szereplő akkor lép fel, amikor fel kell lépnie, mindegyik mindent elénekel, amit a szerző a szájába ad, és akkor énekl el, amikor el kell énekelnie; így, hogy külön-külön minden jelenet azt tartalmazza, amit szerzőik beléjük irtak, s az eredeti jelenetek az eredeti sorrendben, az eredeti felvonásokká összeállva követik egymást, nem kétséges többé: a BÁNK BÁN mindvégig egészséges, igen sok helyen felvillanyozó, kivételes pillanatokban pedig felemelő koncepcióját valószínűsíti meg a jelentékeny XIX. század közepi operadramaturgnak, Erkel Ferencnek. Nem állítom, hogy technikái mindenütt az elvárható legmagasabb fokú választékosságról és érettségről tanúskodnak. A szellemi-zenei restség jelének tartom, hogy ilyen kontrasztgazdag irodalmi alapanyag birtokában, az ötvenes évek végén, a komponista még mindig unisono énekelte duettjeiben az egymással kibékíthetetlenül szemben álló drámai személyeket. Azt se mondom, hogy minden zenei-jellemzési kísérlete sikerül. Kiábrándító például, ahogy Gertrudis királyné a drámai összecsapás forróján Angot asszony kuplétónusára fanyalodik, hogy hamisítatlan méráni ledérségét érzékeltesse (bár francia operetthangokat az ÁLARCOSBÁL-ban is lehet hallani). De mennyi ellentétel! Legfőképpen és legelsősorban: Biberach jagói szerepe a műnek mint operának dramaturgiai konfliktusforrása. Bánk bán operai jelleme is következetes, nagy zenedrámái vonalban bontakozik ki, sokkal tisztábban, mint holmi politikai pókerpartik beeröltetésével. Figyelemre méltó, milyen magasrendűen tragikus harmóniáig

emelkedik az eredeti dramaturgia jóvoltából a főszereplő házaspár a második felvonás közepén. Ez a második felvonás, úgy, ahogy Erkel megírta, a legnagyobb vállalkozása a magyar operaszínpadnak, olyan formidábilis jelenetsor, ami kisugárzik a mű egészére. Még a zeneileg gyengébb részekre is: a király például határozottan emelkedik formátumában azért, hogy már a második felvonásban színre lép, s áriáját felesége teteme fölött énekl el.

Az időzítés, a drámai szerkesztés a BANK BÁN erkeli, Katonával, illetve a Nádasdy-átdolgozással szemben valóban és kizárólag operai alakjában csaknem perfekt. Hogy mennyire, arra egy olyan mozzanat megrázó hatását hozom fel példának, aminek jelentőségére az eredeti mű eredeti helyén az átdolgozók sem, de én magam sem figyeltem föl azelőtt, hogy hallottam volna. Egyébként mint magyar stílus részlet, nagy hírre jutott ez a viola d'amore-szólo. Erkel Melinda, „*Ólj meg engem, Bánk*” kezdetű áriája elé helyezte. Az átdolgozás onnan kimetszette, és a jelenet végére tette, függönyleeresztő zenének, nyilvánvaló okból: a koncertáló betéttel, éppen az operadráma legkiélezettebb pillanatában, a realista-használati operadramaturgia semmit sem tudott kezdeni, feleslegesnek, zavarónak vagy egyszerűen csak konvencionálisnak érezte.

Lehet is, hogy a szólórész zenei tartalmát tekintve az, konvencionális. Időzítése azonban a helyet, amelyben elhangzik, jelentéstől és jelentőségtől túlsorduló drámai helyé emeli, nagyon hasonlóan ahhoz, ahogy zenedrámáik túlsorduló hely lesz a hosszú, realiztikusan értelmezhetetlen, színpadilag megoldhatatlan koncertbevezetés jóvoltából Constanze C-dúr áriája Mozart SZÖKTETÉS-ében. Paradox zenei jelkép e koncertfantázia itt is, ott is, ugyanabban a drámai-emberi helyzetben: a tiszta nő a meggyalázással szembesül (post vage prae). Többféleképpen interpretálhatjuk lélektanilag, mi a funkciója a cselekményt és szóbeli közlekedést felfüggesztő koncertbetétnek. Korábban mindig úgy gondoltam, azt érzékelteti, hogy a nők – Constanze és Melinda – megoldhatatlan helyzetükből belső megközelíthetlenségbe (örületbe), a földi, a testi mártíromság elől a misztikus eksztázisba, a megengedhetetlen,

bűnös (kényszerű?) testi gyönyörök elől a túlvilági gyönyörök kertjébe menekülnek; e menekülés, a „túlán” eksztatikus fantázia-képének metaforája a zene a maga realitáson kívülre vezető, abszolút, szferikus szépségével. Mostanában vettem csak észre, mennyire orfeuszi is mindkét részlet. A két nő úgy áll itt szemben a férfitörvénnyel és -hatalommal (*Martern aller Arten – Ölj meg engem, Bánk*), mint Orfeusz Charonnal; a mennyei szépségű bevezetőzene, mint Orfeusz lantjátéka, arra szolgál, hogy megpróbálja meglágyítani a férfit, aki a nő sorsát személyesíti meg.

Hogy a metaforának melyik értelmezését fogadjuk el, az a lényegen nem változtat, a lényegen, ami a másik világ, a „túlán” betörése az abszolút zene kapuján át. Ez a paradox koncertzene dramaturgiai funkciója a BÁNK BÁN-nak (nemkülönben a SZÖKTETÉS-nek) e pontján. A drámának időbeli középpontjában vagyunk, dramaturgiailag pedig a fordulóponton. Azon a ponton, ahol a tragédia visszafordíthatatlanná válik (vagy legalábbis válhatna, mint a SZÖKTETÉS-ben). Azon a ponton, ahol a tragédia megszületik a zene szelleméből.

Tallián Tibor

LEVÉL EGY IFJÚ KÖLTŐHÖZ

„Én írok Önnek” – annyiszor visszaéltek ezzel a kezdéssel is, látja, milyen egyszerű egy létező, jó fordulathoz kötni magunkat – kerékpáros a lassú teherautó sarkát markolja –, veszélyét Ön is tudja, biztos.

És megkapott már minden jó tanácsot: figyeljen önmagára – és csak azt ne; merüljön vágya, képessége mélyire – s vigyázzon,

hogy habja, kiforratlan hév majd el ne kapja; hogy ne hallgasson másra, senkire – s hallgassa meg, ha már terítve minden lapja, keressen formabiztos tudást,

élvezzen, szedjen szét minden megoldást, a ritmust, képeket, zenét. Amit sugall. A hangneimet, mi van és nincs a versben, ami csak sejlik, s ahogy rámutat; ahogy hiány és verstest egybe-roppan. Sorjázza csak, mint csirkecsontokat. Vegyen kezébe minden versformát, keze, mint illatot, ezeket szíjja be, tudjon lenni legère és félkövér. –

Másrészt meg ne ketyegjen, zörgő verselő, *formatökeknél jobb, ha felizzik a kép, a halálból visszaveszi, más-lét léggömbjét kösse,*

bogozza

a versbe, robban, sistereg, mint

„forró vaslapon hideg eperszemek”* –

és mondták, hogy a legjobb mind a kettő...

De nincs biztos tudás e tárgyban, nincsen előkép, minden próba, csak tapasztalat; a nagy modort, azt kell, hogy elveszítse, dadogva-tapogatva talál magára hang, s hogy mások verset irtak, azt is megbocsátja, majd lassan megtanul örülni nékik. Sajnáltnám, ha irigy fájdalom vezetné végig.

Ami Önnek élmény, tapasztalás, annak lesz betű-hang-szó formája, teste, megtanulja, mi ennek módja, útja,

Mi élmény, az csak formáltságban élhet. Mi lélek, úgy testesül, hogy képpé-hallá válva átsusszan a mondat akváriumába.

A nagy hal, tudjuk, megeszi a kis halat, ahogy „anyagga lenni szellem s érzés halad”, de az élmény nem lehet szülőjét evő cápa: Önnek kell uralnia – ne kerüljön alája.

Ha győzve némi gögre kapna, jogos.

Majd a javítgatásban legyen alázatos; nagy türelmű órás, ki egy csavart elvesztett, s bepróbál minden szó helyére ezret.

Így szereli lélegzetét a versbe.

Mitől lesz szép? Látja, megmondanom roppant nehéz ezt; ne higgye, régi lom a fogalom, vagy hogy az szép, mi tetszetős. Szépségben a legfontosabb – legyen erős! –, hogy versben megtörténjen valami Általa. Ahol megnyílik a történet főltszine, szétszept,

széthessentett idők közt más tájra, finom

* Ez itt Szócs Géza képe.