

Balázs István

Rogyion Scsedrin: *Holt lelkek*

Operajelenetek Gogol nyomán három felvonásban,
tizenkilenc képben

Az operadramaturgia néhány problémája

*Oroszország igen különös egy
ország, nem hiába ámulnak el rajta
a külhoniak.*

(Második felvonás, kilencedik kép)

Nem irigylem Rogyion Konsztantyinovics Scsedrint. Elképesztően nehéz feladatra vállalkozott, amikor elhatározta, hogy operaszínpadra viszi Gogol művét. Mondhatnánk, magára a lehetetlenre, hiszen aligha tarthatjuk pusztá véletlennek, hogy a *Holt lelkek* – még ha egy sor Gogol-adaptációt ismerünk is¹ (és ez alól az operaszínpad sem kivétel) – egészen Scsedrin operájáig szinte megmagyarázhatatlan megütközést keltett a zeneszerzőkben. Még Dmitrij Sosztakovics is, akiről pedig semmiképp sem állíthatjuk, hogy Gogol-ügyekben ne lett volna meg a kellő tapasztalata, kénytelen volt megjegyezni: számára, „mint professzionálisnak nem nevezhető irodalmár” számára, „könnyebb Gogol Pétervári elbeszéléseiből Az orr operaszínpadi feldolgozása, mint például a *Holt lelkek*.”²

Megjegyzések

A *Holt lelkek* partitúrájának első kiadója az Izdatyelsztvo Muzika, Moszkva 1980. Hanglezefelvétel: *Mjortvije dusi (The Dead Souls)*, Moszkvai Kamarakórus, a Moszkvai Nagy Színház kórusa és zenekara, vezényel Jurij Tyemirkanov. 3 LP: MELODIJA, C 10–17441–6; 2 CD MEL CD 10 01837CD (2011, [itt részleteket hallgathatunk meg belőle](#)). Interneten: [A szentpétervári Mariinszkij Színház előadása](#), 2012, vezényel Valerij Gergijev, rendezte Vaszilij Barhatov. Utolsó megtekintés: 2017. október 23. A dramaturgiailag fontosabb helyeken hivatkozásokat találunk ennek az előadásnak az időszámjára (például ►32:38). A szövegben elhelyezett kis portrékon a moszkvai ősbemutató szereplői láthatók, a szentpétervári előadás egy stilizált, de inkább mai Oroszországba helyezi a történetet. Scsedrin életének és műveinek áttekintését lásd a hamburgi [Sikorski Verlag](#)nál, [letölthető pdf-formátumban](#) is, valamint a mainzi [Schott Verlag](#)nál, [pdf formátumban letölthető műjegyzékkel](#) [\(a legfrissebb katalógus: 2017. július\)](#), illetve a szintén Mainzban bejegyzett [The International Maya Plisetskaya and Rodion Shchedrin Foundation](#)nél.

*

¹ Hogy csak néhányat említsünk: Muszorgszkij: *A szorocsinci vásár* (1874–80); *Háztűznéző* (töredékes, 1868); Rimszkij-Korszakov: *A májusi éjszaka* (1880); *Karácsony éj* (1895); Sosztakovics: *Az orr* (1930), *A játékosok* (töredék, 1942); Janáček: *Bulba Tarasz – rapszódia* (1915); Werner Egk: *A revizor* (1957); Holminov: *A köpeny* (1975).

² Dmitrij Sosztakovics: *Miért „Az orr”? Lásd Eckart Kröplin: Frühe sowjetische Oper. Schostakowitsch und Prokofjew.* Henschelverlag Berlin (Kelet), 1985, 534.

De vajon valóban operaszínpadon is folytatnia kell életét ennek a műnek? Feltétlenül énekelve is szembe kell találkoznunk Gogol alakjaival? És ha bármilyen okból így történne is, semmiképp sem kerülheti el figyelmünket, hogy a *Holt lelkek* nem hasonlítható a *Revizor*hoz vagy *Az orrhoz*, még akkor sem, ha a szituációkban, a „drámai” történés alakításában számos párhuzam mutatkozik is közöttük.

A *Holt lelkek* esetében ugyanis a „tárcaszerűen” elgondolt anyag a maga szegényes, vontatott eseménysorával, a – szinte azt mondhatnánk – teljességgel érdektelen történet, drámai szempontból akadály, és ez egy zeneszerzőt már önmagában is nem egykönnyen megoldható nehézségek elé állít.

Mindamellet a história, legalábbis az, ami belőle színpadon szcenikailag egyáltalán elgondolható, messze nem azonosítható Gogol poémájával. (Emlékeztetőül: Gogol nagyon tudatosan nem nevezte művét regénynek. A *Holt lelkek* rejtélyekkel teli alkotás, hemzseg a formai egyenetlenségektől, és mind a mai napig orosz és külhoni irodalomtörténészek végeleáthatatlan vitáinak tárgya.)

Scsedrin vélhetően teljességgel tisztában volt ezekkel a nehézségekkel, hiszen saját alkotásáról szólva nyomatékkal hangsúlyozta: „A legnagyobb veszély egy zeneszerző számára abban rejlik, ha – tegye ezt mégannyira őszinte szándékkal is – Gogol prózáját illusztrálja, egyszerűen kísézőzenét ír hozzá.³ Művészileg termékeny – folytatja – számára csakis az lehetett, ha

megpróbál behatolni ennek a hatalmas könyvnek a belsejébe, hozzáférközni a lényegéhez, és a poémát megkísérli egy másik műfaj szemszögéből látni, amelynek megvannak a maga törvényei, önálló kifejezési lehetőségei, és törekszik arra, hogy azt átemelje ide.⁴

Munkája során a zeneszerzőt nyilván ugyanazok az elvek vezérelték, mint amelyeket nagy elődje, Modeszt Muszorgszkij, barátjához és szövegírójához, Arszenyij Golenyiscsev-Kutuzovhoz majd egy évszázaddal korábban írott egyik levelében így fogalmazott meg:

Puskin dráma formájában írta meg a Boriszt, de nem színpadra szánta; Gogol A *szorocsinci vásárt* elbeszélés formájában írta – természetesen szintén nem a színpad számára. Ám mindkét óriás olyan pontosan kijelölte a színpadi történés kontúrait, hogy már csak a színezést kell elvégezni. De jaj annak, aki elköveti azt az ostobaságot, hogy Puskit vagy Gogolt csak szövegnek tekinti. Minthogy csak igazi, érzékeny művésztermészet hozhat létre valamit a szavak birodalmában, ezért a muzsikusként előzőeken kell bánnia az alkotással, le kell hatolnia a legmélyére, meg kell ragadnia a lényegét annak, amit zenei formába szándékozik önteni.⁵

Igen ám, de tekinthetünk-e a *Holt lelkek*re a maga egészében mint lehetséges zenei anyagra? Abban ugyanis aligha kételkedhetünk, hogy Scsedrin műve távolról sem

³ Rogyion Scsedrin a *Holt lelkek* ősbemutatójának programfüzetében. A moszkvai Nagy Színház kiadványa, Moszkva, 1977, 11.

⁴ Uott.

⁵ (1877. augusztus 15.) Lásd Modeszt Muszorgszkij: *Levelek, dokumentumok, emlékezések*. Összeállította és fordította: Bojti János és Papp Márta. Kávé Kiadó, Budapest, 1977, 482.

egyszerűen Gogol szövegének pusztá „megzenésítése”. Elgondolására már a zeneszerzőnek a partitúra bevezetőjében írott sorai is utalnak:

A szerző – legyen szó bármilyen rendezői felfogásról – kategorikusan ellenzi a dialogikus beszéd visszacsempészését az előadásba. A szerző célja a gogoli próza újragondolása volt vokális kontextusban: egyetlen szót sem szabad beszélve artikulálni; mindent énekelni kell, még ha végtelenül sokféle módon is.⁶

A *Holt lelkek* maga is tele van ugyan utalásokkal, nem csak olyanokkal, amelyek az orosz népi énekekre vonatkoznak, hanem jellemek, helyzetek leírásával is, amelyek olyannyira érzékletesek, hogy a zeneszerző valósággal tálcán felkínálva kapja a „zenei hangzásokat”.

De a lényeg így is megközelíthetetlen marad: Hogyan ragadható meg a *poéma* a maga egészében?

Az a levél, amelyet Gogol 1845-ben írt Alekszandra Oszipovna Szmirnovának, némi eligazítást ad e tekintetben: „A *Holt lelkek* tárgya egyáltalán nem a kormányzóság és nem néhány torzszülött földbirtokos, és nem az, amit nekik tulajdonítanak.”⁷ Mint ahogy azt is tudjuk, hogy szándéka szerint Gogol egész Oroszországot szeretne volna megmutatni, legalább az egyik – méghozzá visszataszító és nevetséges – oldaláról, miként ez Puskinhoz 1835. október 7-én címzett leveléből kiderül.⁸ Ez a kezdeti elgondolás, amelynek alapján Gogol poémájára közkeletűen mind a mai napig a „kritikai realizmus” minősített eseteként szokás tekinteni, később átadta helyét az erkölcsi megtisztulás szélesen hömpölygő, háromkötetes eposzának – legalábbis Gogol koncepciója szerint.

Hangsúlyoznunk kell: Gogol *koncepciója* szerint. A *Holt lelkek* ugyanis torzó maradt. Nem csak azért, mert a Második rész mindössze töredékesen maradt ránk (Gogol kétszer egymás után megírta, majd maga égette el kétszer a kéziratot), és nem csak a soha el nem készült Harmadik rész miatt. Maga az Első kötet is belső ellentmondások feszítette, látnoki mű. Gogol 1841-ben azt írta Szergej Tyimofejevics Akszakovnak, hogy egy ilyen sugallat, mint amilyen a *Holt lelkeké*, aligha származhat embertől.⁹ Ezt a megjegyzést rendre alig vették figyelembe, mint ahogyan azt a körülményt sem, hogy koncepciójának megvalósításához Gogol a formát is megtalálta; ez ellenben kortársai számára megemészthetetlennek tűnt, és a mű emiatt hosszú időn át a „formátlanság” hírében állt. Máskülönb Gogol publicisztikai ihletésű *Négy levele*¹⁰ nem hemzsegne idevágó bocsánatkérésektől, magyarázkodásoktól, kínzó kételyektől.

És épp ebből a nézőpontból válik érzékelhetővé annak a feladatnak a kettős természete, amelynek megoldására Scsedrin vállalkozott.

⁶ Lásd a partitúrát, id. első kiadás, 5.

⁷ Idézi Bakcsi György: *Gogol*. Gondolat, Budapest, 1982, 228.

⁸ Uott, 215.

⁹ Uott, 217.

¹⁰ Nyikolaj Gogol: „Négy levél különböző személyekhez a *Holt lelkek* kapcsán.” *Válogatás barátaimmal folytatott levelezéséből*. Európa, Budapest, 1996, 104–123.

Legelőször is a gogoli poéma teljességét, legbelső lényegét kell akusztikailag adekvátnan megragadnia, másfelől szuverén módon egy kortársunk olvasatát kell a hallgató elé tárnia.

Ha a zeneszerző nem felel meg az első követelménynek, alulmarad Gogol prózájával szemben, műve esztétikai értelemben irreleváns lesz, az opera-feldolgozás tucatműként vész bele a klasszikus orosz-szovjet irodalmi alkotások „megzenésítéseinek” végtelen szürkéségébe.

Ha ellenben a zene nem eléggé markáns, hogy konstruktív viszonyt teremtsen Scsedrin és Gogol között, akkor a zeneszerző munkájának megint csak nem volt sok értelme.

Túlhaladott és élő hagyomány

Azt a szellemi közeget, amelyben Scsedrin pályája egyre magasabbra ívelt, s amelyben közel egy teljes évtizeden át tartó műhelymunka eredményeképpen merész terve valósággá vált, a legnagyobb jóakarattal sem lehet különösképpen termékenynek nevezni.

Persze a szovjet zene alakulását nem mérhetjük a legelőrehaladottabb nyugat-európai zenében zajló fejlődésfolyamatok mércéjével. Ugyanakkor, ha egy olyan operai alkotásnak a helyét, mint a *Holt lelkek*, egyáltalán meg akarjuk érteni a Bolsoj, a moszkvai Nagy Színház színpadán, mi több, magában a szovjet társadalom szellemi életében, nem szabad félrevezetnünk az olvasót, elhallgatva, hogy milyen konzervatív, akadémiakusan merev volt a zenei élet az 1960–70-es években.

Valójában ugyanis nem következett be a korábbi évtizedek zsdanovi gyakorlatától való eltávolodás, az „olvadás” esztendeit egy leheletnyi „liberalizálódás” jellemezte – mélyreható szerkezeti változások nélkül.

Az 1932-ben deklarált „határozatok” a szovjet zene feladatáról, a szocialista realizmus doktrínája, egészen a legutóbbi időkig rendíthetetlen dogmának számítottak, a szovjet operaírás alappilléreinek – legalábbis azok számára, akik azon voltak, hogy szülőföldjükön érvényesüljenek. A hagyományokhoz való odafordulás, a folklór kötelező használata, a tonális struktúrák meghatározó szerepe megkerülhetetlen előírások alakját öltötte, miként az is, hogy a zeneszerzők „ne alkalmazkodjanak a magasan fejlett zeneszerzői standardokhoz és az avanszált formáláselvekhez”¹¹

Ebben az ideológiai szövevényben az „irodalmi opera” (*Literaturoper*) problémája is más megvilágításba kerül. Az ideológiai ellenőrizhetőség a kultúrpolitika bürokrata irányítói számára, úgy tűnt, garancia arra, hogy az operaszínpad eleget tegyen a központilag meghatározott feladatoknak. Idáig vezethető vissza az a kényszerképzet is, hogy az orosz klasszikus irodalom minden jelentős művének operaszínpadi adaptációval is kell rendelkeznie.

1935-ben Dzserzsinkij *A csendes Don* című (Solohov-) operáját a zenés színházi alkotások modelljévé nyilvánították, ezzel pedig az együgyű „daloperát” (*Liedoper*) a szovjet opera mintaképének kiáltották ki, azzal a feladattal, hogy reflektálatlanul,

¹¹ Lásd Eckart Kröplin: *Frühe sowjetische Oper. Schostakowitsch und Prokofjew*. Henschelverlag Berlin (Kelet), 1985, 132.

plakatív módon, felszínesen, sőt primitíven, heroikusan és patetikusan közvetítse az ún. „szocialista ember” ellentmondásmentes képét. Nehéz lenne megmondani, hogy az orosz-szovjet irodalomnak mely nagy alkotása kerülte el ezt a zenés színházi kényszeradaptációt.

Az akadémikus vaskalaposság, mint jeleztük, tartotta magát egészen a hatvanas-hetvenes évekig, sőt, tart még napjainkban [az 1980-as évek vége felé] is – elég arra gondolnunk, hogy a Szovjetunióban a művészeti szövetségek között a Zeneszerzők Szövetsége az egyetlen olyan terület, ahol az avított hatalmi konstellációkat a Gorbacsov-korszak reformjainak izzó szenvedélye érintetlenül hagyta.

Ha mármost egy zeneszerző arra törekszik, hogy a közelébe férkőzzön a gogoli poéma összetettségének, akkor gyökeresen más úton kell járnia, mint azon, amelyet felkínálnak neki. Akkor teljesen meg kell szabadulnia az irodalmi opera szklerotikus szovjet variánsától, amelynek struktúrakonzerváló funkciója nyilvánvalóbb, mint valaha.

Egy hivatalos oldalról erőltetett hagyomány elutasítása logikusan fonódik össze egy másik, már majdhogyan elfeledett tradíció újraélesztésével, méghozzá az 1920-as évekével. Scsedrin operájának számos vonásában felismerhetjük annak a művészi útnak a szellemi folytatását, amelyen Sosztakovics járt, amikor megírta *Az orr-t*.

Ugyancsak könnyűszerrel rekonstruálható Scsedrinnél az odafordulás Muszorgszkij Gogol-megzenésítéseihez, de ennek későbbi szellemi folytatásaihoz is: Prokofjev *A játékos* című operájához, vagy Sosztakovics töredékesen is befejezett operajelenetéhez, *A játékosokhoz* – mindkettőben hangsúlyos a dialógusok szerepe.

Mindez nyilvánvalóvá teszi: Scsedrin *Holt lelke*je éppoly kevésbé úgymond „egyszeri eset” az esztétikum határvonalán túl, mint ahogyan az *Orr* sem az: mindkettő mélyen az orosz-szovjet operai hagyományokban gyökerezik, igaz, nem azokban, amelyek normának számítottak. Az erős kötődés egy hagyomány szelleméhez persze mindenkor továbbgondolást is jelent, elrugaszkodást tőle. Így bár a genetikai kapcsolat nyilvánvalóan érzékelhető, a *Holt lelkek* esztétikailag-dramaturgiailag mégsem vezethető le *Az orrból*.

Néhány szó a zenei nyelvről

Scsedrin zenei nyelvhasználata nem mutat olyan jellegzetességeket, amelyeket behatóbban kellene elemeznünk. Ez persze korántsem jelenti azt, hogy zenéje jellegtelen lenne. Épp ellenkezőleg: hazájában Scsedrin a szatíra kiemelkedő mesterének számít, és valóban az is (elegendő olyan zenedarabokra gondolnunk, mint a *Quadrille* a *Nem csak szerelem* című operából), de legalább annyira jó hangszerelő, remekül érti az ellenpont művészetét is (*Polifonikus füzet*).

Egyszersmind azonban magas szinten beszéli a kortárs zenei nyelvet (ennek persze hangsúlyozottan érzelmes orosz dialektusát, ami a Nyugat sokszor sterilnek ható avantgárd zenéivel szemben akár még előny is lehet, nem feltétlenül hátrány). Scsedrin nyelvhasználata – figyelmen kívül hagyva azokat a műveket, amelyekben engedményeket tett a hivatalos ideológiának vagy a közízlésnek – a „mérésékelt modern” jelzővel illethetnénk. Nem sokkal később, mint Witold Lutosławski Lengyelországban, Scsedrin is megpróbálkozott azzal, hogy a kontrollált aleatóriának

egy egyedi változatát meghonosítsa a szovjet zenében. Lássuk be: bármilyen magas funkciókat töltött be maga Scsedrin is, nem kis teljesítmény ez a szovjet zeneszerző-szövetség elagott egyeduralkodójának, Hrennyikov elvtársnak örökéletű birodalmában! (E technikák szuverén használatáról olyan jelentős művei tanúskodnak, mint a Harmadik zongoraverseny, vagy a költő, Andrej Voznyeszenszkij hangjára elgondolt *Poetorium*. Ahol lehetségesnek és szükségesnek tartotta, ott Scsedrin a *Holt lelkek*ben is alkalmazta ezt a technikát.)

„Mérsékelt modern” – ne gondoljunk arra, hogy ez jelző feltétlenül pejoratív. Ellenkezőleg: a Scsedrin-zenének jellegzetes vonása ez. A művei, azok is, amelyek hazájában avantgárdnak számítottak, kivétel nélkül a hagyományos „érthetőség” határain belül mozognak. Jó értelemben vett eklektizmus jellemzi Scsedrin zenei nyelvét. A zenei eszközöknek széles spektrumát alkalmazza, nyitott valamennyi irányzattal szemben. A hagyományos orosz folklórral szemben éppúgy, mint a pszalmodizáló ortodox egyházi énekekkel szemben, és aligha meglepő az sem, hogy zenéjében helyenként tizenkét fokú struktúrák is kimutathatók, de leginkább a szabad atonalitás egyes jegyei fedezhetők fel benne. A Sosztakovics-idióma jelenlétére olyan passzusok utalnak, amelyek atonálisnak tűnnek, ha ellenben alaposabban odafigyelünk, a politonális, olykor akár a polimodális zenei gondolkodás megnyilvánulásainak bizonyulnak.

Az imént felsorolt jegyek minden különösebb konfliktus nélkül megférnek a kellemes ornamentikával, a színekben gazdag hangszereléssel, a hanghatások racionális és professzionális kezelésével.

Vagyis Scsedrin aligha tekinthető a zenei nyelv radikális megújítójának (aminek hazájában számít), egyszerűen ügyesen bánik a már meglévővel, és minden lehetséges eszközt a maga zenedramaturgiai elgondolásainak a szolgálatába állít. Azt sem mondhatjuk, hogy az eszközöknek egy olyan kiforrott rendszere szerveződik művében, amely szükségessé tenné, hogy zenei idiómájának mikroösszefüggéseivel foglalkozunk. Így az opera makroösszefüggéseire összpontosítjuk figyelmünket: azaz a zenei dramaturgiára.

A DRAMATURGIAI SZERKEZET ÁTTEKINTÉSE	
GOGOL ¹²	SCSEDVIN
ELSŐ FELVONÁS	
„Nem a fehér havon...” Tizenegyedik fejezet	1. Bevezetés (► 1:35)
Első fejezet „A következő napot teljesen a látogatásoknak szentelte.” (6.)	2. Lakoma az ügyésznél (► 3:32)
Második fejezet Tudakozódás az út iránt	3. Az út (► 9:40)

¹² Nyikolaj Vasziljevics Gogol: *Holt lelkek*. Fordította Devecseriné Guthi Erzsébet. [Országos Széchenyi Könyvtár, Magyar Elektronikus Könyvtár, letölthető pdf formátumban is](#). A hivatkozások erre a kiadásra vonatkoznak (csak az oldalszámokat adjuk meg, az egyszerűség kedvéért magában a szövegben, külön lábjegyzet nélkül).

Második fejezet	4. Manyilov (▶ 12:35)
Harmadik fejezet	5. Göröngyös út (▶ 25:00)
Harmadik fejezet (nincs megfelelés)	6. Korobocska (▶ 27:15)
Negyedik fejezet	7. Énekek (▶ 37:30)
Nozdrjov	8. Nozdrjov (▶ 39:10)

MÁSODIK FELVONÁS

Ötödik fejezet	9. Szobakevics (▶ 54:00)
Szobakevics	
Ötödik fejezet	10. Szelifan, a kocsis (▶ 1:05:45)
„Az orosz nép erős kifejezéseket használ.” (74.)	
A Hetedik fejezetből: <i>Ej, ezek az oroszok!</i> „Nem szeretnek természetes halállal meghalni!” (91.)	
Hatodik fejezet	11. Pljuskin (▶ 1:09:05)
Pljuskin	
egy rövid mellékmondat a Hetedik fejezetből	12. A katonafeleség panasza (▶ 1:19:13)
(Csicsikov elmélkedése)	
Nyolcadik fejezet	13. Bál a kormányzónál (▶ 1:21:44)
„Csicsikov vásárlása közbeszéd tárgya volt a városban.”(103.)	
„Megjelenése a bálteremben páratlan hatást keltett.” (108.)	

HARMADIK FELVONÁS

„Nem a fehér havon...”	14. Ének (▶ 1:38:55)
Nyolcadik fejezet	15. Csicsikov (▶ 1:40:34)
Kilencedik fejezet	16. A két hölgy (▶ 1:43:26)
(Első fele)	
Kilencedik fejezet	17. Híresztelések a városban (▶ 1:48:25)
„A holt lelkek, a kormányzó leánya és Csicsikov furcsán egybeolvadva kavarogtak a fejükben.” (125.)	
Tizedik fejezet	18. Az ügyész temetése (▶ 2:01:05)
Tizedik és Tizenegyedik fejezet	19. Jelenet és Finálé (▶ 2:04:26 és ▶ 2:07:05)

Keserű kacaj

A Sosztakovics-örökség újrafelfedezése kéz a kézben haladt Vszevolod Mejerhold Gogol-értelmezésének feltámasztásával. Scsedrin feladata épp ebben a tekintetben

mutatkozott a legnehezebbnek: a gogoli próza zenei-akusztikai ekvivalensét kellett megtalálnia.

Mejerhold *Revizor*-felfogása határozottan visszautasította a darab vaudeville-szerű, bohózatjellegű értelmezését, amely hamis hagyományként mélyen gyökerezett az orosz színházi világban, és életében már Gogolnak is sok bosszúságot okozott. Mejerhold „színházi szimfóniaként” állította színpadra a *Revizort*. Az „előre nem látható dolgok és a kiszámíthatatlan események” bemutatásában a Gogolra olyannyira jellemző, tipikus nevetés vált uralkodóvá.

Az orosz irodalomtörténet általánosan ismert fogalma ez: a *szkorbnij szmje*, a keserű kacaj, amelyet a forradalmi demokrata Herzen fogalmazott meg, és alkalmazott Gogolra. Olyan kacaj ez, amelytől az ember torkán forr a szó, amely rettegést szül, amelytől megfagy ereinkben a vér.

Még pregnásabban ötlük szembe ez az összefüggés a *Holt lelkek*ben: katartikus erőként, amelynek a tervezett két következő részben el kellene majd indítania az erkölcsi megtisztulás folyamatát, vagy legalábbis nyitva kellene hagynia ennek lehetőségét.

A gogoli kacaj szerkezete összetett: nem robbanékony, hanem állandó mozgásban van, az állandó nyugtalanság miatt feszültséggel telítődik. A feleslegesség gazdagon burjánzó vegetációja, a földbirtokosok és hivatalnokok világának kiábrándító képe Gogolnál gyakran összefonódik a megmaradt emberi vonásoknak olykor éppen hogy csak sejtetésével. A torz lelkekben halványan emberi sorsok derengenek fel.

A gogoli kacaj szerkezeti elemzése Bjelinszkij, Gogol nagy kortársa, barátja, majd későbbi kemény kritikusa révén,¹³ mit sem veszített érvényességéből, még ha a groteszk fogalma hiányzik is nála. Sajátos már az a nézőpont is, ahonnan Gogol az embereket és történeteket láttatja: úgyszólván együgyű léleknek tetteti magát. Ez a gogoli próza egyik legfontosabb ismervét vonja maga után: a vég nélküli fecsegést, azt, hogy az író színleli: képtelen megkülönböztetni egymástól a lényegest és a lényegtelenet. A gogoli humorban a groteszknek mindkét pólusa egyszerre van jelen:

Így hát Gogol humora csendes, mondhatnám szelíd; szelíd még akkor is, ha erkölcsi felháborodás rejtőzik mögötte; jóindulatú még akkor is, ha maró bírálatot takar. De van az alkotásban még egy másik fajta humor is, amely kegyetlen és leplezetlen; a húsba mar, úgyhogy kicsordul a vér; beeszi magát a csontok velejéig; nem titkolja szándékát; hol jobbra, hol balra sújt korbácsával, amelyet sziszegő kígyókból font magának – epés, mérgezett, kegyetlen és kíméletlen humor ez.¹⁴

Ennek a „humornak” a maradéktalan átmentése egy akusztikai világba, nem egyszerű feladat, a hagyományos vígopera manírjaival pedig egyenesen lehetetlen: ebben keresendő például a német Werner Egk *Revizor*-megzenésítésének (1957) művészi kudarca. Scsedrinnek így olyan zenét kellett komponálnia, amely nem

¹³ A súlyosan beteg és Salzbrunnban kezelésen tartózkodó Bjelinszkij [nevét gyakran Belinszkijként írják át] megdöbbenéssel írta, hogy Gogol elveszett az irodalom számára. Keresztényi alázatot, a cárhoz és az egyházhoz való dörgölőzést, egy szó mint száz, a terror és az elmaradottság Oroszországaival való kiegyezést vet a szemére.

¹⁴ Visszarion Bjelinszkij: „Az orosz elbeszélő irodalom és Gogol elbeszélései”. Lásd: *Puskinról, Lermontovról, Gogolról*. Magyar Helikon, Budapest, 1979, 94.

egyszerűen komikus és derűs. Olyan zenét kellett elgondolnia, amelynek az értékaspektusai ambivalensek, olyan zenét, amely hullámmozgásszerűen ingadozik szélsőséges lelkiállapotok között. Ennek a zenének tartalmaznia kellett a szomorúságot is, amely minden komikum mélyén ott szunnyad, és képesnek kellett lennie arra is, hogy búskomorságba csapjon át, miként az Gogolnál magánál is megtörténik.

Ezzel magyarázható, miért kezeli operájában Scsedrin oly mértéktartóan a szatírákat. Csak néhány jelenetben bukkan fel, leggyakrabban pantomim jelleggel, mint például a Korobocskával való „birokra kelés” Sosztakovicsra emlékeztető scherzójában, vagy amikor Csicsikov hirtelen „szerelemre lobban” a kormányzó lánya iránt, amivel magára haragítja a mélységesen megsértett hölgyeket, előidézve ezzel a saját „bukását”. Ezek a szatirikus helyek egytől egyig szituációk, és nem az eltorzult lelkek zenei jellemzőiből fakadnak. Azt, ahogyan Scsedrin Gogol módszerét zenében operaszínpadon megvalósítja, képletesen hiperbolaként ábrázolhatnánk két gyújtóponttal: belülről közelít egy emberhez, ugyanakkor ezt az alakot minden pillanatban kívülről is szemléli.

Gogol „keserű kacaj” koncepciójának mély megértése olvasható ki a Scsedrin által a partitúrába írt figyelmeztetésből, amelyet nem lehet elég komolyan vennünk:

Végül a szerző arra kéri az előadókat, ne adják át magukat önfeledten a színpadi játéknak, semmiképp se „komédiázzanak”, összpontosuljon minden figyelmük a tiszta intonációra, a hangsúlyok pontos visszaadására, az árnyalatokra, az énekszólamok zenei interpretációjára.¹⁵

Az *opera comica* (*opera buffa*) konvencionális eszközeivel a partitúrába belekomponált hangulat- és látószögváltások, az ellentétes érzelmek sajátos gogoli hullámmozgása nem tud életre kelni. Ezért a szovjet zenekritikában hangoztatott álláspont, miszerint Scsedrin a vígopera nagy hagyományait keltette új életre,¹⁶ alapvetően téves.

A maszkok

Mint *Leveleiben* maga Gogol említi, Puskin az elsők között volt, aki az ő „legfőbb lényegét” meglátták:

Ő mindig azt mondta nekem: előttem egyetlen írónak sem volt tehetsége olyan szemléletesen ábrázolni az élet köznapiságát, olyan erősen megrajzolni az egyszerű ember kisszerűségét, hogy a szálka, amelyet senki sem vesz észre, egyszerűen mindenkinek a szemében gerendának tűnjék.¹⁷

¹⁵ Lásd az idézett partitúrát, 5.

¹⁶ Vö. például M. [Mihail] Tarakanov: *Tvorcsesztvo Rogyiona Schedrina*. Szovjetszkij kompozitor, Moszkva 1986, 293. (Hasonló álláspontot képviselt később Valentyina Holopova is, vö. [Valentina Cholopova] *Der Weg im Zentrum*, Schott, Mainz, 2000, 63.)

¹⁷ Nyikolaj Gogol: „Négy levél...” Id. kiad., 113.

Gogolnál éppen a nem poétikus, a nyomasztó köznapiság az, aminek igazi lényegét zeneileg hallatlanul nehéz megragadni. Ha a zeneszerző „művészkedik, finomkodik”, akkor Gogolt hamisítja meg. Ha ennek az ellenkezőjét teszi, akkor belefullad a szűrkeségbe, az unalomba, és így nem hatol be Gogol prózájába.

Mellékelve az olvasó egy valamelyest leegyszerűsített áttekintést talál azokról a legfontosabb eszközökről, amelyek segítségével – mint Gogol nevezte – az „egésznek ijesztő kisszerűsége” érzékelhetővé válik. Ez volt az, ami megrémítette Oroszországot. Az egész könyv elolvasása után úgy érzi az ember – így Gogol – „mintha valamiféle lelki sötétségből az isteni fényre lépne ki.”¹⁸ Ez az összefüggés fontos, ha a zenei megfelelések után kutatunk Scsedrinnél, hiszen Gogol a szöveget, bármennyire kisszerű is a benne ábrázolt világ, íróilag állandó feszültségben tartja.

A helyes zeneszerzői kiindulási pontot akkor találjuk meg, ha a gogoli emberábrázolás egyik legfontosabb, még ha közvetlenül át nem is látható eszközét sikerül felismernünk, mégpedig a *maszkszerűségét*.¹⁹

Különféle típusú maszkok egész sora figyelhető meg, kezdve egy figura külső megjelenésétől, testi felépítésétől, gesztusaitól, bizalmas, „beszélő” neveken át,²⁰ egészen a jellem irreverzibilis torzulásainak ábrázolásáig. Sokrétű jelenségről van tehát szó, amit mindenféle kacat is kiegészít – ezek elválaszthatatlanul hozzárendelődnek ehhez vagy ahhoz az alakhoz.

A gogoli maszkok rendszerének egyes elemei (öltözet, testalkat, fiziognómia) szcenikai eszközökkel részben rekonstruálhatók, mérvadó azonban csak az, és csakis az lehet, ami magában a partitúrában áll, és amit a színre vitelnek az akusztikai alakzatból kiindulva kell megvalósítania.

A gyújtópont, amely körül a gogoli ábrázolás összpontosul – a gesztusok. Olyan jelenségek ezek, amelyekben lecsapódik a maszkjelleg is. Scsedrin itt Muszorgszkij szellemében jár el, és az emberi beszédmódoknak nekik megfelelő, akusztikai-zenei alakzatot kölcsönöz. Szándékának megfelelően a zenének nála is

művészi módon kell felidéznie az emberi beszédet, annak legfinomabb árnyalataival együtt, azaz az emberi beszéd hangjainak, mint a gondolatok és érzések külső megjelenési formáinak... igaz, pontos zenévé kell alakulniuk.²¹

(Amikor Muszorgszkij ezeket a gondolatokat írta, lázasan dolgozott épp A háztűznézőn.)

Scsedrin a magatartás- és beszédmódok tipológiája alapján egy olyan öntörvényű zenei rendszert igyekszik megteremteni, amely egyenértékű a gogoli prózával, ugyanakkor lemond minden közvetlen megfeleltetésről. A gogoli paradigmát

¹⁸ Uott., 114.

¹⁹ Az itt következő gondolatmenet épít az 1920-as évek kiváló orosz-szovjet irodalomteoretikusának, Jurij Tinyanovnak a felismeréseire: „Dosztojevszki és Gogol. A paródia elméletéhez”. Lásd *Az irodalmi tény*, Gondolat, Budapest, 1981, 40–73., különösen: 45–46.

²⁰ Ilyenek például a *Holt lelkekben*: Manyilov a „manyity” (csalogatni) igét idézi fel az olvasóban, Korobocsk a „dobozocskát” jelent, Nazdrjov a „nazrdrijak” szóra emlékeztet, egy olyan emberre, akinek nagyok az orrlukái. Szobakevics: „szobaka” = kutya; neve és atyai neve („Mihail Szemjonovics”) Oroszországban a medve népies elnevezése. Ha a Pljuskin nevet halljuk, nyomban a „pljus” (= plüss) szóra gondolunk.

²¹ Levél Ljudmila Sesztakovának [1868. július 30.]. Lásd Modeszt Muszorgszkij: *Levelek, dokumentumok, emlékezések*, id. kiad., 144.

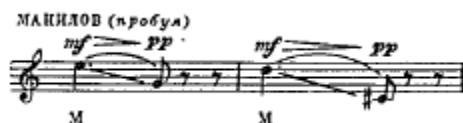
nem leképzi, hanem a maszkok megalkotásával és azok sajátos mozgatása révén egy ekvivalens rendszerrel helyettesíti.

De mármost milyen is ez a rendszer?

GOGOL ÍRÓI ESZKÖZEI		SCSEDRIK KOMPOZÍCIÓS ESZKÖZEI (a gogoliakhoz hasonló vagy nekik megfelelő)	
külső optika	végeláthatatlan csevej az olvasóval a népi nevetéskultúra egyes elemei a tárgyi környezet aprólékos leírása: az alakok, valamint tárgyi koloncaik egyidejű megjelenése a tárgyak uralma az ember felett: önállósulásuk tragikomikus jellege	akusztikailag megragadhatatlan terület	a portrék életre kelése (a Manyilov- és a Szobakevics-jelenetben)
belső optika	üresjáratok az elbeszélésben üresjáratok a cselekményben hiperbolák (túlzó kifejezések), hasonlatok, amelyekben a második tag mértéktelenül túlzott a megszokott perspektívák felborítása: békaperspektíva vagy „bolhából elefántot” „szkaz”: maguknak a szereplő személyeknek a fecsegése logikátlan gondolkodás, hamis következtetések szintaktikailag helytelen mondatok, döcögő mondatszerkezetek, gyakori szóismétlések, aránytalanul sok töltelékszó, pleonazmusok (szóhalmazok)	akusztikailag részben megragadható terület	beszédzsánerek – beszédmanírok gyakori makacs ismétlődések (ostinato) ostinato-figurációk az énekben ellentmondás a szöveg és az akusztikai alakzat között össze nem illő intonációs rétegek ütközése
szükséges a mélyebb behatolás: a hagyományos intonációk ironizáló elrajzolása nem elégséges			

Legelőször is bizonyos szómaszkok tűnnek fel, amelyek leválaszthatatlanul tapadnak egyes alakokhoz – egyébként nincs ez másként magánál Gogolnál sem: nála is vannak fonetikus képződmények, amelyek elveszítették szemantikai tartalmukat,

vagy sosem volt nekik. Fonetikai metaforák, amelyek egyes helyeken akár állatias morgássá is torzulhatnak. Így fonódik például egybe a következő gesztus Manyilovval:



Nozdrjov színpadra lépése elképzelhetetlen a



nélkül. Ugyancsak karakterisztikus Szobakevics medvére emlékeztető dörögése, például amikor a felvilágosítókat szidalmazza („*de fel is akasztanám őket, fel én!*”) [A szöveg Gogolnál: „*Felvilágosultságról fecsegnek, hajtogatják, hogy felvilágosultság így, haladás úgy... felvilágosultság, az ám, nyavalya...*”, 66.]:



Hasonló játékot figyelhetünk meg Pavel Ivanovics Csicsikov államtanácsos nevével: inkább ritmikus, semmint melodikus alakváltozásai plasztikusan érzékeltetik a mindenkori helyzetet, nemkülönben a szereplők Csicsikovhoz való viszonyának alakulását.

Ezekben az esetekben tehát a szómaszk névmaszkként, a név ellenben fétisként jelenik meg.

A szómaszk voltaképpen az akusztikus maszk speciális esete, amelybe beleolvad az alakok valamennyi leírása és tárgyi környezetük is: ez határozza meg Scsedrin módszerének strukturális alapját.

Innen eredeztethető az akusztikus maszkoknak egy sajátossága is: éppannyira önmagukba zártak, mint a gogoliak; a már amúgy is torz személyiségeket még inkább megbéklyózzák. Dologi alakot öltenek, ez képviseli az akusztikus megnyilvánulások terén a statikus, változásra képtelen Gogol-figurák karakterét. Ami azonban belőlük közvetlenül kikerekedik, az nem egyéb egyfajta Gogol-panoptikumnál, de még távolról sem opera! Ugyanakkor mégiscsak az egyetlen esély egy zeneszerző számára, hogy a gogoli alakok lényegét akusztikailag megragadja.

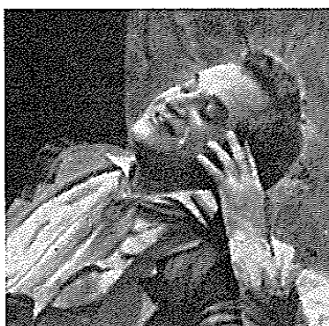
Szerkezetüket tekintetében az akusztikus maszkok néhány, következetesen alkalmazott eszköz segítségével jönnek létre. Semmi szokatlanról nincs persze szó. Amiről szó van, azok az állandóan visszatérő jellegzetes hangközök, dallamfoszlányok, rögeszmeszerűen ismétlődő, monoton ritmusok, *ostinato* frázisok, hangközugrások stb. A hanglejtést, a gesztusokat, vagy a mindenkori figurához következetesen hozzárendelt, tőle elválaszthatatlan hangszereket vagy hangszercsoportokat hasonlóképp az akusztikai maszkok alkotóelemeihez sorolhatjuk. (Ami ez utóbbit illeti, a fuvola Manyilovot jellemzi, a fagott Korobocskát, a kürtök Nozdrjovot, a nagybőgők,

a kontrafagott és az elektronikus basszusgitár különösen bizarrul hangzó együttese, Szobakevicset, míg az oboa Pljuskint.)

*

Hogy lássuk, ezek az akusztikus maszkok miként születnek meg párhuzamosan Gogol leírásaival, vegyünk szemügyre közelebbről is néhányat, és hasonlítsuk össze azokkal a szövegrészekkel, amelyek talán a legjellemzőbbek Gogolnál egyik vagy másik alakot illetően.

Manyilovot, ezt a rendkívül szolgálatkész és előzékeny széplelket, akit mindenekelőtt akarategyengeség, erős befolyásolhatóság és a tudomány, a műveltség és minden magasztos dolog fölött érzett örök révület jellemez, Gogol az alábbi szavakkal festi le:



Hogy Manjilov milyenfajta ember volt, annak talán egyedül isten a megmondhatója. Vannak emberek, akikről azt szokták mondani, hogy se ilyen, se olyan: mint a közmondás tartja: se hideg, se meleg. Talán Manjilovot is ezek közé kell sorolni. Jó külsejű ember volt, arcvonásaiból nem hiányzott a szeretetreméltóság, de ez a szeretetreméltóság túlságosan édesnek, cukrozottnak tetszett; modorában s egész lényében volt valami rokonszenvet és barátságot kolduló hízélgés. Mosolya megnyerő, haja szőke, szeme kék volt. Ha az ember beszédbe ereszkedett vele, az első pillanatban okvetlenül azt gondolta: „Milyen kellemes, jóra való ember!”, a második pillanatban semmit sem gondolt, a harmadikban pedig azt gondolta: „Ördög tudja, mi dolog ez!” és odábbállt; ha mégis ott maradt, halálos unalom fogta el. (14.)

Manjilov akusztikus maszkja modoros, hajlékony frázisokból áll, e mögött azonban nincs más mint a 19. századi orosz románc félreismerhetetlen intonációjának, nagyon jellegzetes fordulatának majmolása. (Ezzel az intonációs tartománnyal élt melleleg Csajkovszkij is az *Anyegin*ben.) Zenedramaturgiai trouvaille mindamellett, hogy Scsedrin – a regény intencióit túlajtva – igazi árnyékalakot kreál Lizanyka Manjilovából (a magyar fordításban hol Manjilova asszony, hol meg Lizocska), Manjilov hitvestársából: eltekintve az „épületes”, a város előkelőségeinek erényeiről folytatott, recitativo-szerűen megformált párbeszédtől, az ő énekszólama kimerül abban, hogy egy szekunddal magasabban, kánonszerűen követi férje-ura visszataszítóan édeskés szófolyondárját:

Музыкальная партитура. Вокальные партии: сопрано, альт, тенор, бас. Инструментальная партия: фортепиано. Темп: pp (pianissimo). Текст песни на русском языке.

Igencsak jellemzőek Manyilov énekszólamában – a hosszú, dagályos dallamíveken túl – a frázisok végén található szeptimugrások, amelyek „eszmevilágának” mintegy idealisztikus lebegést kölcsönöznek („Engedje meg, hogy nyíltan, őszintén beszéljek: én szívesen odaadnám vagyonom felét, ha félannyi kiváló tulajdonságom volna, mint önnek!”, 17.):

Музыкальный фрагмент, иллюстрирующий септимугры. Темп: pp (pianissimo).

Ugyanez a helyzet állandó törekvésével is a szimmetriára. Ez megfelelő műveltségisményének, amely klisék kimeríthetetlen tárháza, és az „örök” igazságokhoz való szentimentális viszonyra torzul, mint az alábbi frázisban, amely kizárólag a nyitás és a zárás szimmetrikus egységeiből áll, hajszálpontosan a klasszikus formában szabályainak megfelelően. Az egészen groteszk hatás a szöveg révén jön létre, ugyanis semmi egyébéről nincs szó benne, mint a traktárról az ügyésznél tartott állatias lakomán („De igazán, ön semmit sem eszik; olyan keveset vett a tányérjára!”, 18.):

Музыкальный фрагмент, иллюстрирующий симметрию. Темп: p (piano).

Hogy Scsedrin mennyire a lényegre képes megragadni a gogoli groteszkben, megmutatkozik azokban a pillanatokban, amikor túlhajtja Gogol intencióit. Egy olyan megnyilatkozásból, mint az alábbi: „És lám, végre ön csakugyan megtisztelt bennünket a látogatásával. Lelkemre, nem is tudom kifejezni, milyen örömet szerzett nekünk ezzel, mintha májusi ünnep, szívünk névnapjának ünnepe köszöntött volna be...” (16.), elhagy minden sallangot, aminek folytán valamilyen szentimentális zaggyvaság jön létre („Májusünnep, májusünnep, májusünnep, a szív nevenapja...”):



*

Vagy vegyünk egy másik példát: itt van Korobocska, a földbirtokosnő, ez a nehézfejű öregasszony, aki nincs híján a tisztos célratörésnek sem. Ugyanakkor állandóan attól tart, hogy átverik, és így veszélyessé válik Csicsikov számára.

Csak ismételni tudjuk, amit fentebb mondtunk: Korobocska jellemábrázolása markáns és lényegre törő:



Egy perc múltán belépett a háziasszony – éltesebb nő – valami sebtében magára kapott hálófőkötőben, nyakán flanel kendővel, kisbirtokos asszony, az a fajta, aki mindig panaszodik a rossz termés és a veszteségek miatt. A fejét kicsit félrebillentve tartja, közben pedig lassanként szép kis pénzecskéket rakosgat félre az erős vászonból varrt zacskókba, amelyeket a komód fiókjában őriz. Az egyik kis zacskó rubeles, a másik félrubeles, a harmadik negyedrubeles ezüstpénzzel van tele, noha az ember azt hinné, hogy a komódban semmi más nincs, mint fehérnemű, hálókabátok, fonálmatingok és szétfejtett köntösök, amelyeket idővel majd ruhává alakítanak át, ha a meglevők netán kiperzselődnének a különféle fűszeres ünnepi lepények sütése közben – vagy maguktól elrongyolódnak. A ruhák azonban nem perzselődnek ki és nem rongyolódnak el maguktól, jól vigyáz azokra az asszony, mígnem a végrendelet értelmében valamelyik unokatestvérre marad a többi lommal együtt. (28.)

Ellentétben az idealista, álmodozó Manyilovval, Korobocskánál markánsan érződik a hajlam, hogy a hozzá rendelt tárgyi tartozékok rabszolgájává válják, habár ez nála mégsem annyira nagymérvű, mint a fösvény Pljuskinnál. Ennek ellenére lecsapódik akusztikus maszkjában, méghozzá a véget nem érő siránkozásban. Énekszólamát kis ambitusban mozgó, lamentáló énekbeszéd jellemzi, amelyet tekerőző fagottszólam kísér. Dallamívvé ez az énekbeszéd igencsak ritkán teljesedik ki, a

legtöbb, hogy a hangközök kitágulnak benne, amikor a holt lelkek áráról folyik az alkudozás. Itt azonban jellemző tendencia a megragadás az ostinato ismételt, kis motívumokban. Recitatív jellegű beszédmódjának monomániásan vissza-visszatérő elemei a *batyuski* („bátyuska”) és hajlításokkal énekelt *beda* („nyomorúság”), valamint a frázisokat lezáró trintónusz hangköz:

Pljuskinnak, ennek a fősvény alaknak visszataszító lényé nyomban érzékelhetővé válik külsejében:



Hősünk önkéntelenül hátrahőkölt, és elképedve bámult a házigazdára. Sokféle embert látott már életében, még olyanokat is amilyeneket mi, olvasóim, talán sose fogunk látni, de ilyennel még nem találkozott. Ennek az arca ugyan nem volt feltűnő, nemigen különbözött a legtöbb sovány öregemberétől, csak az álla ugrott túlságosan előre, úgyhogy mindannyiszor kendővel kellett letakarnia, nehogy leköpjje; apró szeme még nem vesztette el fényét, és fürgén futkosott bozontos szemöldöke alatt, mint az egér, mikor sötét lyukából kidugja hegyes orrát, aztán fülét hegyezve, bajuszát mozgatja, és kutatva néz körül, nem rejtőzik-e a közelben macska vagy valami pajkos kisfiú, és gyanakodva szaglássza a levegőt. (78.)

Az, ahogyan ennek a téboly határáig fösvény, görnyedt, „faarcú” aggastyánnak teljességgel veszendőbe ment emberi lényé, korcsossága akusztikus maszkká lényegül, az tényleg Scsedrin operájának egyik legpazarabb remeklése. Mindenekelőtt: a zeneszerző alt hangra bízta Pljuskin szolamát. A soha nem szűnő aggályoskodás és a beteges rettegés a kacatokért, amelyekbe Pljuskin már-már belefullad, egy Korobocskáéhoz hasonló, de sokkal inkább korlátok között tartott, recitativo-szerű vonalvezetésben csapódik le, amelyből azonban kiszűrődik az emberekkel szembeni teljes bizalmatlanság

Ugyanakkor Pluskintól lényegileg idegen a Korobocskából olykor felszínre törő zaklatott lelkiállapot. Zenei megjelenítése mindenestől „faarcú”. Igen ám, de egészen sajátos módon ehhez a „faarcú” akusztikai maszkhoz különös *espressivo*, sőt olykor *doloroso* karakter is társul, amelyeket nagyritkán torz, töredezett dallamvonalak, hajlított, felfele tartó duodecima ugrások, de hirtelen reszketeggé váló, *portato* szótagismétlések is kísérek („*En már jó régen nem fogadok vendégeket*”, 81.):



A plasztikus oboahang még jobban kiemeli ezt a sajátosságot. Ez a kétértelműség Pljuskin akusztikus maszkjának megformálásában azt az érzést kelti, mintha Scsedrin hangsúlyozni akarná: ebben a jelentéktelenségbe és kicsinyességbe süllyedt, visszataszító emberben is (Gogol szavai) megmaradt valamennyi emberség, mint az a *Holt lelkek* szövegén is átsejlik: „S az öregember faarcán egyszerre csak meleg fény suhant át, ha nem is érzem, de ahhoz hasonló.” (84.) Egy pillanatra se feledjük: a poéma tervezett további részeiben – mint az Gogol vázlataiból kitetszik – épp ennek a viszolygást keltő fösvénynek jut majd kulcsszerep Csicsikov erkölcsi megújulásában!

Mindezek ellenére Pljuskin akusztikus maszkja bizarr elegye marad az érzelemnélküliségnek és az *espressivo* karakternek, ami rendre kopácsolásszerű *staccat*óval zárul:



Éppily kevésbé kerülheti el figyelmünket Pljuskin akusztikus maszkjának egy további jellemzője, az édeskés, hízelgő hangvétel: miközben tágas akusztikus tereket bejárva tekergőzik, mézes-mázos szavakkal dörgölözve beszélgetőpartneréhez, gyanakodva kémleli őt. Az állandó „bizalmatlanság” egzisztenciaformává dermedt akusztikai alakja áll itt előttünk. („*A legutóbbi három év alatt az az átkozott forróház tömérdek jobbágyomat pusztította el*”, 81.):



*

Lássuk most azonban, hogy Scsedrin ebből az alaptól kiindulva hogyan indul el tovább a „regénynek” megfelelő zenei cselekmény megformálása irányában.

Az akusztikus maszkokból állnak össze a beszédzsánerek vagy inkább beszédmanírok, ezeket ugyanakkor mégsem tekinthetjük intonációs egységeknek a szó hagyományos értelmében, még akkor sem, ha jellegzetességeik hasonlóak. A beszédzsánerekből a legfontosabb hiányzik: a flexibilitás. Nem engedelmességeknek formatörvényeknek. Ezt a tulajdonságukat a zeneszerző napnál világosabban kiemeli. E jellemzőjük összhangban áll operadramaturgiai funkciójukkal, mégpedig a kővé dermedt személyiségstruktúrák érzékletessé tételével. Így minden beszédzsánerekben van egy szigorúan körülhatárolt akusztikus tér, amelyben az énekszólamok mozognak. A beszédzsánerek zeneileg kibonthatatlanok, kényszerpályákat határoznak meg, méghozzá merev egyértelműséggel. Hogy egy további maszkot hozzunk itt fel példának, és hogy bemutassuk, hogyan mozognak ezeken a kényszerpályákon, álljon itt a lomha, durván állatias, embergyűlölő Szobakevics akusztikus maszkja a karakteréből következő *ostinato* figurációkkal és a maga, más maszkokkal össze nem téveszthető, belső lényét feltáró ritmikus struktúrákkal („*Felvilágosultságról fecsegnek...*”, 66.):

amelyek szinte változatlan formában térnek megismétlődésük sokszor vissza.

Megmutatkozik itt, hogy ezek a beszédzsánerek és a velük összenőtt tipikus motívumok, figurációk, hangközstruktúrák, ritmusképletek, nem funkcionálhatnak mintegy vezérmotívumokként. Szobakevicsnek előtörténete sincs (Gogol még annyit is sajnál tőke, mint például Pljuskintól), egyszerűen csak van, és olyan, amilyen:



Tudvalevő, hogy sok olyan arc van a világon, amelynek megmunkálásával a természet nem sokat vesződött, a kidolgozáshoz nem használt finomabb szerszámokat..., egyszerűen csak nagyjából, nyersen faragta meg; egyet suhintott a szekercével: megvolt az orr, még egyet suhintott: megvoltak az ajkak, nagy fúróval szemeket vájt bele, aztán azonmód csiszolatlanul világgá eresztette, mondván: „Élj!” Hát éppen ilyen erőteljesen, nyersen megformált arca volt Szobakevicsnek is. (63.)

...hangzik Gogol szarkasztikus leírása Szobakevics fiziognómiai maszkjáról. Akusztikus maszkjának még a látszat szerinti „fejlődése” is azon a helyen, ahol dicsérni kezdi az „árut”, vagyis az elhalt jobbágyokat („De hiszen én nem bocskorokat adok el! Hetvenöt rubel!”, 68., 70.):

napnál világosabban mutatja – mégpedig a szökdécselő, mogorván táncos ugrások révén (vö. *marcato*, *pesante* – hangsúlyeltolódásokkal!) – a változatlan lényezet: számára az egész világot szélhámosok népesítik be, holott ő maga is egy közülük.



Hogy Gogol összes alakja mennyire egyívású, s hogy akusztikus maszkjaik mennyire zártak és változtathatatlanok, megmutatkozik Szobakevics zenei ellenpólusában, Nozdrjov féktelen természetében, karakterének mozgalmasságában és

Но, да, ах, ма, ма, ча, ча, ма, ах, ма, смерть, ах, ах то-го!

Музыкальный фрагмент из нотного произведения. Включает вокальную партию (Жен.д.) и инструментальную партию (V-е, У-е, С-б.).

Вокальная партия (Жен.д.):

Не зря я по-села - ро - за напроле -

Инструментальная партия (V-е, У-е, С-б.):

Музыкальные инструменты: V-е (Виолончель), У-е (Укулеле), С-б. (Скрипка).

Но, да, ах! ма, ма, ча, ча, ма, ах, ма, смерть! иль, ах! то-би!

Ez az operadramaturgiai megoldás összhangban van a gogoli figurák lényegével: bizonyos rögeszmék kiteljesedett, végső állapotát mutatják. Másfelől viszont az eljárás a *Holt lelkek*nek mint regénynek a szerkezetét is reprodukálja, ugyanis az elbeszélés menete Gogolnál is lépten-nyomon elakad, hogy nagy kitérőket tegyen, és hogy

részletes, plasztikus jellemzéseket adjon egy-egy, a történetbe újonnan belépő szereplőről.

Ha a zeneszerző mereven követné a saját maga által lefektetett szerkesztésvégeket, akkor e zárt világok egymás mellé rendelése itt meg kellene, hogy rekedjen. Ám a zenei történés fordulatai ugyancsak Csicsikov ajánlatára alapozódnak, arra, hogy felvásárolja a revíziós listába még be nem vezetett, elhalt jobbágyságot, ami az operában mindenkor az alábbi motívum ilyen vagy olyan variánsával kapcsolódik egybe:



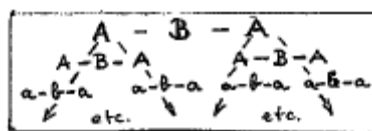
(számtalan változatban tér vissza, a csembaló és a bongók ellenben obligát hangszerek.)

A belső logikája szerint statikusan megrekedő zenei struktúra így elmozdul.

Látjuk, hogy a kényszerpályák előre meghatározzák az akusztikus maszkok játékterét. Mozgásuk vázlatosan követi a gogoli cselekményt (mégpedig a *regényét*, mert a *poémáé* más, később elemzendő törvényszerűségeknek engedelmessé válik). Még ha csak körvonalaiban is, de már egy olyan akusztikus közegben mozgunk, amelynek belső törvényei hatással vannak a formaadásra is.

Íme, néhány példa:

Manyilov jelenete, mint arról szó volt, románc. Háromrészes dalformában íródott, mégpedig kezdve a legeslegkisebb egységektől egészen a teljes jelenet lekerekítéséig. Gogol azon finom megfigyelésének pontos zenei megfogalmazása ez, amely szerint Manyilov – bár szinte semmit nem képes felfogni Csicsikov ajánlatából – egyszerűen nem viseli el a szabálytalanságokat, a szabályok áthágását. Miután Csicsikov biztosította őt afelől, hogy „a kötelesség szent számára”, és hogy „a törvény előtt elnémul” (21.), nyugodt lelkiismerettel adja beleegyezését a számára érthetetlen üzlethez. Így kerekedik ki az egész jelenet A–B–A formává, amely maga is kisebb háromrészes formák egymásba rakosgatásaként fogható fel:



A Korobocskas-epizód rondó formája egyaránt gyökerezik az öregasszony makacs jellemében és magában a szituációban. Míg a Manyilovéknál játszódó jelenetben volt valami kellemetlen érzés és kényszeredettség, Gogol utalása, mármint hogy „Csicsikov ezzel az asszonnyal – minden nyájassága ellenére – sokkal fesztelenebbül beszélt, mint Manyilovval, és nem sokat teketóriázott” (31.), itt akár szabadabb zenei formát is megengedhetne. A feltételes mód helyénvaló, hiszen az

Nyilvánvalóvá a helyzet Gogol epés megjegyzésével válik:

Ha mármost az indirekt beszédmódot (vagyis ahogy a beszélgetőpartnerek egymásról gondolkodnak) egyenes beszédbe tesszük át, már meg is kaptuk a rondószerű formát: A–B–A_v–B_v–A_v, ahol is az indexben szereplő „v” Csicsikov szolamában valójában csak lényegtelen variánsokat jelez. A rondóból itt a legelső ütemeket mutatjuk be, amelyeket Csicsikov énekszólama ellenpontoz (► 31:15):

22

Cl. I
Fag. I
KUPOV.
ЧМЧ.
V. Ie
V. c.
C. b.

He про - до - ше - хъ нѣтъ бы, но про - до - ше - хъ нѣтъ бы, но про - до - ше - хъ нѣтъ бы, etc.
За е - е, прожон, та и стару - ха, за е - е, прожон, та и стару - ха, прожон, та и стару - ха, etc.

Kitörést ebből az örök körforgásból csak Csicsikov szidalmi jelenthetnek: pantomim egy scherzóra, a zene szakasztott olyan, akárha Sosztakovics írta volna.

Hasonló módon határozza meg Nozdrjov korlátolt könnyelműsége jeleneteinek formáját. Dramaturgiailag az ő funkciója a robbantás, hiszen Nozdrjov, mint Gogol írja:

bizonyos értelemben történelmi személy volt. Amely összejöveten ő részt vett, az sohasem zajlott le valamiféle „történelmi” nélkül. (47.)

Kuplészerű éneke, amely a jeleneteiben szabadon megformált capriccióbá bontakozik ki (de mint említettük, makacsul visszatérő elemekkel), egyszerre teszi érzékletessé a maszkoszerű zártságot és a szétfolyó alaktalanságot. Valamennyi jelenetben, ahol csak felbukkan, valakivel mindig összezőrdül, ami viszont a zenei cselekményt mindenkor a felvonásvégek, finálék irányába taszítja, vagyis Scsedrinnél a maszkok mozgása adja a formát. E mozgás három dimenzióban válik érzékletessé:

1. A forma a Csicsikov ajánlatára adott különféle reagálásmódokból nő ki.
2. A maszkok mozgása a konvenciók világában: lakomák, bálók, az emberek felszínes kapcsolatai egymással. E réteg zenei megoldása átvezet bennünket az együttesek kérdéséhez: ezek Scsedrinnél más kompozíciós elveken nyugszanak.
3. A maszkok mozgása a fejük tetejére állított konvenciók világában: elevenné váló faliképek, amelyek Szobakevics segítségére sietnek, a feltételezett milliomos Csicsikov „istenítése” és a „Revizor-szituáció”: a titokzatos Csicsikov küldetésével kapcsolatos találgatások, híresztelések, amelyek bukását idézik elő stb. Valóban turbulens világ – az élősködő semmittevés közepette!

Mielőtt azonban ennek törvényszerűségeit tárnánk fel, vessünk egy pillantást az opera hőséire.

Pavel Ivanovics Csicsikov tanácsos

A zeneszerzőnek az irodalmi anyaggal igazából akkor gyűlhetne meg a baja, amikor a feladat, az, hogy Csicsikov színpadi alakjának megfelelő akusztikus alakot kölcsönözzön. Gogol kiválasztott „hőse” ugyanis nem egyéb egyszerű szélhámosnál, maga a megtestesült tompaság. „Hősenek” még a szürkénél is szürkébb középszerűségét nyomban a poéma elején hangsúlyozza:



A csészában egy úr ült, nem különösen szép, de nem is csúnya, nem túlságosan kövér, de nem is túlságosan sovány, nem lehetett volna ráfogni, hogy öreg, de azt sem, hogy valami nagyon fiatal. Megérkezése a városban semmiféle izgalmat nem okozott, nem is volt benne semmi figyelemre méltó. (3.)

Nem kerülheti el figyelmünket: Gogol az elmélkedések során is megragad minden alkalmat, hogy kibővítsen Csicsikov érdemeit. Maró öngúnnal adja elő saját kételyeit:

Nagyon valószínűtlen, hogy hősünk tetszik az olvasóknak. A hölgyeknek nem tetszik, ezt határozottan állíthatjuk, mert a hölgyek megkövetelik a hőstől, hogy tökéletes legyen, s ha valami kivetnivalót, testi vagy lelki foltocskát látnak rajta – az már baj. Ha mélyen behatol is a szerző a hős lelkébe, ha tükrönél hívebben ábrázolja is az alakját, mindezt egyáltalán nem értékeli. (147.)

Csicsikov is része az „orosz rémségeknek”, se jobb, se rosszabb Gogol összes többi alakjánál. Aljassággal is csak komoly megszorításokkal vádolható, hiszen csak „kicsit gazfickó”.

Csicsikov mindamellettszenvtelen, nincsenek valóban nagy céljai, nincsenek szenvedélyei. Nyomasztóan középszerű. De mihez kezdhet éppen a zene ezzel a középszerűrel? Ráadásul úgy, hogy a középszerű a mű központi alakjának lényegi vonása.

Csicsikovnak, a többi Gogol-figurával ellentétben nincsen jellegzetes maszkja. Átláthatatlan és személyiség nélküli is egyben. Ezzel áll összefüggésben, hogy énekszólámát Scsedrin is tudatosan mintha klisékből „kontárkodta” volna össze. Csicsikov énekszólámában az erősen hangsúlyozott középszerűség megfelel az üresen kongó zenei közhelyeknek, a sivár skálameneteknek és szekvenciáknak, amelyek ráadásul gyakran minden zenei összefüggés nélkül sorolódnak egymás mellé.

Nagyot tévednénk azonban, ha ezt „gyengeként” rónánk fel a zeneszerzőnek. Ez nem erőtlenség, nem is a hamis operai manírok jele, amelyek beszűremkednek a színpadi-zenei kontextusba, és még csak nem is valami más jellegű elgondolás feje tetejére állása. Nem, ez maga a koncepció!

Már az első néhány taktus is, ahogyan Csicsikov az operában megszólal, mintapéldája a dagályos, de merőben karakter nélküli zenei megnyilvánulásnak („szeretek megismerni mindenféle helyet”, 67.):



ami – ha lehetséges, variálva ugyan, de gyakran változatlan formában – visszavisszatér, annak kifejezéseképpen, ahogyan Csicsikov a társasági életben pózol. Mint szó volta róla: az ilyen figurációk – ciráda centrum nélkül – strukturálisan variálhatatlanok, belsőleg merevek.

Dramaturgia szempontjából ugyanakkor nem szabad szem elől téveszteni Csicsikov alakoskodó szerepjátékát. A kisváros előkelőségei számára ő mégiscsak a „karrierje” csúcsán álló, igazi nagyvilági ember. Innen nézve a közhely új alakot ölt.

Gogol szövege pontosan előre megrajzolja ezt a megtévesztő és állandó alakváltozást is. Két különböző helyről vesszük az idevágó idézeteket:

De talán szükséges lenne egy vonással közelebről meghatározni: vajon erkölcsi tulajdonságait tekintve miféle ember? Hogy nem tökéletesség és erények hőse, az nyilvánvaló. Ki és mi hát? Gazember? Miért volna gazember? Miért ítélnénk meg másokat olyan szigorúan? Gazemberek manapság nincsenek nálunk... (158.)

Ha ehhez a jellemzéshez hozzávesszük az itt következő leírást:

Csicsikov észrevehetően kerülte, hogy saját személyéről sok szó essék. Ha mégis beszélnie kellett magáról, akkor, bizonyos hangsúlyozott szerénységgel, leginkább csak általánosságokat mondott, s szavai ilyenkor kissé mesterkélten hangzottak... (6.)

máris előttünk áll Scsedrin tolmácsolásában a kormányzó bálján mindenki ámulatára megjelenő, választékos stílusú, társaságbeli ember (a stilizált polonézritmusban írott zenekari résztől a hosszan kitartott *disz* [ossia *fisz*] alatt a kottapéldánkban itt most eltekintünk.) „Ez nem kormányzóság, nem vidék, ez székesfőváros, ez Párizs! (109., ► 1:25:51):

[БОЛЬШАЯ АРИЯ ЧИЧИКОВА (ТРИУМФ ЧИЧИКОВА)]
 Senza metrum, ma stesso tempo (Maestoso)
 ЧИЧИКОВ

Нет, э-то не гу-бер-ния, э-то сто-ли

ца, в-то сам Париж!

Да э-то сам Париж...

Kézenfekvő: ezekből a centrum nélküli klisékből szerves operai anyag nem építkezhet. Ha operája érdekében Scsedrin fel akarja használni őket, valamiképpen össze kell fognia az akusztikus közhelyeket.

Csicsikov alakja esetében ez kétféle módon történik: Az egyik: Csicsikov sajátos képessége a másokhoz való hozzáidomulásra, az, hogy tud a maszkok zenei kényszerpályái felé manőverezni (Csicsikov viszonya klienseihez.) A másik: a Scsedrin által korlátozott mértékben mégiscsak elfogadott operai hagyományok Csicsikov kvázi-áriáiban.

Csicsikov e lényegi jellemvonása ugyancsak megtalálható már előzetesen a Gogol-szövegben:

A vendég, hogy, hogy nem, minden tárgykörben otthonos volt, és tapasztalt, világlátott embernek bizonyult. Bármiről folyt a társalgás, hozzá tudott szólni.
 (9.)

Ösztönösen ráhangolódik partnerei beszédmanírjaira, gátlástalanul magára ölti akusztikus maszkjukat, feltöri külső burkukat, hozzájuk hasonul, ami azzal a következménnyel jár, hogy azok mindenkor önmagukra ismernek benne. A tercettben zökkenőmentesen simul bele a Manyilov házaspár dagályos karamziniádaiba (MANYILOV: „Ó, Pavel Ivanovics, micsoda boldogság” / CSICSIKOV: „Ó, ha tudná, milyen szolgálatot tett...”)

[ТЕРЦЕТ]
Andante amoroso
52

Fl. II
trem.
ppp dolciss.

Flc-alto
trem.
ppp dolciss.

МАН.
ppp dolciss. (ten.)
О, Па-вот И.

ЧИЧКОВ
ppp dolciss.
О, ес-либна-ли вы,

V-le
univ.
ppp dolciss.

V-c.
div. in 2
ppp dolciss.

C-b.
div.
ppp

Fl. I
(solo)
p vibr. (accompag.)

МАН.
-ва - нощи, ка - ко-е сца - стве, О, etc.

ЧИЧ.
ка - ку-ю услу - гу вы о-ка-за-ли etc.

V-le
div.

V-c.
div.

C-b.
div.
pizz.
ppp vibr.

Minden nehézség nélkül veszi át az öreg Korobocská siránkozó hangját („Nyugodjunk meg isten akaratában, matuska”, 32.)

ЧИЧКОВ (с тем Коробочка)

На все воля божья, матушка...

és a kártyajáték során hosszasan ingerkedik a notórius csaló hírében álló Nozdrjovval (CSICSIKOV „Jó régen nem játszottam én dámát” / NOZDRJOV: „Ismerlek! Tudom, milyen régen játszottál”, 56.)

(игра в карты)
Moderato recitativo
ЧИЧИКОВ (делая шаг)
(а tempo)
Дав-лень-ко не-бра-л я в ру-ки ша-шек...

(а tempo)
НОЗДРЕВ
(poco rit.)
Зна-ем мы вас, как вы пло-хо иг-ра-е-те...

(а tempo)
ЧИЧИКОВ
(poco rit.)
Дав-лень-ко не-бра-л я в ру-ки ша-шек...

(а tempo)
НОЗДРЕВ
(poco rit.)
Зна-ем мы вас, как вы пло-хо иг-ра-е-те...

Akár egy ügynök, úgy alkudozik Szobakeviccsel, miközben átveszi annak összetéveszthetetlen, gáncsokodó hangját („Nem tehetem...”)

ЧИЧИКОВ (в манере Собакевича)
Не мо-гу.
Соп.
etc.

С Соб.
вои.
p (poco distinto)

Különösen tanulságos e tekintetben az a pillanat, amikor a bizalmatlan, aggályoskodó, ugyanakkor ravasz és hízegő Pljuskin hanghordozásához idomul (Gogolnál: „Éppen ezért, részint óvatosságból, részint mert szerette volna próbára tenni vendégét, azt mondta neki, hogy legjobb lenne a szerződést mentől előbb megírni, mert sosem lehet tudni, mi történhetik: ma élünk, holnap meghalunk. Csicsikov kijelentette, hogy hajlandó megírni a szerződést akár azonnal is, csak a parasztok névjegyzékét kérte.”, 83–84.)

(вслух, Чичикову)
А что, ба-тюш-ка, не-дур-но бы со-вер-шить куп-чу-ю по-ско-ре-е, че-ло-век се-го-дня жи-в, а за-в-тра не бо-г ве-сть.
ЧИЧИКОВ
С со-вер-шенным удо-воль-стви-ем, поч-тенней-ший!

A másik irányt, amelybe ezek a felhígított klisék tovább burjánozhatnak, Csicsikov kvázi-áriái jelentik. Itt megint csak mély strukturális összefüggést figyelhetünk meg Gogol művével. Gogol alakjai ugyanis vég nélkül fecsegnek, igazi belső monológjaik azonban nincsenek – hiszen belső világuk sincs. Gogol alakjai nem gondolkodnak, mint más regények „normális” hősei, ők csak vegetatív módon tengetik életüket.

A klisék rendszere, valamint az, ahogyan Csicsikov hozzáidomul mások akusztikus maszkjához, dramaturgiailag mindaddig kifogástalanul működik, amíg Csicsikov nem marad egyedül a színpadon, és sivár belső világát az operadramaturgia szabályai szerint nem kell előttünk feltárnia.

Így aztán első „áriája” voltaképpen recitativo – ária nélkül. A harmadik – amelyet Scsedrin mesterséges ügyetlenséggel „tákol össze” felfűjt klisékből – értelmezésében a szerepjáték becsempészése egy kvázi belső világba (Csicsikov a bálokat becsmerli). Azon sincs mit csodálkozni, hogy a szélhámossággal megkaparintott holt jobbágylelekekről mondott szavai, amelyeknek Gogolnál nagy szerepük van, az operában nem az ő énekhangján hangzanak el, hanem Scsedrin Csicsikov kocsisa, Szelifan szájába adja őket.

Egyetlen voltaképpen ariája sem értelmezhető másként, csak szerepjátékként: tirádák a polgári kötelességekről. Persze jelzésszerűen minden megvan itt is, ami egy igazi ária tartozéka. A bevezető recitativóról épp az imént volt szó, sőt, még a hagyományos áriaforma is kibontakozik körvonalaiban. Amik ellenben valóban hiányoznak, azok a nagy ariózus ívek. A burjánzó szóáradat, a már nagyon is jól ismert cikornyás díszítésekkel, erőteljesen hangsúlyozza a társasági *bon ton* formalizmusát. Annál meglepőbb, hogy egyes pillanatokban – az egész operában egyedülálló módon – *Anyegin*-parafrázisok is átszüremkednek, mint az itt következő kottapélda 4. és 5. ütemében. (Gogolnál: „Bölcsességre, mélyen tisztelt uram, bölcsességre: arra a bölcsességre, hogy miképpen kell a gazdaságot helyesen kormányozni, miképpen lehet biztos jövedelemre szert tenni, miképpen lehet igazi, tehát nem elképzelt, hanem valóságos javakat szerezni, ily módon honpolgári kötelességet is teljesíteni s a honfitársak tiszteletét is kivívni”, Második rész, 198., ► 1:28:46)



E parafrázisok alkalmasint magyarázhatók egy parvenü törekvéseivel, de nem zárhatjuk ki Scsedrin azon szándékát sem, hogy legalább csíra formájában sejtetni akarta Csicsikov erkölcsi megújhódásának lehetőségét a Gogol által tervezett további részekben (ott, ahol regény és poéma már egybeesik). Bárhogy álljon is a dolog, ez a

kvázi-ária a felszínen elegáns, ugyanakkor mélységesen kiegyenlítetlen hullámváz egy emelkedettebb hangvétel és a leglaposabb közhelyek között.

Az együttesek turbulenciája – zenei „neutrum”

A maszkokban egy zárt, tompult bárgyúságra hajlamos világ tárulkozik fel. Egyvalamit azonban ennek ellenére sem tagadhatunk, és ez a Gogol-panoptikum tarka sokfélesége. Mihelyst azonban ezek az alakok kapcsolatba kerülnek egymással, nyilvánvalóan nyomban érezhető a tendencia az elszürkülésre, a tömegben való feloldódásra. Ebből következik, hogy operájának azokban a jeleneteiben, amelyekben a maszkok a társasági élet részeként jelennek meg, Scsedrin nem a maskarádé elvét érvényesíti, hanem eltűnteti a maszkokat és semlegesíti az egyéni vonásokat.

Gogol alakjait a kommunikációképtelenség jellemzi. Az emberek csak töredékesen fogják fel, mit is akar közölni velük a másik. A leggyakrabban mániákusan belekapaszkodnak abba, ami talán a leglényegtelenebb a másik mondandójában. Ugyanakkor olyan erőknél, olyan hatalmaknál vannak kiszolgáltatva, amelyek teljesen úrrá lesznek rajtuk. Ezért tapad az együttesekhez Scsedrin operájában kifejezetten a torz groteszkség vonása.

Már a decimet is (Ivászát az ügyésznél), amellyel a regény voltaképpen cselekménye kezdetét veszi, mintapéldája lehetne a egymás mellett elbeszélés kompozíciós elvének.

A decimetnek jutó dramaturgiai szerep az maszkok expozíciója. Ez – tömörítve és stilizálva – megfelel a regény első fejezetének: *„A következő napot teljesen a látogatásoknak szentelte.”* (6.) A jelenet első felének szerkezete diszkontinuus, egymástól szigorúan elkülönített, egymás mellé rendelt hangzáskaraktereket és beszédmanírokat tartalmaz.

A zenei forma nem koherens, hangsúlyozottan mozaikszerű. A voltaképpen decimet csak a második nagy formai egységben bontakozik ki: Scsedrin mozgásba hozza a bemutatott maszkokat, áttört zenei szerkezettel dolgozik, amely a jellegzetesen gogoli módszer, a hiperbola (a túlzás), pontosabban annak zenei megfelelője révén szinte tragikus felhangokat kap. Így például az a hang, ahogyan Csicsikov kéreti magát, visszautasítva a traktát, egy francia nagyoperában lenne a helyén. A szöveg szétdarabolásának módszere, a „nyelvi polifónia”, kilúgozza az amúgy sem túl épületes szemantikai tartalmat; rángatózó, görcsösen tekergő akusztikus képződmény jön így létre (► 8:40):

során a heterogén, egymással csak nehezen kapcsolatba hozható elemeket egy közös zenei aspektusból komponálja meg.

Ez a két kompozíciós látásmód színpadon a tömegkompozíciók zenei-dramaturgiai struktúrája két alaptípusának felel meg.

Az első megközelítésben felismerhető a Sosztakivics *Az orrjában* alkalmazott laza tömegkompozíciókra jellemző típus, míg az utóbbinál az erőteljesen ritmizált ensemble-technika a turbulens Rossini-finálék emlékét idézi fel a hallgatóban.

Hasonló struktúra figyelhető meg az alábbi helyen, ahol a közös metrumban egyesülő zenei szerkezet erőteljesen egymásnak ütköző ritmikus képletekből tevődik össze. A báli társaság mohón veti bele magát az éppen tudomására jutott hír taglalásába, miszerint Csicsikov holt lelkekkel kereskedik. A *sotto voce* énekelt, hullámzó legato-ívek ellentétben állnak a triolákkal Csicsikov ellenlábásainak énekszólamában (►1:36:20):

The image shows a musical score snippet from an opera. It features several vocal parts with Russian lyrics. The parts are labeled: АННА ФЕНИГОЛОВА, ЦОФЛЕ НАКОНОВА, ТУПЕРАТОРА, КОРОЛ, ПОЗД., ПРОКТОР, ПОЛЦЕНКОВ, ТУПЕРАТОР, МИЖ., and С. А. Т. Н. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings like *ppp*, *cresc.*, and *dim.*. The lyrics are in Russian, and the score is written in a standard musical notation style.

A struktúrát a továbbiakban is rendkívül pregnáns ritmusképletek egészítik ki, amit az „*eta novoszty...*” („ez a hír...” stb.) szövegre énekelnek (►1:37:10).

Igaz, a finálék tömegkompozícióinak „neutralizálódása” nem közvetlenül a Gogol-szövegből vezethető le, hanem más úton lesz a Scsedrin-opera koncepciójának része, éspedig Mejerhold formáláselveihez történő visszakanyarodás révén, amelyek a *Revizor* színre vitelét határozták meg. Távolról sem szervesen. Tudniillik a regénynek is egész fejezetei íródtak olyan hangnemben, amely profiltalanul ábrázolja a város csinovnyikjainak és előkelőségeinek hadát.

A zenei neutrum, a „semleges nem”, ennél fogva a tömeg arcnélküliségét jelenti, reagálásmódjának bornírt egyhangúságát. A két érzékeltetett alaptípust a zeneszerzői optika két különböző beállítódásaként értelmezhetjük. A *Holt lelkek*ben a

báli társaságot szélsőséges reagálásaikban érzékeljük – elragadtatásában és rettegésében – „némává dermedt báb-szörnyetegek rémült halmazaként”.²² Mindamellet a zene azt is lehetővé teszi számunkra, hogy mindezt ne csak végső eredményként halljuk, hanem hogy követhessük az átmeneteket is, a maszkok mozgását a „társadalmi térben”: az állandó neutralizálódás folyamatában.

Tömören összefoglalva, a mejerholdi elgondolás lényege a színpadi cselekmény ritmikus alakításában van. Ez a zseniális elgondolás ugyanakkor nem kizárólag a *Revizorból* eredeztethető: az elbeszélés ritmusának állandó váltakozása általában véve is a gogoli próza legfontosabb szerkesztéselvi közé tartozik. Még fontosabb azonban ebben az összefüggésben az, hogy e felismerés mögött távolról sem egyszerűen, mondjuk, írói műfogások rejlenek, hanem a gogoli világszemlélet történetfilozófiai körvonalai rajzolódnak ki benne.

Világosan látszik ez az összefüggés, ha szemügyre vesszük Gogol egyik rövid feljegyzését a *Revizor* megírásának idejéből, amelyben már benne van a *Holt lelkek* vázlata is. Íme, kivonatosa a legfontosabb gondolatok ebből a töredékből:

A város eszméje. A legmagasabb fokú üresség. Fecsegés. Minden határt túlszárnyaló pletykák; hogyan születik mindez a semmittevésből és hogyan válik a lehető legnevetesegebbé. Hogyan jutnak el nem buta emberek odáig, hogy a lehető legnagyobb számárságokat megtegyék... Hogyan vált át az üresség és az erőtlenség naplopás zavaros, semmitmondó halálba... Hogyan valósul meg ez a rettentő esemény teljesen értelmetlenül. [Az ügyész haláláról van szó.] Nem rendíti meg őket... Az olvasónak még erőteljesebben kell éreznie az élet érzéketlenségét.²³ Az élet félelmetes köde felszakad, a rejtély azonban továbbra is ott búvik meg a mélyében. Vajon nem szorongást keltő ez a jelenség? Egy élet, amely felháborodást szül, amely haszontalan... Az egész város a híresztelések forgószelel – így változik meg a semmittevéssel teli élet, az egész, tömegként felfogott emberiség élete...

Ebből a történetfilozófiai perspektívából válik kitapinthatóvá a groteszk és a komikum tartományán belül a *Holt lelkek* tragikuma. Ez az új, a földbirtokosok képviselőivel folytatott alkudozások jeleneteit kiegészítő szál a tömegjelenetekben dramaturgiailag kiszámíthatatlanságként jelenik meg – Csicsikov sorsa felől nézve irracionális mozzanatként. Bármennyire tökéletes is a terve, nem a saját maga által elkövetett hibákba bukik bele (Nozdryov, Korobocskaja), hanem a híresztelésekbe. Ezek ellenben olyan törvényszerűségek alapján működnek, amelyekkel egy szélhámos nem képes megbirkózni.

A szóbeszéd terjedésének természetéhez tartozik, hogy egy „információ” újabb és újabb alakot ölt. A gogoli intenció (a megzenésítés is) beépült a regény szövetébe:

Mindehhez még sok magyarázat és helyreigazítás járult, olyan mértékben, ahogyan a hír egyre tovább és tovább terjedt, míg végre eljutott a

²² L. K. Bubennyikova: „Mejerhold és Sosztakovics. Az orr című opera születésének történetéből.” Lásd *In memoriam Dmitrij Sosztakovics*. (Eredeti megjelenése: Szovjetszkaja Muzika, 1973/3.) Zeneműkiadó, Budapest, 1976, 76.

²³ Idézi Bakcsi György: *Gogol*. Gondolat, Budapest, 1982, 240–241. Eredeti helye: „Zametki k pervoj csasztyi...” (Megjegyzések az első részhez), *Gogol összegyűjtött művei*, 5. köt. Moszkva, Hudozsesztvennaja Lityeratura, 1978, 490. (Az itt következő szövegrész nem szerepel Bakcsi könyvében.)

legtávolesőbb mellékutcióba is... sőt további magyarázatokat is fűztek hozzá... A dolog percről percre érdekesebbé vált, napról napra határozottabb, véglegesebb formát nyert. (127.)

Az, amit az orosz zenetudós, Bubennyikova írt tanulmányában Sosztakovics *Az orr* című operájáról, nevezetesen, hogy a groteszk Sosztakovicsnál „a kontrasztos – örvénylően sűrűsödő, majd váratlanul elapadó – epizódok és jelenetek sokarcú, ritmikus polifóniájának viharos fejlődésére épül”,²⁴ érvényes Scsedrin operájának tömegjeleneteire is. A villámgyors ritmikus váltások, amelyekben érződik a híresztelések kiszámíthatatlan természete, kitapinthatóvá teszik a gogoli próza idegpályáit.

A gyorsításnak és a késleltetésnek ez a játéka, kimutatható a színpadi formálás mikroösszefüggéseiben csakúgy, mint az átfogó dramaturgiai tagolásban. Ennek fontos eszköze a zenei pantomim. A kormányzó bálján az amúgy halvérű Csicsikov „beleszeret” a kormányzó lányába, amit groteszk idill kísér – madárcsicsergéssel. Ezen a helyen áll a regényben a kulcsmondat: „Csicsikov viselkedése valamennyi hölgyben élénk megütközést és méltatlankodást keltett.” (113.) Viselkedésével magára haragítja a társaság hölgytagjait, és rosszindulatú szóbeszéd tárgya lesz, kavargó híresztelések keresztútjába kerül.

A gyors ritmikai-szenikai váltás elve két póluson manifesztálódik: a két pólus akusztikai-zenei szempontból oppozíciót alkot, ami a tömegjelenetekben a kettő közötti hullámmozgásként valósul meg.

Értelemszerűen Scsedrin akkor alkalmazza az aleatóriát, amikor a regény megfelelő helyén az alábbi mondattal találkozunk:

A kormányzó, aki éppen a hölgyek mellett állt, és egyik kezében cukorkásdobozt meg egy selyemszőrű pincsit tartott, mikor megpillantotta Csicsikovot, földre dobta a dobozt is, az ölebet is, mire az rémülten nyüszíteni kezdett, egyszóval Csicsikov megjelenése kitörő örömet, általános elragadtatást keltett. Nem volt arc, amelyen öröm vagy legalább az általános elégedettség visszénye ne tükröződött volna. (108. o., ► 1:25:20):

Анна Григорьевна
София Ивановна
Григорьевна
Воткинская
Преподательница
Евдокья
Полковник
Григорьев

Animato (vse)

²⁴ Bubennyikova, uott., 73.

А. Г. *но-внч!* *посмотрим 2-3 раза, poco a poco diminuendo*

С. И. *так вот как вы!* *посмотрим 2-3 раза, poco a poco diminuendo*

Губ-Ша *но-внч!* *посмотрим 2-3 раза, poco a poco diminuendo*

Почт. *но-внч!* *посмотрим 2-3 раза, poco a poco diminuendo*

Пред. *но-внч!* *посмотрим 2-3 раза, poco a poco diminuendo*

Прок. *но-внч!* *посмотрим 2-3 раза, poco a poco diminuendo*

Полнц. *па-вед И-ва-но-внч!* *посмотрим 3-4 раза, poco a poco diminuendo (solo) ***

Губ. *па-вед И-ва-но-внч!* *посмотрим 2 раза, poco a poco diminuendo*

Az elragadtatás ametrikus, aleatorikus megjelenítésével ellentétben, a másik póluson egy erőteljesen ritmizált, szigorú metrum szerint alakított akusztikus képződmény áll – ott, ahol feltételezett millióiról terjednek a hírek:

S. *чи-чи-ков мил-дон-цки, чи-чи-ков мил-дон-цки!*

А. *чи-чи-ков мил-дон-цки, чи-чи-ков мил-дон-цки!*

Т. *чи-чи-ков мил-дон-цки, чи-чи-ков мил-дон-цки!*

Н. *чи-чи-ков мил-дон-цки, чи-чи-ков мил-дон-цки!*

és akkor is, amikor a tömeg – a rémülettől elhűlve – azt találgatja, mi rejtőzhet a titokzatos „holt lelkek” mögött:

А. Г. *Что ж из прятка, в нем до-ле, э-ти мерт-вы-е ду-ши, э-ти мерт-вы-е ду-ши, э-ти мерт-вы-е ду-ши...*

С. И. *Что ж из прятка, в нем до-ле, э-ти мерт-вы-е ду-ши, э-ти мерт-вы-е ду-ши, э-ти мерт-вы-е ду-ши...*

Губ-Ша *Что ж из прятка, в нем до-ле, э-ти мерт-вы-е ду-ши, э-ти мерт-вы-е ду-ши, э-ти мерт-вы-е ду-ши...*

Почт. *Что ж из прятка, в нем до-ле, э-ти мерт-вы-е ду-ши, э-ти мерт-вы-е ду-ши, э-ти мерт-вы-е ду-ши...*

Пред. *Что ж из прятка, в нем до-ле, э-ти мерт-вы-е ду-ши, э-ти мерт-вы-е ду-ши, э-ти мерт-вы-е ду-ши...*

Прок. *Что ж из прятка, в нем до-ле, э-ти мерт-вы-е ду-ши, э-ти мерт-вы-е ду-ши, э-ти мерт-вы-е ду-ши...*

Полнц. *Что ж из прятка, в нем до-ле, э-ти мерт-вы-е ду-ши, э-ти мерт-вы-е ду-ши, э-ти мерт-вы-е ду-ши...*

Губ. *Что ж из прятка, в нем до-ле, э-ти мерт-вы-е ду-ши, э-ти мерт-вы-е ду-ши, э-ти мерт-вы-е ду-ши...*

És még egy példa arra, hogy gyorsan váltakozó ritmikus képletekkel miként is megy végbe a jelenetek következetes ritmikus tagolása. A *Híresztelések a városban* című jelenetben (▶ 1:48:25) valósággal záporoznak a különféle, jól érzékelhető, pregnáns ritmusképletek (*allegro assai, inquieto, doppio movimento*), amelyek minden pillanatban rányomják bélyegüket a teljes akusztikai képre. A szöveg ugyanakkor a szapora ismétlések és az egymásra rétegződések következtében szemantikai értelemben gyakran összemosódik, hol viszont épp ellenkezőleg: pregnánsan kihallható a zaklatott tömegből.²⁵

Itt viszont egy nem is annyira mellékes kritikai megjegyzést kell tennünk. Bármennyire egyértelmű is, ahogyan a zeneszerző megtalálta a semmittevés közegében kibontakozó turbulens tömegtevékenység egyetlen lehetséges irányát, annál kevésbé mondhatjuk, hogy a megvalósítás hiánytalanul sikerült is neki. Talán mégis Sosztakovicsnak volt igaza, amikor vonakodott, hogy belefogjon ennek a bonyolult irodalmi anyagnak a megzenésítésébe? Nem szabad megfélemednünk arról sem, hogy a pletyka, a mendemondák terjesztése Gogolnál nem egyszerűen „megjelenik”, hanem éppenséggel áthatja elbeszélésmódjának egész struktúráját – annak legbensőbb sejtjéig. Olyan lényegi vonás ez már, amelynek nincs megfelelője a zenei-akusztikai eszköztárában. Ennek kapcsán nem kerülhetik el figyelmünket a tudatosan fellazított textúra, a szántsándékkal bőbeszédűen előadott feltételezések, benne egy sor nyilvánvaló orosz nyelvtani hibával, állandó alakváltozásokkal, aminek révén maga a „hír” a felismerhetetlenségig eltorzul stb.

Jó érzékkel preparálja ki Scsedrin a kulcsmondatokat, amelyek segítségével az elbeszélés kóruskompozíció formájában reprodukálható, a zenei eszközök azonban itt nem teszik lehetővé a gogoli szöveg újraalkotását. E tekintetben Scsedrin operadramaturgként és -szerzőként alulmarad Gogollal, az íróval szemben. Bármilyen pregnáns ellenpontozott kórustételeket ír is, mint az itt példaként idézett (a hölgyek Csicsikov külleméről csevegnek, az urak diskurzusa állítólagos birtokának elhelyezkedéséről folyik, a Gogolnál függő beszédben előadott híresztelés lényege szerint nem azonos azzal, amit egy kórus négy szólama előadhat. Pregnáns volta ellenére a zenei szerkezet ellentmondásba keveredik Gogol elbeszélésének szövetével (▶ 1:24:00):

²⁵ Magában a regényben az itt akusztikai alakot öltő mondatok szétszórva találhatók, a Kilencedik fejezet második felében és a Tizedik fejezetben, zömmel nem egyenes beszédben, hanem a Gogol által elbeszélve. Íme a főbb „mondatfejek”:

Kórus: „Miféle hasonlat ez?”;

Kórus: „Holt lelkek, holt lelkek”;

Szobakevics (mint a maszk): „Parasztokat adtam el, válogatott minőségben”;

Kórus: „Ki kell hallgatni mindenkit, aki benne van az ügyben”;

A két hölgy: „Csicsikov már rég szerelmes volt, elhatározta, hogy megszökteti a lányt”, később a kórus is: „Szöktetés, szöktetés”;

Korobocska (nem tipikus): „Vásárolt, vásárolt, tizenöt rubelért”;

Kórus: „Miféle hasonlat ez?”;

Manyilov (mint a maszk, de izgatottan): „Ó, bármikor kész vagyok kezességet vállalni Pavel Ivanovicsért”;

Kórus: „Csicsikovnak okvetlenül lennie kell valakinek”;

Kórus: „Csak nem a kancellária küldte Csicsikovot titkos hivatalnokként?”;

Kórus: „Ki ez a Csicsikov, ki ez a Csicsikov?”.

S. *mf cantab.* То - не - ный муж - ли - на - боль - ше - ни - че - го, как - то - то - в ро - де зу - бо - чис - ти - жи.

T. *pp* Да, так, да, так, э - то прав - да, да, так, да, так, э - то *(p)*

B. *pp* Да, так, э - то прав - да, да, так, э - то *(p)*

A. *(distinto per coro)* А в ли - це у Чи - чи, ко - ва есть что - то мар - со - вско - е и ко - си - но - е, *(p)*

T. прав - да... Да, ко - неч - но, зем - ли восточ - ных гу - бер - ни - ях,

B. прав - да... Тут есть мо -

S. *distinto per coro* А мы на - хо - дим у не - го весь.

A. что нам о - чень нра - вят - ся, что нам

T. точ - но хо - ро - ши, но ре - ки ведь нет ни - ка -

B. - раль, тут есть мо - раль: на но - вой зем - ле му - жи - ки вдруг мо - гут

S. *f* ма мно - го при - ят - но - стей и о - чень тон - ко - е об - ра - *(sf)*

A. о - чень нра - вят - ся, что нам о - чень *etc.*

T. - кой... Нет, ни - ког -

B. сде - лать - ся от - лич - ны - ми под - да - ны - ми.

A két hölgy

Az imént említett disszonancia a Gogol-eredeti és az opera között nyomban eltűnik, amint a zeneszerző egy másik látószöveget választ, és a rosszindulatú suttogást a maga pőreségében, közvetlenül tárja elénk – különösen, hogy teszi ezt melegágyában, és épp abban a pillanatban, amikor a híresztelés, amely egy egész várost tart majd izgalomban, és Csicsikovit menekülésre kényszeríti, megszületik.



A két hölgy a semmiből tűnik fel, és ahogy megjelentek, Gogol úgy süllyeszti el őket egy szempillantás alatt ismét a tömegben. Scsedrinnél felbukkannak ugyan a bálban éppúgy, mint a *Híresztelések a városban* című jelenetben, énekszólamuk ugyanakkor egy a sok közül. A most taglalt jelenetben azonban ők a főszereplők.

„Lényegi erőket” képviselnek: általuk lesz napnál világosabb, mi az a hatalom, ami Gogol alakjait a markában tartja, mi cselekedeteik mozgatórugója.

Nyilván nem kell magyarázni: ha a pletykaéhség önmagában lenne e jelenet tárgya, akkor aligha lenne több egy talán szellemes, de annál inkább ártalmatlan zsánerképnél. Ám itt, a tompa, vegetatív létezés lényegi erőinek megtestesüléseként a jelenet súlyra tesz szert, és – ha mégoly rövid is, mint amilyen – az opera legfontosabb pillanatává válik. Dramaturgiailag, a történet szempontjából azért, mert itt dől el Csicsikov sorsa, noha ő ezt soha nem tudja meg; a Scsedrin-opera szemszögéből pedig azért, mert itt sikerült a zeneszerzőnek a legjobban behatolnia a gogoli próza „voltaképpen lényegébe”, itt sikerült a legjobban szerkezetének feltárása, és azoknak a zenei eszközöknek a megtalálása, amelyek nyelvi szövetét egy akusztikai közegben vele egyenértékűen újrateremtik.

Telitalálat Scsedrinnél, hogy a két hölgy híján van minden egyénítésnek, mégis megtalálja azt az esztétikai közepet, amely a hölgyeket kiemeli a finálék tömegkompozícióinak semleges közegéből.

Strukturálisan a jelenet a Kilencedik fejezet első felére vonatkozik Gogol „regényében”. A Gogol-szöveg ritmikus tagolása maga is nagyon karakterisztikus, az egyes strukturális egységek világosan elkülönülnek egymástól, és belső szerkezetük, belső ritmusuk révén éppúgy különböznek, mint a formaegészben betöltött funkciójuk tekintetében. Itt is jól érzékelhető, hogyan hatol be Scsedrin a gogoli próza szövegszerkezetébe. (A könnyebb áttekinthetőség kedvéért a Gogolnál található szerkezeti egységekhez számokat rendelünk hozzá, amelyek később megkönnyítik a zenei megfelelőikkel történő összevetést.)

A Kilencedik fejezet az alábbi mondatokkal kezdődik:

1. Kora reggel – az N. városban szokásos látogatási időnél jóval korábban – egy narancsszínű, kék oszlopos faházból, amelynek félemelete is volt, egy hölgy libegett ki, divatos, kockás kabátkában: mögötte inas lépkedett, aki százgallérú köpönyeget és fényesre simított, aranypaszományos, kerek kalapot viselt. (118.)

A lényegtelennél is lényegtelenebb körülmények aprólékos leírása ellenére a szöveg a továbbiakban is csak úgy hemzseg az olyan kifejezésektől, mint „kirepülni”, „gyorsabban, gyorsabban”, „szokatlan sietséggel” stb. A szokatlan sietség oka a következő:

2. Az úrhölgy az imént hallott roppant érdekes újságot vitte tovább és ellenállhatatlan kívánság ébredt benne, hogy azt mentől előbb, azon melegében továbbadja. (uo.)

A titok, amelyre itt utalás történik, nagy lendületet ad a szövegnek, még akkor is, ha az elbeszélésben a lényegest a lényegtelenről semmi nem különbözteti meg.

3. Végre célnál voltak. (uo.)

Ez a mondat nyilvánvaló cezúrát teremt, és a lendület alábbhagy, mert

4. Ebben a házban a hintón érkezett hölgy legjobb barátnője lakott. (uo.)

és az elbeszélő – egészen megfélekezve arról, hogy az olvasó feszülten várja, szeretné megtudni, miről is van szó – enged a csábításnak, és a lényegtelenről a még lényegtelenebb felé haladva részletezi a körülményeket. Terjengősen ecseteli a házat, majd a már egyszer megszakított elbeszélést még egyszer félbeszakítja, ezúttal egy betoldott reflexióval:

5. A szerző rendkívül nehéz helyzetbe került, nem tudja, milyen néven nevezze meg őket. (uo.)

nehogy néven nevezésük személyes utalgatásnak tűnjék, aminek Oroszországban beláthatatlanok lennének a következményei. A moralizálás teljesen fellazítja az elbeszélés szövetét, még akkor is, ha belsőleg ironikus fokozáson megy át. Ehhez aztán a „minden tekintetben kellemes hölgy” egy szinte iskolai házi feladatként ható jellemzése csatlakozik – telis-tele önellentmondásokkal, gunyoros modorban, vagyis egy olyan hangnemben, amely már előre vetíti a városban futótűzként terjedő pusmogás hangvételét. A jellemzés nagy kitérővel indul:

6. Minden mozdulata csupa ízlés, csupa kellem volt, még a verseket is szerette, sőt néha még a fejét is ábrándosan tudta tartani stb. (118–119.)

Sok húhó semmiért: a jellemzés vaskos pleonazmusba torkollik:

7. és mindenki egyetértett abban, hogy ő csakugyan minden tekintetben kellemes hölgy. (119.)

Itt aztán egy Gogolra jellemző hiperbolikus túlzás következik:

8. A másik hölgyet, vagyis azt, aki látogatóba érkezett, és jelleme nem volt ilyen sokrétű, egyszerűen csak kellemes hölgynek fogjuk nevezni. (uo.)

Persze az olvasó számára a titok továbbra is titok marad.

Az elbeszélés újabb leírásokkal folytatódik, kezdve a gubancos szőrű kis ölebtől egészen a díszpárnácskáig, amelyet a szalonban, ahova a két hölgy egy kis cseverészésre letelepszik, vendéglátója az első hölgy háta mögé gyömöszöl.

9. A vendég már szeretett volna rátérni a lényegre, szeretne volna elmondani az újságot, de ekkor a minden tekintetben kellemes hölgy felkiáltott, s ezzel más irányba terelte a beszélgetésüket... (uo.)

E felkiáltást hosszas csevej követi a legújabb divat titkairól, amihez két teljes könyvoldalra van szükség. Ennek a késleltetésnek, amelyet számos egyéb kis kitérő tarkít, egy újabb fordulat vet véget:

10. – Hát a mi daliás lovagunk hogy van? – kérdezte eközben a minden tekintetben kellemes hölgy. – Jaj, istenem! Hova is tettem az eszem, hogy csak így üldögélek itt! Jó, hogy emlékeztet, egyszerű! Hisz ön még nem is tudja, Anna Grigorjevna, mi hozott engem ide! (120.)

A hölgy belefog az elbeszélésbe.

11. Itt a vendég lélegzete elakadt, szavai, mint a héják, kergették egymást, s a kitörni készülő áradatot csak olyan embertelenség állíthatta meg, mint amelyet a jó barátnő tanúsított azzal, hogy közbevágott:

Ekkor újabb fordulat következik be:

12. – Nekem hiába magasztalja, dicséri – kezdte a szokottnál élénkebb hanghordozással –, és megmondom nyíltan, a szemébe is megmondom én neki, hogy haszontalan ember, haszontalan... (121.)

Ennek a megjegyzésnek még beláthatatlan következményei lesznek, ugyanis az istenített Csicsikov megítélése tekintetében át fogja hangozni a másik hölgyet. Egyelőre azonban még buzgón kérleli a másik hölgyet:

13. – De engedje meg, lelkecském, Anna Grigorjevna, engedje meg végre, hogy elmondjam, amiért jöttem. Hisz az rendkívül érdekes történet, *ce qu'on apelle une histoire...* (121.)

Ez utóbbi megjegyzés alkalmat ad egy újabb betoldásra, mégpedig a legfelsőbb körök dicséretre méltó szokását illetően, hogy a francia nyelvet használják, no meg arról, hogy milyen hasznos is Oroszország számára ez a nyelv, de a szerző

14. mégse tudja rászánni magát, hogy bármiféle idegen szót keverjen ebbe az ő orosz elbeszélésébe... (uo.)

Így hát oroszul folytatja a történetet.

Ezután elbeszéli a Korobocskáról hallottakat. Az *histoire*-t a jellegzetes gogoli *szkaz* stílusában adja elő: ferdítésekkel, feltevésekkel, hamis következtetésekkel. Mi ugyanis pontosan tudjuk – hiszen szem és fültanúi voltunk –, hogyan alkudozott Csicsikov az öregasszonnyal.

15. – Vajon mit jelenthetnek azok a holt lelkek? (122.)

Ha Nozdrjov hazudik, akkor abban kell lennie valamilyen igazságnak – jellegzetesen gogoli hamis következtetés.

16. – Hát nekem beszélhetnek, amit akarnak, itt nem holt lelkekről van szó, emögött valami más rejlik. – Bevallom, nekem is az a véleményem – válaszolta az egyszerűen kellemes hölgy nem minden meglepetés nélkül, és azonnal élénk kíváncsiságot érzett, hogy megtudja, mi rejlik emögött. (122.)

Alighogy ennyi kitérő után végre az olvasó megtudta, mi az újság, kíváncsiságunkat megint felkelti valami. Ám a szerző ennek a titoknak a leleplezését is halogatja. Előbb egy újabb jellegzetes hiperbola:

17. ... a vendég... e szavak hallatára csupa merő figyelem lett, fülecskéje magától hegyeződött, ő maga előrehajolva felemelkedett, úgyszólván már nem is ült a díványon, már alig érintette, és bár kissé kövérke volt, egyszerre vékonnyá vált, szinte súlytalanná, mint a pihe, amely a legkisebb fuallattól a levegőbe emelkedik. (uo.)

Késleltetésnek azonban még ez sem elég. Nyomban ezt követően Gogol az iménti túlzást egy újabb hiperbolikus leírással tetézi meg. Ugyanakkor a pusmogás újra felvett fonalába az elbeszélés egy újabb féket is beépít, a két hölgy ugyanis csipkelődni kezd egymással. Az új titok nem egyszerűen egy valami valóban megtörtént esemény kifacsarása, hanem sejtés, koholmány, híresztelés, amely arra hivatott, hogy az események további menetében valósággá válják.

18. – A holt lelkek, az csak olyan kitalálás, csak arra szolgál, hogy leplezzon valamit; a dolog úgy áll, hogy Csicsikov meg akarja szöktetni a kormányzó leányát. (123.)

Kilenc könyvoldal után végre megérkeztünk a döntő pillanathoz: a híresztelés megszületésének pillanatában vagyunk. A „váratlan és minden tekintetben rendkívül szokatlan következtetés hallatán

19. ...a kellemes hölgy csaknem kővé dermedt, elhalványodott, szinte halálsápadt lett, és olyan riadt izgalom fogta el, hogy az már nem volt tréfadolog. – Ó, istenem! – kiáltott fel, és összezsugorította a kezét. – Ezt igazán sosem hittem volna! (123.)

Ha eddig az események folytonosságát szüntelenül megzavarta valami, és különböző eszközök révén az elbeszélés vagy elakadt, vagy felhígult, úgy ebben a pillanatban hirtelen tempóváltás következik be. Gyors egymásutánban valósággal záporoznak a rövid felkiáltások (20.), amelyekkel a kormányzó lányát és feleségét erkölcstelenségük, valamint fertelmes kinézetük miatt pocskondiázzák, és persze feltételezéseket is megfogalmaznak azzal kapcsolatban, ki lehet Csicsikov cinkosa, no meg hogy miképpen fog lezajlani a szöktetés. Végül a kép kikerekedik. Ismét a szerző reflexiója következik:

21. Hogy a két hölgynek végül határozott meggyőződésévé vált az, amit az imént még csak feltételeztek, abban nincs semmi rendkívüli (125.)

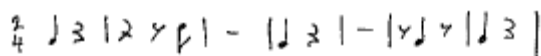
Így aztán a frissen felfedezett igazság elindul a maga hódító útjára:

22. A hölgyek... elindultak – egyik erre, a másik arra; hogy fellármázzák a várost... (125.)

Ha mármost sematikusán ábrázolnánk az elbeszélés menetét, szétdarabolt, fellazult textúra képét kapnánk, amelynek erővonalai különböző irányokba mutatnak; Gogol csak a jelenet második felében engedi, hogy a szöveg ritmusa, textúrája sűrűsödjék, és elmozduljon az elbeszélés fő iránya felé. Ennélfogva a zenének, ha Gogolnak meg akar felelni,

- plasztikusan le kell képeznie a gogoli szöveg tagolását, és a színpadi cselekmény stilizáltsága ellenére a jelenet zaklatottságát és hipertrófiáját a maga teljességében kell tudnia érzékeltetni;
- kis zenei egységekből kiindulva, továbbá diszkontinuus logikát érvényre juttatva, ugyanakkor – a zenei logika felől nézve – alogikus ritmikus fordulatokat alkalmazva kell késleltetésekkel és gyorsításokkal újrarajzolni a Gogol-szöveg textúráját, mindamellet különböző irányokba mutató erővonalakat is létre kell hoznia;
- az eseményeket sajátos békaperspektívából kell láttatnia azzal, hogy nyilvánvalóan érzékelteti a történés jelentéktelenségét és a hozzárendelt zenei képlet túlfeszítettségét;
- villámgyors váltásokkal biztosítania kell a zenei folyamat magasfeszültségét.

Nyilvánvaló, hogy a Gogol-szöveg megzenésíthetősége a magasabb számok felé tolódik el, 1., 2. és 3. közvetlenül nem is kap hangzó alakot. Egy hárfamotívum áll helyettük, a következő alogikus ritmussal, amiben kifejeződik a „kapkodó sietség”.



4., 5., 6., 7. és 8. az alábbi, színlelt bensőségességgel áthatott, akusztikus képletté alakul át, amit a fuvolák „csicsergése” jellemez. A szöveg közvetlen „átfordítása” zenébe megfelelő transzformációs kód hiányában nem lehetséges:

A 9. egy egyszerű cezúra alakjában jelenik meg, amely a következő, 55 ütemből álló nagy formaegységet elválasztja az előzőktől. Egy *leggero* előadott, a ruházattal kapcsolatos évődésből kiindulva (Gogolnál: „– *Jaj milyen csinos, élénk mint a! – kiáltott fel a minden tekintetben kellemes hölgy, az egyszerűen kellemes hölgy ruhájára pillantva. – Édesem, az nagyon tarka. – Á, dehogy tarka. – De bizony tarka*”, 119.):

egy – a dramaturgia szempontjából – negatív irányban ható fokozás tanúi vagyunk. A zene könnyed, táncos, imitációs szerkezetű szakaszokon át törekszik egy csúcspont felé, ami egyenértékű egy gogoli hiperbolával („*hogy tökéletes ,belle femme’ formájú legyen*”, 120.):

10-nél a formafolyamatban hirtelen váltás következik be. Szofja Ivanovna háromszor ismételt felkiáltása kétütemes formai egység („Ó, istenem!”, 123.):



11. a feszültség atmoszférikus fokozásaként értelmezhető, mindamellett nincs közvetlenül megzenésítve. 12. különösen izgatott kitörés, nekifutás az újabb csúcspontnak, amelyet a vonósok *agitato* játszott jambikus ritmusa kísér:



A makacsul ismétlődő, *ostinato* alaprítmus alatt az énekszólam jelentőségteljesen és fontoskodva, többször nekiveselkedve kúszik egyre magasabbra („A holt lelkek, az csak olyan kitalálás... meg akarja szöktetni a kormányzó leányát”, 123.):



Máskülönben ez a formaegység Gogolnál a 16. számnak felel meg. A 14-nek, reflexív mozzanat lévén, ki kellett maradnia. A 13. és 15, szintén kimaradt, igaz, más okból: Scsedrin zeneileg tömörebben akarta előadni a történetet.

Ettől a ponttól kezdve aztán – a 19. szám, a többször ismétlődő „Ó, istenem!” felkiáltás után Scsedrin hajszálpontosan követi a Gogol-szöveg szerkezetét. A zenei textúra két-három ütemes egységekből áll össze. Nem csak igen rövid, rosszmájú megjegyzések záporoznak (mint például: „Egyszóval így fest az ártatlanság!”, 123.), amelyek motivikus szerkezete az erőteljes érzelmi töltés ellenére pregnánsan kiütözközik, de Scsedrin még annak a lehetőségét is megtalálja, hogy mindezt tovább fokozza. A lendület annál inkább nő, minél inkább hatalmába keríti a két hölgyet a felháborodás, a felkiáltások pedig torlódnak. A hölgyeket felajzza a híresztelésben rejlő gyúanyag: a

metrum összezavarodik, a „dallamos énekbeszéd” és a kis ariózus ívek szétzilálódnak, aleatorikus, „reszkető dermedtségnek” adják át a helyüket.

Itt is vannak azonban fokokzatok.

Erre a szövegre: „*A fülem hallatára olyasmiket beszélt, amiket én, bevallom, ki sem mernék ejteni a szájamon*” (123.) az énekszólam – kvintolákból álló ostinato – jellemzője, hogy alig énekelhető ki. Közben az is feltűnik, hogy a hangsúlyok, amelyeknek az orosz nyelvben jelentés-megkülönböztető szerepük van, teljesen összezavarodnak. Hatszori ismétlés után bekövetkezik a kisülés: *con passione*

Senza melram, lo stesso tempo (ma quasi più mosso)

283

*pp parlando ** *colta voce*

I

Cl.

*pp parlando ** *colta voce*

II

*pp parlando ** *colta voce*

I

Fag.

*pp parlando ** *colta voce*

II

*pp parlando ** *colta voce*

(solo) *parlando **

Cemb.

*p parlando ** *sempre simile*

colta voce

Arpa

pp colta voce, leggeriss. (quasi tremola) *colta voce*

sempre simile

A. T.

(аллико) *ben molto articolata* *(5)* *(5)* *(5)* *con passione*

Si слышит, да, и как он говорил такое речитю приносясь у меня нест духа про. из. нестьях

pizz. *sempre simile*

V-la div.

pizz. *parlando ** *sempre simile*

*ricochet parlando ** *sempre simile*

V-c. div.

pp *ricochet parlando ** *sempre simile*

pp *colta voce* *parlando ** *sempre simile*

G-b.

pp *colta voce* *parlando ** *colta voce*

altri pizz. *p vibr. (poco distinta)*

Az imént említett típusban a szemantikai tartalom még megőrződik, a másik típusban ellenben, ott, ahol az énekszólamok aleatorikusan torlódnak, fedi egymást az egymás szavába vágó két hölgy hangja. (A szövegek: „*Ami engem illet, őszintén szólva, nem találok rajta semmit... – Kibírhatatlanul mesterkélt! – Ah, milyen mesterkélt! Milyen mesterkélt! Úristen, milyen mesterkélt!*”, 123.)

The image shows a musical score for two voices, A. G. (Alto/Gitarra) and G. H. (Gitarra/Harp). The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are in Russian and describe a lark's song.

Lyrics:

А. Г. без ума. А померяка признаюсь, ничего не нахожу в ней.. Малер на востерилмо!

Г. Н. Ах, как ма - нер - на! Ах, как манерна! Бо, же, как манерна!

A harmadik típusnál már teljes fegyverzettel veti be Scsedrin az aleatóriát, amely itt mindenben meg is felel a színpadi helyzetnek. A zeneszerző nem csak egy hipertrofikus lelkiállapotot tesz érzékletessé, de egyenesen a pletykaéhség lényegét: izgás-mozgás, nyugtalanság, miközben maga a zenei folyamat valójában megdermed. Az aleatorikus ismétlések révén – ezúttal már az énekszólamokban is – a már amúgy is sérülést szenvedett szemantikai tartalom teljesen feloldódik a rágalmazás görcsösen önfelelt, paroxizmatikusan elragadtatott állapotának akusztikus képében. (A szövegek: „– Jaj, ne mondjon már ilyeneket, Szofja Ivanovna, hiszen istentelenül pirosítja magát. / – De, Anna Grigorjevna, hogy mondhat ilyet! Hiszen olyan fehér az, akár a kréta! Krétafehér!”, 123.)

ca 28-30 ore.

Soprano
 1. *pp parlando, leggierissimo*
 2. *sempre simile*

Alto
 1. *pp parlando*
 2. *sempre simile*

Tenore
 1. *pp parlando*
 2. *sempre simile*

Basso
 1. *pp parlando*
 2. *sempre simile*

Coro
 1. *pp parlando*
 2. *sempre simile*

Orchestra
 1. *pp parlando*
 2. *sempre simile*

Lyrics:
 1. *pp parlando, leggierissimo*
 2. *sempre simile*

Translation:
 1. *pp parlando*
 2. *sempre simile*

Zenei logikája szerint az operának itt, a 20. számnál abba kellene maradnia. De további harminc ütemben, kapkodó zenei passzusokban „tisztázódik” a dolgok állása („– *Én csak azt az egyet nem tudom megérteni..., hogyan határozta el magát Csicsikov, jövevény léte, erre a kockázatos lépésre. Kell hogy bűntársai legyenek! – Hát talán azt hitte, hogy nincsenek?*”, 124.)

С. Н. 
- гу, од - на - ко же, по-нять, как Чи - чи - ков мо-гет сядь на та-кой отваж-ный пас-саж. Не



21 értelemszerűen kimarad, a 22. szám pedig – az 1. számnak megfelelően – egy kapkodó sietséggel előadott, kis fermátákkal fellazított, szinte lihegő zenei alakot ölt („– Ó, istenem, milyen érdekes híreket hallok öntől!”, 124.)



Ez az utalás megfelel annak a sietségnek, amellyel a „hírt” tovább kell adni. Szerepe az átvezetés a *Híresztelések a városban* címet viselő jelenethez.

Ha mindezt zenedrámai szempontból, a sűrűség tekintetében sematikusan ábrázolnánk, olyan ábrát kapnánk amely – tömörítve – a gogoli elbeszélés szövetének pontos megfelelője, és megteremti annak akusztikai ekvivalensét anélkül, hogy szolgai módon megtapadna a Gogol-szöveg.

Dalok, amelyek végtelenek, mint Oroszország

Vizsgálódásainkban eljutottunk arra pontra, ahol választ kell adnunk a bevezető sorokban feltett kérdésre: Milyen formai szerkezet alapján rajzolódik ki az operában a gogoli *poéma* alapkonceptiója?

Ez hangsúlyozottan reflexív természetű. Ha a szó zenetörténeti értelemben nem lenne leterhelve, úgy is fogalmazhatnánk, hogy *oratórium* jellegű. Az első hallásra zsánerszerű idilleknek tűnő népi jelenetekben néhánytól eltekintve nem is jelennek meg szereplő személyek. Az énekhangok (két női hang), valamint a *coro piccolo* (amely Scsedrinnél a magas vonósok szerepét veszi át), a zenekari árokban ülnek.

Mindennek ellenére nem beszélhetünk párhuzamos „oratóriumról”, mert ezek a jelenetek, még ha sajátosan is, de mindenképp szervesen illeszkednek az opera szövetébe, a többi jelenettel együtt ellentmondásos építményt alkotnak.

Teljes mértékben Gogol szellemében történik mindez! Hiszen magát a Gogol-szöveget is lépten-nyomon megszakítják lírai, reflexív elkalandozások. Ennek révén Gogolnál többdimenziós epikus-lírai struktúra jön létre, amelyben nem is annyira könnyű az eligazodás. Az író valósággal „játszik” olvasójával. Gogol csak utólag, a *Négy levélben*²⁶ rántja le erről a leplet: azokat a helyeket, ahol homályos említés történik az íróról, nem szabadna feltétel nélkül azonosítanunk ővele magával; ez poémájának félrevezető értelmezése lenne. Mi több, a reflexív-oratóriumszerű kitérőknek Scsedrinnél sincs egyértelmű olvasatuk.

²⁶ Nyikolaj Gogol: „Négy levél különböző személyekhez a Holt lelkek kapcsán.” *Válogatás barátaimmal folytatott levelezéséből.* Id. kiad., 104–123.

Hangzás tekintetében mindamellet ezek a reflexív rétegek éles ellentétben állnak az opera eddig ismertetett rétegével. Az élet „próza, ugyanakkor lényegi hulladékaival” (Gogol) egy szellemtől áthatott, majdhogynem hipertrofikusan emelkedett szféra áll szemben.

Látszólag mi sem egyszerűbb a szövegben azoknak a helyeknek a felkutatásánál, ahol az író az orosz népi énekekről tesz említést, amelyek „végtelenek, mint Oroszország”. (92.) Könnyen megtalálható a kulcsmondat is, amely Scsedrin operájának akusztikai alapzatát adja:

Száguldanak a lovak... Az utast kellemes ernyedtség fogja el, szeme lecsukódik, s már csak félálomban hallja a „Nem a fehér havon...” kezdetű dalt, a lovak nyihogását, a kerekek zörgését... (146.)

Íme a dal a Scsedrin által megszólaltatott alakjában (► 1:47):

The musical score is for a song from Scsedrin's opera. It is written in Russian and features a vocal solo (soprano) and an orchestral accompaniment. The lyrics are: "Не бе-лы, бе-лы сне-ги, (Y) ох, по бе-лы сне-ги во чистом по-ле, по-ле, по-ле... во чистом по-ле сне-ги за-бе-ли-ли-ли... си(а)... Не бе-лы, да сне-ги во чистом по-ле, во чистом по-ле... по-ле... Не бе-лы, да сне-ги во чистом по-ле, по-ле, по-ле...". The score includes dynamic markings such as "solo (contralto)", "quasi f", "f (piena voce)", "dim.", and "poco gliss.".

A „lovak nyihogása” és a „kerekek zörgése” is megjelenik akusztikailag az operában az orosz trojka *ostinato* motívumának alakjában (például ► 10:07, 2:12:14):



És hogy itt mennyire bonyolult lelki, de ugyanakkor történelmi folyamatok is szerepet játszanak, azt a *Holt lelkek* egy további gondolatával érzékeltetjük:

Oroszhon! Oroszhon! ... Mi hát az az érthetetlen, titokzatos erő, amely engem hozzád vonz? Miért cseng a fülemben szüntelenül a térségeidet szélteben-hosszában betöltő, egyik tengertől a másikig áradó bánatos dalod? Mi van ebben a dalban? Mi van benne, ami úgy hív, úgy zokog, oly szívhez szóló? Micsoda hangok azok, amelyek oly fájdalmas gyöngédséggel simogatnak, úgy átjárják szívemet-lelkemet? Oroszhon, mit kívánsz te tőlem? (145.)

Az iménti sorokból erős ambivalencia hallik ki, ami igencsak valószínűvé teszi, hogy a népi éneklés közvetlen, zsánerszerű átvétele az opera textúrájába igencsak tévutakra vezethette volna a zeneszerzőt. Különösen nyilvánvalóvá válik ez egy másik Gogol-passzusban, amely közvetlenül az imént idézett helyre vonatkozik:

Mind a mai napig nem tudom elviselni dalaink ama fájdalmas, gyötrő hangjait, amelyek a határtalan orosz térségeken szállnak tova. Ezek a szavak a szívem körül kavargognak, és csak csodálkozom, hogy őket hallva miért nem érz mindenki ugyanezt. Az, akit ezeknek a néptelen, mind ez ideig lakatlan és kietlen térségeknek a láttán nem fog el szomorúság, aki dalaink fájdalmas hangjainak hallatán nem tesz fájó szemrehányást önmagának – éppen önmagának –, az már vagy úgy végezte kötelességét, ahogy kell, vagy lelkében nem orosz. Vegyük úgy a dolgokat, ahogy azok vannak! Már közel másfél évszázad telt el azóta, hogy I. Péter az európai felvilágosodás fényével felnyitotta szemünket, valamennyi eszközt és lehetőséget a kezünkbe adott a cselekvéshez, de mind a mai napig olyan kihaltak, bánatosak és lakatlanok térségeink, olyan néptelen és barátságtalan minden körülöttünk, mintha eddig nem otthon, nem a saját szülőházunkban húztuk volna meg magunkat... Miért van ez? Ki ebben a bűnös?²⁷

²⁷ Nyikolaj Gogol: „Négy levél...” Id. kiad., 108–109.

Az elsőre triviálisnak tűnő, hangulati elemnek tetsző passzusok Gogolnál végül is mély, történelmi összefüggésekhez vezettek. Most forduljunk vissza, vegyük szemügyre Scsedrin zenéjét.

Egy biztos: operájának reflexív részeiben Scsedrin az „elkalandozások lírájának” adekvát zenei közegét keresi. Ami ellenben a népiséggel való kapcsolatát illeti, megnyilatkozásait e tekintetben kellő óvatossággal kell kezelnünk. A Nagy Színház programfüzetében összefoglalt gondolatai²⁸ a „népi jelenetek epikus nyugalmáról” számomra semmi egyébnek nem tűnnek, mint a népiségnek a szovjet kultúrkörben elfogadott hivatalos felfogása előtti tiszteletkörnek.

Hogy ez nem valamiféle kényszerképzet, hanem ténylegesen működő ideologéma, azt a Scsedrin-operával kapcsolatos állásfoglalások is könnyen kitapinthatóvá teszik. Nemcsak kritikákban, de a komponista életművével foglalkozó első átfogó kézikönyvben is olvashatjuk, hogy Scsedrin új távlatokat nyitott az orosz népiség megértésében: „az orosz ének úgy zeng Scsedrin operájában..., ahogyan az orosz nép énekel... Ez segít felismerni az orosz énekben az igazság jelképét, az igazi Oroszország jelképét...”²⁹

Tekintettel erre az ideologémára, amely a „néppel” legitimációs alapként él vissza, és hosszú időn át manipulált vele, nem maradhat következmények nélkül, ha egy zeneszerző a népi éneket esztétikai koncepciójának középpontjába állítja. Nem mintha a népi művészettől el lehetne vitatni azokat a felbecsülhetetlen értékeket, ami a sajátja. De egy olyan ideológiai játéktérben, ahol a művészet népisége hosszú időn át dogmaként funkcionált, nem kisebb mértékben, mint a katolikus vallásban a Szűzanya szeplőtelen fogantatása, az ilyen kísérleteknek kellemetlen mellékízük lesz.

De alio fabula narratur!

Azok az értékelések, amelyek Scsedrint a neki tulajdonított népiség miatt, a hivatalos kritikáknak megfelelően magasztalták, a *Holt lelkek* partitúrájában nem vették észre a legelemibb jelzéseket. Ha a korábbi évszázadokban még Schiller nyomán a népi költészettel kapcsolatosan is beszélhattünk „naiv” és „szentimentális” viszonyulásról, Scsedrin a művésznak egy egészen más típusát képviseli, a „dörzsölt”, a „rafinált” művészt.

Nyilvánvalóvá válik ez, ha nem riadunk vissza a „népi jelenetek” akusztikai szövetének felfejtésétől.

Már nyomban a legelső szinten érzékelhető, hogy a zeneszerző tudatosan nem fogja egységbe a legeslegkülönbözőbb intonációkat – a „népi jeleneteken” belül sem. Ez az eklektikus hangzáskép megfelel a világérzékelés töredékességének, ami a *Holt lelkek* scsedrini összkoncepcióját jellemzi.

Sokak által félrehallott támpont ezenkívül, hogy Scsedrin túlhajtja a népdal patetikus vonásait. Elegendő lenne egyetlen kis lépés még, és a pátosz máris a groteszk közelében találná magát. Ezzel Scsedrin a népi ének polivalenciáját, többértékűségét éri el.

Lebilincselően bizarr hangzás keletkezik, amely nem nélkülözi a szépséget sem, ugyanakkor a legváratlanabb helyeken kap „gellert”. A hallgatóban ott motoszkál a gyanú, valami nem stimmel. És szinte már látjuk Scsedrint, amint cinkosan ránk kacsint:

²⁸ Lásd Rogyion Scsedrin magyarázatait saját művéhez a Nagy Színház programfüzetében, id. hely, 11.

²⁹ Mihail Tarakanov, id. mű 286–287. Lásd még: 7–8 sk.: „A szovjet zeneszerzők megőrizték a szilárd kapcsolatot szülőföldjük népének énekes hagyományaival...”

Ne vegyél annyira komolyan! Majd amikor már szinte meggyőződünk arról, hogy a zeneszerző lóvá akar tenni bennünket, hirtelen szívbemarkolóan súlyos, komor orosz zene szólal meg, olyan, mint a *Katonafeleség panasza* – és a hallgató már bíz’ Isten nem tudja, hányadán is állunk ezekkel a „népi jelenetekkel”.

Bárhogy álljon is a dolog, annyi bizonyos, hogy itt a domináns elem az alkotói személyiség, amely a maga elgondolása szerint alakítja, értelmezi át mindazt, ami konvencionálisan „népinek” számít.

Ennek fontos jele – mellesleg maga Scsedrin is felhívja a figyelmet rá –, hogy valójában egyetlen eredeti népi éneket sem használ fel. Operájában nincs egyetlen sornyi idézet sem népdalból, még csak nem is feldolgozásokat hallunk: minden Scsedrin szuverén zeneszerzői leleménye. Remekül sikerült stilizálások, az orosz népi ének hangzasképének abszolút hihető rekonstrukciói. Operájában Scsedrin minden jel szerint nem a népiség szovjet ideológiájának akart érvényt szerezni, hanem arra ügyelt, hogy érzékletessé tegye számunkra Gogol poémájának akusztikai megfelelőjét, tudván, hogy Gogol maga is ambivalens módon viszonyul a népiséghez.

E célból Scsedrin részben olyan szövegeket használ, amelyek valóban a népköltészeti eredetűek („Nem a fehér havon...”, vagy a „Katonafeleség panasza”, amelyhez Gogolnál egyetlen rövid mellékmondat ad késztetést, „Ne sírj, ne sírj, szűzleány”; „Te, öröm, öröm füvecske”). Ezeket a szövegeket archaikus kifejezések, fordulatok, képgazdagság és régies grammatikai fordulatok jellemzik.

Másfelől viszont maga Scsedrin is átvesz a regényből egyes mondatokat, olyanokat, amelyekkel Csicsikov vagy kocsisa, Szelifan, az egyes földbirtokosokhoz vezető út iránt érdeklődik. Csupa érdektelen, nyúlfarknyi párbeszéd: szinte elvesznek a regény sodrában, itt azonban mégis jelentőségre tesznek szert. Scsedrin ugyanis visszanyúl a gogoli életmű karneváli értelmezéséhez is, ahhoz, amelyet a hosszú időn át háttérbe szorított orosz irodalomteoretikus, Mihail Bahtyin emelt ki.³⁰ Ebben az elméletben élet és halál karneváli felfüggesztéséről van szó, a kettő közötti határvonal elmosásáról. (Ki halott? Ki élő? A paraziták vagy az elhunyt jobbágyok, akikről Csicsikov szép szavakkal emlékezik meg?) A „népi jelenetekkel” mindez annyiban függ össze, hogy a *Holt lelkeknek* mint a „vidám pokol” világának egy ilyen értelmezése szervesen összekapcsolódik Csicsikov utazásával, benne groteszk „keresztútjával”. Az utazás megjelenítése Scsedrinnél egész koncepciójának kiindulópontja lesz. (A trojka-motívum, az összes variációjával, végighúzódik az egész művön.)

A „népi jeleneteket” funkció szempontjából is plasztikusan elkülöníthetjük egymástól.

- lírai-értelmező funkció (statikus és reflexív): ez felel meg Gogolnál a „lírai elkalandozásoknak”, a „szerzői reflexióknak”, éppúgy felfedezhető benne a párhuzam a színpadi történnel, mint ahogyan ellenpontosza is azt.
- az úttal összekapcsolódó funkció.

Scsedrinnél a népi éneklésmódnak négy, egymástól jól elkülönülő módját figyelhetjük meg:

³⁰ Mihail Bahtyin: „A szó művészete és a népi nevetéskultúra (Rabelais és Gogol). Lásd *A szó esztétikája*. Válogatott tanulmányok. Gondolat, Budapest, 1976, 353–367.

- népdalszerű típus;
- melizmatikus népi ének;
- archaizáló sirató;
- pszalmodizáló típus.

A népdalszerű típushoz sorolhatjuk a már említett „Nem a fehér havon...” kezdetű dalt is, amely az operában más szövegekkel, transzponálva is elő-előbukkan, és az alappillért funkcióját tölti be. Különösen feltűnő a *v russzkoj narodnoj manyjere penyija* („orosz népi éneklésmóddal”) utasítás, ami préselt, feszített gégefővel történő éneklést jelent. Jellegzetes a kétszólamúság alkalmazása is: a szólamok mozgása az orosz népi éneklésmódra tipikusan jellemző vonásokat mutat.

Figyelmet érdemel ezenkívül a faktúra is, különösen, ha hozzávesszük a zenekari árokban éneklő kis kórust (*coro piccolo in orchestra*). Az emelkedő és ereszkedő szólamvezetés szorosan összefügg a hangközök alakulásával. Az egy oktávnyira felkapaszkodó dallam kezdetekor az oktávpárhuzamok éppannyira tipikusak, mint a máskülönben az orosz folklórban megszokott tercpárhuzamok, amelyeket itt a zeneszerző a mi korunknak megfelelően értelmez át. A felszíni struktúra mögött polimodális rendszer bújkik meg: nem egyszerűen egy modus, hanem valami különös, tonális, illetve modális instabilitás. Ez teremt érintkezési pontot az archaikus és a kortárs között. Ez a hangnemi labilitás ugyanakkor egy dramaturgiai funkciót is alátámaszt: markánsan elkülönül a szabad tonalitástól és a fellazított tonalitástól. A népi réteg nem atonális, hanem pretonális. Ezt a két stílusformát Scsedin tudatosan állítja opozícióba egymással: a meg hasonlással az archaikust helyezi szembe, ami tektonikus feszültségeket idéz elő az opera alapszerkezetében.

Jól érzékelhető az eltérés a pretonális és az atonális struktúra között, amikor a „népi énekléshez” – mindjárt az opera kezdetén – a szorongás hangjai keverednek: a szólóénekben hosszan kitartott b–cisz alatt a következő, ereszkedő kromatika alakul ki, fokozott erőteljességgel hangsúlyozott disszonanciákkal:

The image shows a musical score for a vocal ensemble and orchestra. The vocal parts are labeled 'I part (S)', 'II part (S)', 'I part (A)', 'II part (A)', 'I part (T)', 'II part (T)', 'I part (B)', and 'II part (B)'. The instrumental parts are labeled 'I part (C)', 'II part (C)', 'I part (F)', 'II part (F)', 'I part (C)', 'II part (C)', 'I part (F)', and 'II part (F)'. The lyrics are in Russian: 'He de, am... M (s.p.)', 'He de, am... M (s.p.)', 'He de, am... M (s.p.)', 'He de, am... M (s.p.)', 'He de, am... M (s.p.)', 'He de, am... M (s.p.)', 'He de, am... M (s.p.)', 'He de, am... M (s.p.)'. The score is written for a vocal ensemble and orchestra, with the vocal parts in the upper staves and the instrumental parts in the lower staves. The tempo is marked 'Allegretto' and the time signature is 3/4.

A melizmatikus népi ének a kocsis Szelifan énekszólamában fordul elő. Az így megszülető, emelkedett szellemi atmoszféra annál is meglepőbb, mert ahol a Gogol-műben muzsikok csak fölbukkannak, ott a könyv lapjai valósággal árasztják a vodka- és

hagymaszagot. Habár az irodalomtörténet torzításai mást sugallnak, az orosz jobbágy Gogol világképének csak a peremén kapott szerény helyet. Így hát ez Scsedrinnél erőteljesen hangsúlyozott, koncepcióbeli eltérés Gogollal szemben.

Ez a melizmatikus éneklésmód megteremti a népi éneklés atmoszféráját, amennyiben leutánozza, rafinált szerkezete révén valósággal sugallja, hogy mélyén a makámelv működik, mozgatója a folklór variáló kedve. Scsedrin olyan légkört teremt, amelyben ezek az énekek úgy hangzanak, mintha ott helyben, rögtönzésként születnének. Példánkban Szelifan éneke szerepel arra a szöveghelyre, amelyet Gogol Csicsikov szájába ad („Ej, ezek az oroszok! Nem szeretnek természetes halállal meghalni!... Hát ti, galambocskáim?”, 91., ► 1:06:25):



Az énekből egy egyszerű szerkezet fejthető ki vázként. A gazdag melizmatikus díszítések centrumhangok körül tekeregnek. A változatképzés elve – a kötöttség és a szabadság dinamikus egysége – egy népi művész tudatában modellként csapódik le, amelynek a körvonalai adottak, de amelynek ugyanakkor nincsen egyetlen, eredeti alakja. Ez az elv diametrálisan ellentétes a maszkok képződésével.

A változatképzést azáltal is kiemeli, hogy Szelifan énekei jórészt erre a modellre vetítődnek ki. Ebben az emelkedett légkörben Csicsikov is más hangot üt meg. Szelifanhoz így szól (▶ 25:30, vagy ▶ 2:07:09):



A harmadik típus egyetlen helyen fordul csak elő, igaz, az a hely kulcsfontosságú: egy zenei folyamat mélypontja. Súlyos érzelmeket megszólaltató sirató, amely kvázi-improvizatív szerkezetével rokon az előző típussal, attól azonban érzékelhetően elkülönül következetes dallamvezetésével (► 1:19:50):

Завес (1a Orch.) *solo (mezzo-cantabile)* *o piacere, quasi improvvisato* *(piena voce)*

По-раз-тро-нть-ти-ся лю-ди доб-ры-я (и).

Ох, что свет Ва-шош-ка, ле-во сол-ныш-ко. Не во ра-до-сти-бя-я

звать ко-сил-а, в-божью цер-ковку не по-честу хо-ди-ла, свещи вос-ку-я-ро-ва не-до-ста-ля и те-п-ла-я,

не жа-ло-ст-ли-вы мо-лит-ов-ки тво-ри-ла... Зла-я бе-ду-ша ту слу-чи-ла-ся:

па-ла ва мо-во-дь Ва-шош-ку. Ох, ни-ко-ль мне сы-на не ви-

-ла-ти, ох, е-го гла-зы, не-кто мне не за-кры-ва-ти... *(PPP)*
attacca subito

A pszalmodizáló típus mutat némi hasonlóságot az ortodox templomi énekkel. A különös azonban az, hogy Scsedrin olyan épületes párbeszédek-nél alkalmazza, mint az itt következő („– Jobbra. – Jobbra? – Jobbra. De itt semmiféle Zamanyilovka nincs.”, 12.):

СЕЛИФ. На-пра-во?

МУЖИК С КОЗОЙ (у обочины) На-пра-во.

БОРОД. На-пра-во. А За-ма-ни-лов-ки се-м-и-ка-кой нет. *(allarg.)*

vagy mint az, amellyel az opera végződik: két muzsik beszélget Csicsikov csészájáról (a regényben mindjárt az elején), amely ennek révén még inkább szimbolikus jelentéssel telítődik. A pszalmodizáló típus mindig szűk, penta- vagy terachord zenei térben mozog. Ennek egyik altípusa a kórus imája a zivatar jelenetében (*Göröngyös út*):

Coro piccolo in Orchestra

I S. *PPF* (S*) ... святыи пророчебажи Илье, моли бога о нас...

II S. *(sotto voce) PPF* (S*) ... святыи пророчебажи Илье, моли бога о нас...

I A. *(sotto voce) PPF* ... сохрани нас, боже, твоею рукою...

II A. *(sotto voce) PPF* ... просвети, боже, тьму людскую...

Scsedrin se többet, se kevesebbet nem tesz, mint hogy megelőlegezi a meg nem írt második és harmadik részt, és virtuálisan rávetíti az elsőre. Ezzel magyarázhatók a koncepcióbeli eltérések Gogollal szemben, de az is, miért nem tudja feloldani a regény és poéma közötti ellentmondást. A népi jelleg ebben az összefüggésben is ideológiailag terhelt marad. Ebben rejlik e képek ambivalenciája. Mintha álmodnánk: hol szürreálisan bizzarak, túlrajzoltak, hol szorongással terhelődnek, hol meg halk morajlasként érzékelhetők:

Coro piccolo in Orchestra

I pult div. *PPF sempre sotto voce** Ох, а

II pult div. *PPF sempre sotto voce** Ох, а

I pult div. *PPF sempre sotto voce** М ты не плачь, не плачь... *sempre simile*

II pult div. *PPF sempre sotto voce** М мо - во дружка... *sempre simile*

III pult div. *PPF sempre sotto voce** Не плачь, крас - на до - ва - ца... *sempre simile*

IV pult div. *PPF sempre sotto voce** Не бо - лы сво - га...

Megint máshol a kórus, a zenekar tuttijától kísérve, fenyegető vulkándübbörgésként hangzik (Szelifan, a kocsis jelenete):

Így egy eljövendő katasztrófa előérzetét keltve, vákuum keletkezik a regény és a poéma között. Látszólag két párhuzamos operafolyamat zajlik, Scsedrin szerint ebben kell megnyilvánulnia az opera intonációs konfliktusának. Valójában azonban nem igazi konfliktusról van szó, inkább két hatalmas tömbről, amelyek kibékíthetetlenül feszülnek egymásnak. Az opera alapszerkezete ezért mindvégig antinomikus és közvetítések nélküli. Ugyanakkor állandó átcsúszásokat figyelhetünk meg a reális és az irreális világ között, különösen a mű végén, ez mutatja, hogyan mosódik el a kettő közötti határvonal, és hogyan válik Scsedrin operája valóban látomásos művé, akárcsak Gogolé!

Trojka – Oroszhon

Csak csodálhatjuk Belinszkij éleslátását, amikor ezt írta:

A Holt lelkek igazi kritikája... a poéma legbelsőbb gondolatát tárja fel, ami aligha más, mint az ellentét a társadalmi életformák között Oroszországban egyfelől, másfelől az élet konstitucionális alapelvei között, amelyek egyelőre titokzatosan rejtve maradnak, a tudat előtt nem tárulkoznak fel és meghatározhatatlanok maradnak.³¹

³¹ Bjelinszkij: „Objasznenyije na objasznenyije po povodu poemi Gogolja 'Mjortvije dusi'. (A magyarázat magyarázata Gogol poémájának, a „Holt lelkeknek” megjelenése alkalmából). *Szobranije szocsinyenyij* (Összegyűjtött művei), OGIZ, Moszkva, 1948, 343. Megjegyzendő, hogy az idézett szövegrész a nálunk elérhető kiadásokban nem található meg. Lásd még: Bjelinszkij: *Esztétikai szemelvények*. Művelő Népi, Budapest, 1955, 239–240.

A realista és a próféta Gogol elválaszthatatlan egymástól. Scsedrin ugyanakkor a *jurogyivüj*, a szent bolond pózát veszi fel, és megrajzolja egész Oroszország képét, amelyben a Belinszkij által kidomborított ellentmondás világosan kifejezésre jut, és a záró képben a hányat-homlok menekülő Csicsikov hintója Oroszország hőn áhított feltámadásának jelképe lesz.

Értelemszerűen itt is vannak eltérések Gogol koncepciójától. A trojka egy évszázadon át volt úton egy jobb jövő ígéretével. De az ősmasszívum, minden igazi, mélyreható megújulás akadálya, megmaradt. Ezt a mélyben ott lapuló szervilis Oroszországot akarja eltakarítani az útból a mi korszakunk [az 1980-as évek második fele] szédítő reformsodra. Scsedrin operája ebben az olvasatban még izgalmasabb felhangokat kap.

De vajon elég itt a messianisztikus idealizmus, az Oroszhonba vetett szlavofil hit és a nyugatias mentalitás különös ötvözete? Márpedig mindkettő mélyen áthatja Scsedrin operáját, annak zenei nyelvét is.

E dilemmát plasztikusabban és erőteljesebben aligha tudnánk mással megvilágítani, mint Gogol barátjának, Belinszkijnek az íróhoz intézett kritikájával:

... nem vette észre, hogy Oroszország nem a miszticizmusban, az aszkétizmusban és pietizmusban látja üdvét, hanem a civilizáció, a felvilágosodás, a humanizmus diadalában. Nem prédikációkra van szüksége (azokat hallott már eleget!), sem imádságra (azt is már eleget rebegett!), hanem arra, hogy a népben felébredjen az emberi méltóság érzése, amely annyi századon át hevert sárban és szemét közt; jogra és olyan törvényekre van szüksége, amelyek nem az egyház tanításaihoz igazodnak, hanem a józan észhez, az igazságossághoz, és amelyeket a lehető legnagyobb szigorral hajtsanak végre.³²

Az opera utolsó taktusaiban, amikor halljuk Csicsikov trojkájának távolba vesző csilingelését – megint csak teljesen Gogol szellemében – alattomosan szomorúság telepszik a lelkünkre, és megfogalmazódik a kérdés: Lesz még ünnep Oroszországban?

³² [Bjelinszkij] Visszarion Bjelinszkij: „Levél Gogolhoz”. Lásd: *Puskinról, Lermontovról, Gogolról*. Magyar Helikon, Budapest, 1979, 391.