



Rogyion Scsedrin: *Holt lelkek**

Jóllehet számtalan Gogol-mű szolgált már zeneművek alapjául – ez alól az operaszínpad sem kivétel –, aligha lehet véletlen, hogy a *Holt lelkeket* a zeneszerzők úgy kerülgették, mint macska a forró kását. Még Sosztakovics is, akiről pedig igazán nem állítható, hogy Gogol-ügyekben ne lett volna járatos, kénytelen-kelletlen állapította meg, hogy számára – „nem professzionális irodalmár” számára – könnyebben járható útnak bizonyult a *Pétervári elbeszélések* közül *Az orr* földolgozása operává, mint hogy ha a *Holt lelkek*hez nyúlt volna.

Scsedrin esetében is fölmerül a kérdés: valóban szükség volt-e arra, hogy Gogol figurái az operaszínpadon folytassák életüket? Hiszen aligha képzelhető el alkalmatlanabb nyersanyag: a *Holt lelkek* nem a *Revizor*, még ha a színpadi történet egyes helyzetei között fölfedezhető is helyel-közzel némi párhuzam. A *Holt lelkek* külső cselekménye tárcaszerű és ugyancsak lassan csordogál. Sekélyessége dramaturgiai akadály. A történetnek pedig azok a dimenziói, amelyek operaszínpadon egyáltalán elgondolhatók, távolról sem azonosak a *Holt lelkekkel*, Gogol „poémájával”, amit nagy nyomatékkal határolt el műfajilag a „regénytől”.

Ámde megragadható-e egyáltalán a „poéma” a maga összetettségében? Mert hiszen a *Holt lelkek* tartalma – miként erre maga Gogol hívja föl a figyelmet egyik 1845-ös, Szmirnovához címzett levelében – egyáltalán nem a kormányzás, s nem is egynémely torz figura, amelyik földbirtokos képében jelenik meg előttünk. Gogol jóval többet akart: egész Oroszországot akarta megjeleníteni, eleinte csupán taszítóan förtelmes oldaláról. Később ez az elképzelés az erkölcsi megtisztulás hatalmas, háromkötetes eposzájává kellett volna, hogy szélesedjen. Koncepcionálisan persze, hiszen a *Holt lelkek* torzó maradt, ám már az első – teljesen elkészült – kötet sem értelmezhető helyesen, ha benne csupán a „kritikai realista” Gogolt látjuk, s elsikkad a mű lényege: a látomásosság.

* Részlet Balázs István *Túl az „irodalmi operán”* c. tanulmányából, megjelent a „Nappali ház” 1990/3. számában, 65–75.

Az operaszínpadi „újraírásra” vállalkozó zeneszerző feladata kettős: Meg kell találnia a Gogol műbe való behatolásnak azokat a lehetséges, zeneileg is termékeny pontjait, ahonnan kiindulva akusztikusan egyáltalán újraépíthető a poéma egészének egyenetlen, „formátlanul” ellentmondásos képződménye. Ezzel egyidejűleg a Gogol-műnek olyan olvasatot kell adnia, amely nem egyszerűen „leképezi”, hanem korunk számára értelmezi is. A tét nagy: ha a zeneszerző elbukik, azaz ha a Gogol-próza győzedelmeskedik, akkor az opera esztétikai szempontból irreleváns tömegtermékként beleolvad a klasszikus orosz irodalom szürke operaszínpadi adaptációinak – igazából illusztrációinak – sorába.

Scsedrin dolgát megnehezítette, hogy külső ideológiai beavatkozásra a zenés színpad Oroszországban különösen hagyományszegénnyé vált. A megszépített, meghamisított Muszorgszkij-tradíciók és a kényszerűen elfeledett 20-as évek után a szovjet irodalmi operának egy olyan szklerotikus változata alakult ki az évtizedek során, amely struktúrakonzerváló erőben messze túlmutatott a német „Literaturoper”-en vagy annak magyar változatán. Teljesen nyilvánvaló volt, hogy Scsedrinnek vissza kellett nyúlnia a 20-as évek orosz avantgárdjához. Bizonyos tekintetben a *Holt lelkek* a Sosztakovics által *Az orrban* megkezdett út folytatása.

A színház felől is érkezett impulzus: a meghamisítatlan Sosztakovics-örökség fölfedezése összefonódott Mejerhold Gogol-értelmezésének középpontba állításával. Ettől teljességgel idegen a bohózszerű megközelítés, amely élete során már Gogolnak is sok bosszúságot okozott. A „beláthatatlan dolgok és kiszámíthatatlan események” bemutatásában a meyerholdi színpadon a „szkorbnűj szmjeh” (скорбный смех = „szomorú nevetés”), azaz meghonosodott magyar terminológiával a *keserű kacaj* uralkodott, amely az ember torkára fagyasztja a szót. Ez a sajátosan gogoli nevetés nem explozív természetű; állandó hullámlásban van, feszültségteljes nyugtalanságot kelt, de ugyanakkor nyitott. A „fölöslegesség” beltenyészetén, a birtokosok és csinovnyikok világán olykor át-átcillannak még megmaradt emberi vonások. A *Holt lelkek*ben uralkodó keserű kacajnak ily módon katartikus ereje van: az erkölcsi megtisztulásnak a poéma második és harmadik részében tervezett koncepciója számára hagyja nyitva a lehetőséget.

A vegetatív orosz élet Gogol által részletekbe menően ecsetelt tompasága nem poétikus természetű, tökéletesen zeneietlen. Ez a nyomasztó sivárság, fojtogató kicsinyesség volt az, ami – Gogol szavait idézve – olyannyira kétségbe ejtette Oroszországot. Ha a zeneszerző nem képes ezt a koncentrált laposságot, voltaképpen a zene természete ellen dolgozva, megragadni és művileg megszépíti az anyagot, akkor közönségesen meghamisítja Gogolt. Ha ennek az ellenkezőjét cselekszi, unalomba fullad az opera, s a zene nem hatol be a gogoli próza paradox fordulattal mégiscsak mozgalmas feszültségteljességébe.

Külön nehézséget jelent az a sajátos látószög, melyből Gogol a történeteket bemutatja. Gogol, az elbeszélő, együgyű léleknek tünteti föl magát, akinek sajnálatos módon nem adatott meg az a képesség, hogy a lényegeset a lényegtelenről elválassza. Innen ered a gogoli próza megkülönböztető jegye: a vég nélküli fecsegés. Valóban egyedülálló prózai közeg! A groteszkbe hajló humornak és az el-elszabaduló látomásoknak egyidejű megjelenítésére a konvencionális vígopera sablonjai teljességgel alkalmatlanok.

Scsedrin – érthető módon – igencsak takarékosan bánik az „opera comica” eszközeivel. Módszere hiperbolikus: Gogol figuráinak kétfókuszú zenei jellemzést ad; egyszerre láttatja őket belülről és kívülről, szatirikusan és a poéma összkoncepciója felől. Minden további félreértést tisztázandó: a *Holt lelkek* – ellentétben a lelkes moszkvai kritikai fogadtatás alapértelmezésével – *nem* vígopera!!

A kiindulópont a zeneszerző számára a torz tulajdonságok rögzülése volt: a gogoli figurák Bahtyin által leírt maszkyszerűsége mutatkozott a leginkább termékeny behatolási pontnak. A maszkok gogoli rendszere (mint pl. a testalkat, a fiziognómia, az öltözködés stb.) szcenikai eszközökkel részben jól reprodukálható. A meghatározó mégis a gesztusok

akusztikai alakzata, élükön a szómaszkokkal, ezekkel a szemantikai tartalmukat vesztett fonetikai alakzatokkal, amelyek elválaszthatatlanul tapadnak egy-egy figurához. Ezzel szemben Csicsikov kaméleon-természetére viszont épp az a jellemző, hogy játszi könnyedséggel idomul hozzá bármely kliensének akusztikus maszkjához. Scsedrin ennyiben föleleveníti Muszorgszkij rég elfeledett módszerét és az emberi beszédmanírok akusztikai megfelelőit kutatja föl. Ebből kiindulva azonban nem dialogikus operát strukturál (mint pl. Prokofjev Dosztojevszkij operája, *A játékos*), hanem zenei formáknak engedelmeskedő zárt és öntörvényű rendszert. Ez a rendszer közvetlen megfeleltetések nélkül, a maga egészében vonatkozik Gogolra. A gogoli paradigmát nem „leképezi”, mint az irodalmi opera, hanem a zenei maszkok mozgatása révén (marionett-elv!) ekvivalens rendszerrel helyettesíti.

A társasági jelenetekben mindazonáltal nem a marionettszerű maskaráda elve érvényesül, hanem a maszkok eltűnése, tökéletes semlegesedése. A Gogol-figurák „kommunikációjának” valódi közege a tartalmatlan fecsegés és az egymás mellett történő elbeszélés, így Scsedrinnél is kiteljesedik ez az elv: a „nyelvi polifónia” a szövegekből sokhelyütt végképp kilúgozza az egyébként sem túlságosan épületes szemantikai tartalmat, s a maszkok egységes – helyenként görcsösen rángatózó, másutt az *Anyegin* báljeleneteit emlékeztetünkbe idéző – hangképződményekben olvadnak föl.

Egyébiránt a tömegkompozíciók „semleges neme” közvetetten került Scsedrin operájába, a már jól ismert forrásból, Mejerhold *Revizor*-értelmezése nyomán. Messze nem szervesen. A *Holt lelkek*ben, Gogol arcnélküli, egységes masszaként mutatja a csinovnyikok seregét. Zenei „semleges neme” ilyen értelemben a túlrajzolt és hiperbolikusan egyénített maszkok ellentettje értendő: a cselekvésmódok főként turbulens tömegjelenetekben megnyilvánuló bornírt egyöntetűsége. A két alaptípus tehát lényegét tekintve közös; különbözőségük a zeneszerzői optika eltérő látószögéből fakad.

A Mejerhold-féle *Revizor*-előadás egyik leglényegesebb eleme a színpadi történés pregnáns ritmikai alakzatainak, a gyorsítások és lassítások megszakítatlan játékának kidolgozásában rejlett. A gogoli írásmód eme scenikai ekvivalensének zseniális fölfedezése nem csupán a *Revizorra* érvényes: Scsedrin a *Holt lelkek* szövetének is meghatározó szerkezetalkotó elvét fedezte föl benne. Távolról sem csupán egyszerű írói fogásként működik ez Gogolnál, hanem a gogoli világszemlélet történetfilozófiai összetevőit hordozza: a kiszámíthatatlanságot, az irracionális mozzanatot. „A város eszméje. A legmagasabb fokú üresség. Fecsegés. Minden határt túlszárnyaló pletykák: hogyan születik mindez a semmittevésből és hogyan válik a lehető legneveltségesebbé. Hogyan vált át az üresség és az erőtlen naplopás zavaros, semmitmondó halálba...” – olvashatjuk a *Holt lelkek*hez írott egyik vázlatban. Pontosan ez az a nézőpont, amelyből szemlélve az eseményeket a groteszk-komikus hangvétel bármikor átcsaphat a legsötétebb tragikumba. A pillanat törtrésze alatt megvalósuló hirtelen ritmikai és hangulati váltások Scsedrinnél – akárcsak Sosztakovics Gogol-operájában – kitapinthatóvá teszik a gogoli próza idegpályáit.

Az eddig elmondottak azonban még mindig csupán a *Holt lelkek* egyik rétegét alkotják: a „regényt”. De hogyan reprodukálható, s milyen felhangokkal, a többdimenziós epikai-lírai szerkezet másik eleme, a gogoli „poéma”, az „elkalandozások lírája”, ahogyan maga Gogol nevezte ezeket az elbeszélést megszakító érzelemtől túlsorduló vagy olykor hűvösen kijózanító elmélkedéseket Oroszországról, az orosz lélekről, az orosz muzsikáról, az orosz népdal természetéről. Ezek a reflexív szakaszok első hallásra idilleknek tűnő „népi jelenetek” formáját öltik magukra, amelyekben azonban – a jellegzetesen archaikus, melizmatikusan tekergő énekével kitűnő Szelifánt, a kocsist kivéve – nincsenek szereplő személyek. A feszített gégefővel, az orosz népi ének jellegzetes préselt manírjában éneklő két női hang, valamint a női kamarakórus (amely Scsedrin zenekarában a magas vonósokat helyettesíti) a zenekari árokban foglal helyet.

Mégis alaposan tévednénk, ha az operát megkettőző, vele párhuzamosan futó „kvázi-oratóriumot” látnánk ezekben a jelenetekben, hiszen szervesen olvadnak bele az opera szövetébe és alkotnak vele együtt, igaz, meglehetősen különös egységet.

A triviálisan zsánerszerű elemek – felületesen szemlélve – tiszteletköröknek tetszenek a „szovjet” kultúrközegekben kötelező érvényű népiség ideologémája előtt. Esztétikai következményekkel terhes, veszélyes vállalkozás, ha valaki – komoly szándékkal – a népi éneket ebben a közegben ennyire operájának a középpontjába állítja.

Ám Scsedrin esetében valami egészen másról van szó! Azok a művészek, akik a hivatalos kritériumoknak való megfelelés okán ünnepezték a mestert, nem vették észre a partitúra legelemibb jelzéseit. Schiller óta beszélünk naiv és szentimentális művészeiről. Scsedrinre egyik kategória sem áll. A népi művészethez való viszonyában ő a „dörzsölt” művész típusát testesíti meg. Mindenekelőtt: túlintonálja a népi ének patetikus vonásait. Egyetlen lépés elegendő lenne, s a hipertrofikus emelkedettség menthetetlenül átcsapna a komplementer groteszkbe. A figyelmes hallgató menten gyanút fog: valami itt nincs rendben... S már látja is Scsedrint, amint cinkosan ráncsint. Ám ekkor megszólal egy archaikus hangzású siratóének („A katonafeleség éneke”, ami Gogol szövegében egyetlen rövid mondat), a legsúlyosabb orosz zene, csupa átlényegült tragikum... Tehát hogyan is állunk ezekkel a jelenetekkel?

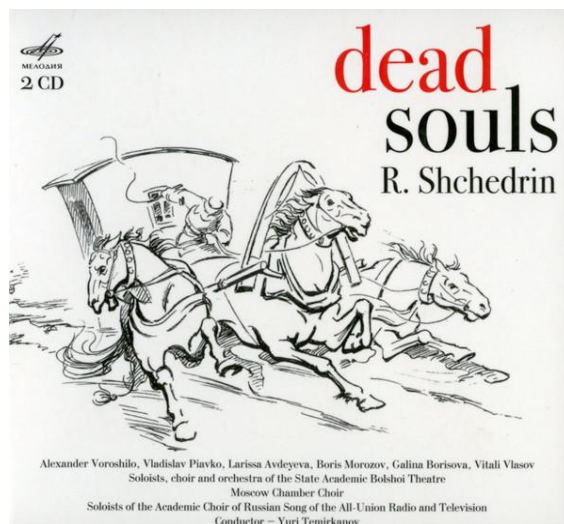
Mert akárcsak Gogol az olvasóval, úgy játszik Scsedrin is a nézővel. Szintén egyik levelében található az a nevezetes hely, ahol Gogol megemlíti: azokat a passzusokat, amelyekben az „író” szól, nem szabad készpénznek venni, s véleményét menten azonosítani a „szerzőével”, vagyis magával Gogoléval! S miként Gogol viszonya is fölöttébb ambivalens volt hazájához, Oroszországhoz, éppígy a scsedrini népi dallamoknak sincs egyértelmű „olvasatuk”.

Egyébként is: nem csak a többértékűség jellemző ezekre a jelenetekre, de az is, hogy távolról sem eredetiek. Valamennyi Scsedrin kompozitorikus leleményét dicséri. Rendkívül jól sikerült stilizációk, az orosz népi ének hangzásképeinek – archaikus fordulatokkal teli, képgazdag eredeti szövegekre írott – hiteles rekonstrukciói. Scsedrin nem egy pszeudo köznyelvet hozott életre, hanem a gogoli poéma akusztikai ekvivalensét teremtette meg.

Sőt, többről van szó. A csak gyér töredékekben megírt második és a soha meg nem kezdett harmadik részt virtuálisan rávetíti az elsőre. Ebből adódnak egyébként a Gogoltól való koncepcionális eltérések, a regény és poéma között feszülő ellentét föloldhatatlansága. Ami dramaturgiai hibának tűnik a konvencionális irodalmi opera (lekerekítettséghez és zárt teljességhez szokott esztétikájának) szemszögéből, az Scsedrinnél termékeny ellentmondássá válik, mert a lényegét láttatja, azt a történelmi tapasztalatot, amit Gogol még nem ismerhetett. „Opera” és „oratórium” nem konfliktusosan feszül egymásnak, még ha intonációs konfliktusként manifesztálódik is egy-egy szándékoltan elvarratlan helyen, hanem két hatalmas tömbként: tektonikus feszültségük a bármelyik pillanatban bekövetkező földrengés érzetét kelti.

Scsedrin nyilvánvalóan érzékelteti operájában, hogy a „realista” Gogol, ahogyan a hivatalos szovjet irodalomtörténet mindig is szerette volna látni, nem választható el az „idealistától”, a „prófétai” Gogoltól, aki iszonyatos kételyei között is megszállottan hitt Oroszországban. Ezt egy szovjet zeneszerző csak úgy adhatta elő, hogy ő maga is a „jurogyivűj”, a szent bolond pózába vetette magát. Ha ezt a alkotói pozíciót megtalálta, sikerült a gogoli próza közegét is újrateremtő zeneileg. A hanyatt-homlok menekülő Csicsikov trojkája, zenében is tökéletesen érzékeltetve a realitásból az irrealitásba való átmenetet, így lesz Scsedrin operájának végén Oroszország hön áhított föltámadásának jelképévé. S innen szemlélve lesz az opera nem a gogoli mű „leképezése”, hanem Oroszországnak, ennek az iszonytató ősmasszívumnak nyomasztó képe.

A Holt lelkek partitúrájának kiadója az Izdatyelsztvo Muzika, Moszkva 1980. Hanglezfelvétel: Мёртвые души / 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) Interneten a [szentpétervári Mariinszkij Színház 2012-es előadása](#) látható az EuroArts csatornáján Vaszilij Barhatov rendezésében, Valerij Gergijev vezényletével, angol feliratokkal. (Rövid áttekintés [itt](#)).



Képek a szentpétervári előadásból (2012):



