

Édesapámnak hetvenedik születésnapjára, szeretettel

Karasszon Dezső

„Perche me ne rimuneri cosi?”

(Immanens retribúció és keresztyénség a „Tosca” színpadán)

„Vissi d'arte, vissi d'amore,
non feci mai male ad anima viva!
Con man furtiva
quante miserie conobbi, aiutai.
Sempre con fe' sincera
la mia preghiera
ai santi tabernacoli salì,
sempre con fe' sincera
diedi fiori agli altar.
Nell'ora del dolore
perche, perche, Signore,
perche me ne rimuneri cosi?
Diedi gioielli
della Madonna al manto,
e diedi il canto
agli astri, al ciel,
che ne ridean piu belli.
Nell'ora del dolor
perche, perche, Signor,
perche me ne rimuneri cosi?”

(„A művészetnek éltem, a szerelemnek éltem,
élő léleknek soha nem ártottam!
Kezem titkon,
ahol csak nyomorúságot látott, segített.
Mindig őszinte hittel
szállt imám
a szentség lakóhelye felé,
mindig őszinte hittel
adtam a virágokat az oltárra.
A fájdalom órájában
miért, miért, Uram,
miért fizeted ezt vissza így nekem?
Adtam ékszereket
a Madonna köntösére,
és adtam az éneket
a csillagoknak, az egeknek,
amelyek attól még szebben ragyogtak.
A fájdalom órájában
miért, miért, Uram,
miért fizeted ezt vissza így nekem?”)

I.

„Tosca imája”: ezen a címen emlegeti és tiszteli a fent nyersfordításban is idézett verset, természetesen a hozzá tartozó zenével együtt, a zenekedvelő és zeneértő világ.

A darab, amely a maga alig több mint három percével az egész zenetörténet egyik legrövidebb áriája, az opera második felvonásának utolsó harmadában, a hősnő pályafutásának egyik mélypontján hangzik el. Az előző, ijesztően realiztikus jelenetsorban a szemlélő kénytelen végignézni, amint féltett hősei, Mario Cavaradossi, a festő, és Floria Tosca, az énekesnő, akiknek a szerelmes boldogságát eddig legföljebb Tosca féltékenységi rohamai zavar-

Karasszon Dezső zeneművészeti főiskolai tanár, a debrecen-nagyterdei református templom orgonistája, a Református Egyházzenei Munkaközösségének elnöke.

hatták, most egymás után besétálnak a brutális és aljas rendőrfőnök, Scarpia csapdjába. Ettől a pillanattól kezdve azután velük együtt mi magunk is a pokol tornácán érezhetjük magunkat. Scarpia, aki pontosan tudja, hogy Angelottit, az (1800-as) római köztársaság szökésben lévő, volt konzulját Cavaradossi rejtette el valahol a villájában, kínvallatásnak veti alá a festőt. Ugyanakkor az első pillanattól kezdve kíméletlen lélektani hadjáratot folytat Tosca ellen is: kinyitatta a kínzókamra ajtaját, „...che n'oda i lamenti”, vagyis hogy Tosca hallja a vőlegénye jajgatását, sőt odaengedi az ajtóhoz, hogy a hősnő a kínpadon legyen kénytelen látni Cavaradossit.

Egy mindehhez képest mellékesnek látszó, apró kis mozzanatra már itt fölhlvhatjuk a figyelmet. Tosca szívbemarkoló, panaszos kérdésére, hogy tudniillik vajon ő mit vétett, őt miért gyötrik, az ő lelkét miért kínozzák¹, Scarpia jobbkeze, Spoletta, a színpadi utasítás szerint „ima-pózban”², a halotti mise sequentiájának egy szakaszát idézi:

„Judex ergo cum sedebit,
quidquid latet apparebit,
nil inultum remanebit.”³

Vajon mit keres itt ez a szöveg? Ezt a kérdést nyilvánvalóan csakis Tosca imájával, illetve azon túl az opera egészének az értelmezésével összefüggésben lehet megválaszolni.

A színpadon egyelőre könyörtelen logikával követik egymást az események. Hogy Tosca nem olyan erős, mint Cavaradossi, és gyötrelmében elárulja „a kerti kútba” bújtatott Angelotti rejtekhelyét, továbbá hogy emiatt Cavaradossi ájultságából magához térve megátkozza őt, az mind igazi tragédia, de mind csak a kisebbik baj. A szerelmespár sorsa akkor pecsételődik meg, amikor Sciarrone, Scarpia másik beosztottja lélekszakadva hírül hozza, hogy Marengónál, korábbi értesüléseiktől eltérően, nem az egyesült Habsburg-Bourbon-sereg, hanem Napóleon győzött (1800. június 14.), illetve, amikor erre Cavaradossiból kitör a forradalmár, és a festő, Tosca kétségbeesett csitítására sem hallgatva, rövid, de ellenállhatatlanul ujjongó himnuszt énekel a szabadság győzelméről, a zsarnokság összeomlásáról, és nyíltan szembeszáll Scarpiával, vagyis végképp leleplezi magát. A rendőrfőnök egy pillanat alatt kötél általi halálra ítéli és elhurcoltatja Cavaradossit.

Itt és ekkor kezdődik Tosca szenvedéseinek második, szintén keresztútszerűen gyötrelmes szakasza: Scarpia szexuális zsarolásba kezd. Szavaiból és zenei gesztusaiból eddig is bőségesen dokumentált aljasságán túl egyenesen

1 „Che v'ho fatto in mia vita? Son io che così torturate! Torturate l'anima, sì, mi torturate l'anima!”

2 „in attitudine di preghiera”

3 „A Bíró tehát ha trónra ül,
ami most rejtve van, majd napvilágra jön,
semmi bosszúlatlanul nem marad.”

egy lelki szörnyszülött, egy betegesen önző, szadisztikus pszichopata képe bontakozik ki. Arról beszél, hogy Tosca éppen ebben a kétségbeesett, a szörnű fölháborodástól önmagából kifordult állapotában kell neki, hogy ő „a düh és a szerelem gyötrelmes gyönyörűségét”⁴ egyszerre akarja élvezni. Amikor pedig az énekesnő menekülne előle, akkor az ablakhoz hívja, hogy megmutassa neki a dobpergés közepette gyülekező kivégzőosztagot a bitófával együtt.

Ebben a pillanatban hangzik fel Tosca imája.

„Miért, miért, Uram?...”

Az opera zaklatott, tördelt, sok helyütt nyers hangú, már-már bántóan naturalista második felvonásában valóságos oázis ez az ária. Mind zenei, mind dramaturgiai szempontból úgy van kialakítva, hogy élesen elüssön az előzményektől is, de a folytatástól is. Lassú tempója⁵ már az első pillanatban pihentető újdonságnak hat, hiszen korábban hosszú percekig csak a fájdalom, a düh és a kétségbeesés kitöréseit hallhattuk. Quasi-strófikus megformálása szintén jótékonyan üt el a felvonás többi részétől, ahol a zeneszerző érthető okokból és nyilván szándékosan a recitativikus elemet juttatja túlsúlyra. Külön figyelmet érdemel az a felejthetetlenül költői pillanat, amelyben Tosca a hitéről kezd beszélni.⁶ Az előző szakasz mérhetetlen szomorúsággal aláhajló esz-moll akkordjai után a zene itt Esz-dúrba vált, a dallam-incipit fölfelé indul, és a fül számára úgyszólván grafikusán érzékelhetővé válik az a gesztus, amellyel a hősnő sírva fölfelé, az égre emeli az arcát. A „Perche me ne rimunerì così” szavak első elhangzásakor hosszan előkészített fél-zárlatot hallunk, azaz kérdést, a szó zenei-formatani értelmében is, és a strófa lezárása, az ária vége előtt pontosan ugyanennek a zenei anyagnak a transzformált, oktávval fölfelé transzponált változata fokozza a kérdést eget ostromló kiáltássá.

„Miért, miért, Uram?...”

Megérdemli az elemzést Tosca imája dramaturgiai szempontból is. Az ária-szituáció rendkívülisége itt abban rejlik, hogy a zene, amely a színpadi történéssel eddig a lehető legszorosabban együtt haladt, azt illusztrálva és intenzifikálva, itt arról mintegy leválik, és abban mintegy vákuumot hoz létre. A régi olasz opera seriák egyik típusmegoldása jelentkezik ebben, csakhogy sokszoros erővel: a színpadi történés megáll, mozdulatlaná merevül, amíg Tosca a maga három percnyi, végtelen pillanatában, a képből úgyszólván kilépve, elsírja a maga tragédiáját nekünk, és fölteszi a maga kérdését az Istennek. Hogy ez mennyire így van, ragyogóan mutatja az is, hogy a Scarpia-szerep, amely eddig a felvonás motorja volt, ezen a ponton, ha talán nem is problematikussá, de mindenképpen kényelmetlenné és nehezzé válik. Tényleg, mit

4 „Spasimi d'ira e spasimi d'amore”

5 „dolcissimo con grande sentimento”

6 „Andante lento appassionato”

csináljon Scarpia a színpadon Tosca imája alatt? Rossz megoldások egész sora szolgált példatárat. Láttuk már Scarpiát az ária három perce alatt füttyre csücsörített szájjal föl-alá járkálni, majd a megterített vacsoraasztal egyik billikomával játszózni⁷, de sztoikus nyugalommal az ablakhoz ballagni és a kivégzési előkészületeket szakszerű pillantással tanulmányozni is.⁸ Pedig hát Scarpiát itt most nyilvánvalóan nem a borospohár, nem is az akasztófa, hanem Tosca érdekli. Persze nem az a Tosca, akit mi látunk és hallunk, hanem az, akit ő elképzeli, és úgy, ahogyan ő elképzeli magának. Legjobb éppen ezért, ha a rendezés megmarad a szövegekönyv színpadi utasítása mellett, és „Scarpia továbbra is hideg pillantással figyeljé Toscát.”⁹ Résztelenségével és értetlenségével így még hangsúlyosabbá teszi az elhangzó, számára teljesen irreleváns kérdés fontosságát:

„Miért, miért, Uram?...”

Vajon van-e felelet az operában erre a kérdésre?

II.

A Tosca első felvonása elejétől végéig az Isten házában játszódik. Ez a helyszín, amelynek a megválasztása természetesen egyáltalán nem véletlenszerű, a maga konkrét építészeti struktúrájával, sokféle bújócskára alkalmas zegeivel-zugaival is, de a maga szimbolikus jelentéstartalmával is úgyszólván az egyik főszereplőjévé válik a cselekménynek.

Az első személy, akit ebben a jelentőségteljes térben megpillantunk, a menekülő Angelotti. Oltalmat keres „a Madonna lábainál”¹⁰, nyilván a szónak nem csak betű szerinti, hanem átvitt értelmében is. Izgatott kotorászás, keresgélés után megtalálja az úgynevezett Attavanti-kápolna kulcsát, amelyet a húga rejtett oda számára, és a legközvetlenebb életveszélyből pillanatszerűleg megszabadulva, megkönnyebbülten tűnik el a kápolna rácsos ajtaja mögött.

Vajon mi lesz a sorsa ennek kiszolgáltatott, nyomorult, halálra hajszolt embernek, aki most kétségbeesésében a templomban keresett menedéket? A második felvonásban, Tosca imája után néhány másodperccel megtudjuk. Spoletta, akit Scarpia a Toscából kicsikart vallomás alapján Cavaradossi villájának a kertjébe küldött, azzal az utasítással, hogy fogja el a kútban rejtőzködő Angelottit, itt visszatér, és bejelenti, hogy a konzul öngyilkosságot követett el: nyilván megértette, hogy nincs számára kiút. Scarpia bosszújától azonban még így sem menekülhet meg. A rendőrfőnök azonnal parancsot ad,

7 Debrecen 1986.

8 Prága 1992.

9 „Freddamente Scarpia continua a guardare Tosca.”

10 „A pie' della Madonna”

hogy Angelottit holtan is kössék föl az akasztófára¹¹, talán valamiféle nyilvános elrettentés céljából.

Angelotti csak mellékszereplője az operának, figurája úgyszólván csak élő kelléke a cselekménynek. A sorsa mégis élesen veti föl a kérdést: ugyan vajon miféle Istennel szembesül az operalátogató a Tosca színpadán? Valószínűleg nem azzal, Aki ezt mondja: „aki énhozzám jön, azt én semmiképpen ki nem vetem”¹².

Alig tűnik el az első felvonás Angelottija a rácsos ajtó mögött, a templomban újabb szereplő, a sekrestyés bukkan föl. Ez sokkal vidámabb fickó: a zene szinte tánclépésekben vezeti el a színpad előterébe¹³. Egy pillanat múlva az is kiderül, hogy vallásos ember, mert noha rajta kívül senki, egy lélek sincs jelen, amikor a harang megszólal, ő azonnal letérdel, és recitálni kezdi az Angelust (úgy látszik, elég sokat beszélnek latinul ebben az operában):

„Angelus Domini nuntiavit Mariae,
et concepit de Spiritu Sancto.
Ecce ancilla Domini,
fiat mihi secundum verbum tuum.
Et verbum caro factum est,
et habitavit in nobis...”¹⁴

Hogy azután a sekrestyés vallásossága milyen életszemléletet, milyen reflexrendszeret, milyen embert takar, arra nézve is kiderül egy és más, amikor az Attavanti-kápolnával szemben (a szöveggönyv utasítása szerint a színpad baloldalán) fölállított festőállvány elé, amelyen egy szentkép, egy Mária Magdaléna készül, megérkezik Cavaradossi: A sekrestyés először is elszörnyed, amikor arról kell értesülnie, hogy a festőnek, anélkül, hogy ezt tudta volna, egy buzgó imádságában elmerült, ismeretlen, szép, szőke nő szolgált modellül (a hallgató csak lassanként, utólag értheti meg, hogy ez a nő Attavanti hercegnő, Angelotti húga volt, akinek elsősorban a kulcsot kellett észrevétlenül elhelyeznie „a Madonna lábainál”, de persze imádkoznia is bőven volt miért). Amikor pedig Cavaradossi a saját képe szemlélésébe merül, és arról énekel, hogy sikerült megvalósítania, amit akart, sikerült a képen a kétféle szépséget, a szőke ismeretlenét és szerelmeséét, a barna Floriáét (azaz Tosciáét) harmóniába olvasztania, akkor a sekrestyés groteszk refrénként egy

11 „... lo si appenda morto alle forche”

12 Jn 6,37.

13 „Allegretto grazioso”

14 „A ferencesek kezdték el esténként háromszor az Üdvözlégy Máriát imádkozni, s közben harangoztak. Ez a szokás a 14. században egyre jobban elterjedt, amikor már reggel, délben és este is harangoztak, és az Üdvözlégy elé három verset mondtak: 1/ Az Úr angyala köszönté Máriát, és az fogant méhében a Szentlélektől (Lk 1,28 skk után), 2/ Ímé az Úr szolgálóleánya, legyen nekem a te beszéded szerint (Lk 1,38), és 3/ Az Ige testté lett és lakozott miközöttünk (Jn 1,14).” Verbényi-Arató: *Liturgikus lexikon*, Budapest 1988, 255.

furcsa, szinte szójáték-számba menő mondatot ismételt, amelynek a jelentése valami ilyesmi: „Eredj tréfálni a bakákkal, és hagyd békén a szenteket”.¹⁵ Amiben az fejeződik ki, hogy ő Cavaradossi foglalatosságát komolytalan, profán, sőt talán egyenesen istentelen dolognak tartja.

Ez itt így közvetlenül persze nem hangzik el. Elhangzik viszont a sekrestyés második színre lépésekor, amikor az a feladata, hogy a templomi kórust, a „cantoriát” Napóleon állítólagos marengói vereségének a hírével összekiáltsa. Futva keresi Cavaradossit, és őszinte sajnálattal kénytelen megállapítani, hogy a festő már nincs ott a templomban, vagyis hogy a számára nyilván nagyon rossz hírt nem közölheti vele. „Mennyire sajnálom!” – mondja –, „aki egy hitetlennek szomorúságot okoz, az bocsánatot nyer magának!”¹⁶ Ezt a véleményt pedig Scarpia is osztja, aki néhány pillanattal később éppen a sekrestyével beszélgetve „gyanus embernek, Voltaire-követőnek”, azaz atheistának mondja Cavaradossit.¹⁷

A sekrestyés tehát természetes szövetségese Scarpianak, és valóban, ő az, aki Cavaradossi üres uzsonnaskosarát az Attavanti-kápolnából kihozva nagy buzgalommal nyomra vezet a rendőrfőnököt. Kik éneklék hát „a gaz Bonaparte” bukásának örömeire a felvonás végi Te Deumot? Dupla fizetség fejében összesereglegő templomszolgák és rendőrök, pontosabban: állambiztonsági karhatalmisták. Hívő ember nem hallgathatja borsózás nélkül az újabb latin nyelvleckét:

„Adiutorium nostrum in nomine Domini,
qui fecit cælum et terram.
Sit nomen Domini benedictum
ex hoc nunc et usque in saeculum.
Te Deum laudamus,
Te Dominum confitemur,
Te aeternum Patrem omnis terra veneratur!”¹⁸

De mi a helyzet Toscával? Hol van az ő helye ebben a drámában, az „istenesek”, vagy a „Voltaire-követők” oldalán?

Maga Cavaradossi válaszol erre a kérdésre, amikor a szerelmi kettős és Tosca távozása után újra előbújó Angelottinak elmagyarázza: „Jóságos az én

15 „Scherza coi fanti e lascia stare i santi.”

16 „Ne son dolente! Chi contrista un miscredente, si guadagna indulgenza!”

17 „Un uom sospetto! Un volterrian!”

18 „A mi segítségünk az Úr nevében van,
aki az eget és a földet alkotta.
Legyen az Úr neve áldott
mostantól fogva mindörökké.
Téged, Isten, dicsérünk,
Téged Urunknak vallunk,
Téged, örök Atyaisten, az egész föld tisztel!”

Toscám, de hívő, és gyónáskor semmit sem tart titokban. Ezért hallgattam (tudniillik Angelotti jelenlétéről). Okosabb ez így.”¹⁹ Ami itt ezekben a szavakban megfogalmazódik, azt a figyelmes szemlélő Tosca szavaiból és viselkedéséből már korábban is kikövetkeztethette. A szerelmespár találkozásának első percében a csókkal közeledő Cavaradossit az énekesnő egy már-már primitív, formálisan, üresen vallásos kifogással hárítja el: „Dehát a Madonna előtt...?”²⁰ Más kérdés, hogy alig néhány perccel később, a szerelmi kettős végén, ugyanez a csók, ugyanez előtt a Madonna előtt már minden további nélkül lehetséges, és ezt Mario szelíd iróniával szóvá is teszi. Tosca két egymással ellentétes gesztusa kitűnően érzékelteti, hogy a hősnő helyzete és érzései kettősek: mint hívő ember, a templomhoz kötődik, mint szerelmes nő, a vőlegényéhez. Ezért szörnyű csapás számára, amikor gyötrődő panaszára a második felvonás főntebb már ismertetett jelenetében az Egyház nyelvén és frazeológiájával érkezik meg a brutális elutasító válasz, ezért kikerülhetetlen, ezért döntően, ezért vitálisan fontos az a kérdés, amelyet az Istennek föltesz: „Miért, miért, Uram?”

Vajon válaszol-e rá az Isten?

III.

Az Isten nem válaszol.

Legalábbis verbálisan nem. Az Isten nem válik beszélő szereplőjévé az operának. A válasz azonban a zenedráma különféle információs csatornáin keresztül teljes egyértelműséggel megérkezik.

Tosca imájának zenekari utójátékában egymás után kétszer is elhangzik egy pianissimo akkordsor: Esz-dúr, Desz-dúr, Bébé-dúr. Scarpia motívuma, zehei „névjegye” ez, amelyet a hallgató (fortissimo változatban) már a darab legelején megismerhetett, és amely itt azt érzékelteti, hogy Scarpia hatalma az imádságtól sem tört meg, hogy Tosca még imája közben is mintegy Scarpia „színe előtt” volt. Az ima utáni pillanatok dramaturgiája ugyanezt az információt erősíti meg a hallgatóban. Az ária rövid perceire „kizökkentett” cselekmény most „helyrezökken”, és a történések a korábbi logika szerint, kíméletlen tempóban halad előre, mintha mi sem történt volna. És amint arról már volt szó, néhány pillanat múlva Spoletta érkezik meg Angelotti halálhírével, mintha csak azt akarná mondani Toscának is, de a hallgatónak is: íme, ez a sorsa annak, aki az Istennél keres menedéket!

Közismert a felvonás vége: Tosca a vacsoraasztalon talált késsel szíven szúrja Scarpiát. Ez a gyilkosság lélektanilag sokszorosan motiválva van, és a

19 „E buona la mia Tosca, ma credente al confessar nulla tien celato, ond'io mi tacqui. E cosa piu prudente.”

20 „O! innanzi la Madonna...”

színpadon már gyöngé közepes előadás esetén is teljesen meggyőző. Mégis biztos, hogy másról, többről van itt szó, mint „hirtelen fölindulásban”, „jogos önvédelemből” elkövetett emberölésről. Ezzel a késszúrással Tosca, akinek az első felvonás elejétől idáig szinte valószínűtlenül hosszú belső utat kellett megjárnia, végleg elszakítja magát a templom szférájától és az „istenes” emberek ijesztő csoportjától, és végleg kiköt Mario oldalán.

Így látja ezt a harmadik felvonásban maga Cavaradossi is. Tosca kezéről énekel, a „szelíd és tiszta” kézről, amely „kegyes és szép dolgokra van kiválasztva, gyermekek simogatására, rózsák szedésére és imádságra.” (Imádságra!) „Ez a kéz, amelyet a szerelem tett biztossá” – kérdezi Cavaradossi – „ez a kéz forgatta az Igazság fegyvereit?”²¹

Szavai, a hozzájuk tartozó, varázslatosan szép, idillikus hangvételű zenével együtt²² a szerelmespár végleges, az első felvonásbelitől eltérően most már valóban zavartalan, valóban maradéktalan egymásra találását érzékeltetik.

Hol is hangzanak el?

A vesztőhelyen.

Innen, a történet vége felől visszatekintve úgy tűnik, mintha az operában kezdettől fogva mindvégig ezt a képet láttuk volna. Vesztőhely, igen, nagy V-betűs Vesztőhely az egész világ²³, ilyennek teremtette az Isten, Tosca Istene, és valójában csak fokozati, kronológiai kérdés, hogy éppen hol vagyunk benne, templomban-e, kínzókamrában-e, vagy már a tényleges vesztőhelyen. Hiába itt minden áldozatvállalás, minden jóakarát, minden jóság: a jók előbb vagy utóbb törvényszerűen elnyerik méltó büntetésüket.

És Tosca Istene most még ki is gúnyolja az áldozatait. Ezzel az Istennel kapcsolatban a maradék illúziója is semmivé válik mindenkinek (akinek még volt ilyen), amikor a halálra ítélt, és még külön be is csapott szerelmespár szívet tépő reménykedését látja, vagy amikor végignézi, amint Tosca, szegény, még élete utolsó másodperceiben is azon izgul, hogy vajon Mariója képes lesz-e a puskalövések után meggyőzően, ügyesen, „jól” elesni. Mi hát a történet konklúziója? Az, hogy Scarpia, a Fenevad²⁴, még holtában is össze-

21 „O dolci mani mansuete e pure,
o mani elette a bell'opre e pietose,
a carezzar fanciulli, a coglier rose,
a pregar, giunte, per l'altrui sventure,
dunque in voi, fatte dell'amor secure,
giustizia le sue armi depose?”

22 „Andante sostenuto, teneramente”

23 Az 1992-es prágai „Tosca” harmadik felvonásának színpada egy apokaliptikus vesztőhelyet ábrázolt, a bezártságot erősen hangsúlyozó, szűk teret behatároló durva kőfallal, és bitófák, azonosítható és azonosíthatatlan kínzó- és kivégzőeszközök egész abszurditásig sűrű erdejével. Megvilágosító erejű rendezői megoldás volt.

24 Jel 13. fejezet.

hasonlíthatatlanul erősebb, mint „a művészet és a szerelem” nevében harcoló száználmas nyomorultak. És hát vajon miféle Istenhez fellebbezhet a hősnő az utolsó szavaival²⁵, aki mindezt végignézte, ha van?

Semmi kétség: fő vonulatában a „Tosca” nem más, mint a realizmus köntösebe bújtatott (de tulajdonképpen nem is olyan nagyon „bújtatott”) ateista propaganda-opera. Benne nem csak a főhősnő teszi meg a maga útját az első felvonás templomának virágokkal díszített Madonnájától a „Voltaire-követő” Cavaradossiig, hanem magával viszi a nézőt is, annak érzéseit, szívét-lelkét, igazságérzetét, intellektusát, egyszóval egész emberi egzisztenciáját.

IV.

Pedig Tosca kérdése mindettől függetlenül jogos kérdés. Vajon lehet-e rá válaszolni, nem az operaszínpad irgalmatlan bálványja, hanem az élő Isten nevében?

Igen, lehet.

El lehet mondani először is, hogy a kérdés jogos ugyan, de rosszul van föltéve. A baj a „rimunerare” (=visszafizetni, megjutalmazni) szó körül van. Tosca azt sorolja föl, milyen tisztán, milyen szépen élt, milyen sok jót tett, mennyi mindent adott az Istennek, és most viszonzást vár, mégpedig az élet külső tényeiben megnyilvánuló viszonzást. Ez pedig tévelygés: Tosca az immanens retribúcióval számol, és nem tudja, hogy Isten és ember viszonyában az ember sosem vindikálhatja magának a kezdeményezés szerepkörét, hanem legföljebb csak ezt az útmutatást követheti: „Szeressük őt, mert ő előbb szeretett minket.”²⁶

A „Tosca” kísérleti szituációjának szélsőséges paramétereit vállalva kerdezzük meg most befejezésül, hogy vajon érvényesíthető-e ez a theologiai szemléletmód Toscára és Cavaradossira nézve is, vajon igaz-e, hogy az Isten őket is „előbb szerette”?

Föltétlenül.

Tosca és Cavaradossi ajándékba kapta az Istentől először is az életét, a fiatalságát, a szépségét²⁷. A kivégzést közvetlenül megelőző pillanatban Tosca ezt mondja róla: „Com’è bello il mio Mario!” Ajándékba kapták egymást és egymás szerelmét. A boldogságnak, a teljes élet gyönyörűségének a felejthetetlen himnuszát éneklik már az első felvonásban, a harmadikban pedig kiderül, hogy még „a halál árnyékának völgyében is” a békességet, az idilli harmóniát jelentik egymás számára. Azután: művészek mind a ketten.

25 „O Scarpia, avanti a Dio!”

26 1Jn 4,19.

27 A szövegkönyv szerint nemcsak Tosca, hanem Cavaradossi is „szép”.

A cselekmény többször is, és pedig fontos pontokon tudatosítja a hallgatóban, hogy Tosca elismert, sikeres, ragyogó énekesnő²⁸. A második felvonás elején Sciarronének „finita la cantata”, azaz a kantáta után kell őt Scarpiához vezetni. Cavaradossi büszke örömének, az öntudatos művészt jellemző boldog elragadtatásának pedig a hallgató maga is tanúja lehetett, rögtön az első felvonás elejének úgynevezett Képáriájában²⁹.

Legfőképpen pedig megajándékozta Toscát és Cavaradossit az Isten az igazságnak, az ő igazságának egy darabjával. Mert nekik igazuk van Scarpiával szemben, és nem jól teszi, aki erről megfélekedzik. Vajon elképzelhető-e, hogy volt a „Tosca” nem sokkal kevesebb, mint száz évének sokezer előadásán néző, akár csak egy is, aki ne Tosca és Cavaradossi sorsán csüngött volna szorongó szimpátiával, hanem Scarpiával azonosította volna magát? Ha nem, akkor ez a műalkotás belső törvényei szerint azt jelenti, hogy ők ketten a „Fenevaddal” vívott élethalálharc döntő ütközetét, tragikus haláluk ellenére és árán bár, de megnyerték.

A hősök sorsának az alapkérdése a biblikus elemzésben tehát nem az, hogy „perche”, hogy miért dobja vissza őket az Isten kenyér helyett kővel, hanem az, hogy szenvedéseik közepette ráeszmélnek-e (vagy ha nem, akkor legalább a szemléltő rádöbbenetik-e) az emberi életnek arra a mindig, minden korban érvényes igazságára, amit a Szentírás így fejez ki: „Jobb egy nap a te udvaraidban, mint máshol ezer”.³⁰ Mert „az élet Isten ajándéka, és ami az ember életét segíti, gazdagítja, az Isten áldása. Azonban van ennél nagyobb érték is: az Istennel való közösség. Ez többet ér a testi életnél”.³¹

A „Tosca” az európai keresztyén kultúra, és ezen belül az operairodalom legpogányabb műalkotása. Lelepleződik ez nemcsak a cselekményben, nemcsak a szereplők beállításában, nemcsak az opera végkicsengésében, hanem annak állítólag „legvallásosabb” részletében, Tosca imájában is. Tragikus tünet, az Egyház évezredek mulasztásainak kiáltó dokumentuma, hogy 1900 évvel Krisztus után³², három olyan elme, mint Luigi Illica, Giuseppe Giacosa³³ és Giacomo Puccini, ennyire semmit sem ért Krisztus Atyjának indulatából. Intő, figyelmeztető jele az opera annak is, milyen tömény, milyen vegytiszta pogányságot lehet hirdetni, látszólag keresztyén terminológiával.

Remekmű kétféle van.

Az egyik csoport a megfellebbezhetetlen remekműveké: ezek a maguk

28 Az első felvonásban Tosca az esti föllépés utánra beszél meg találkát Cavaradossival: „... stasera canto, ma e spettacolo breve. Tu mi aspetti all'uscio della scena, e alla villa ne andiam soli e soletti.”

29 „Recondita armonia...”

30 Zsolt 84,11.

31 Karasszon Dezső: *A Zsoltárok könyve*. Kézirat, Debrecen 1993, a 63. zsoltár 4. versének magyarázata.

32 A „Tosca” ősbemutatója 1900. január 14-én volt.

33 A „Tosca” szöveggényvrői.

tökéletességében minél mélyebb átélésre, minél teljesebb azonosulásra, a bennük közvetített tartalmak minél maradéktalanabb asszimilálására hívják a befogadót.

A másik csoportba tartozó remekművek világgépének zártsága és tökéletessége nem hézagmentes. Hasznuk, értékük és erejük abban van, hogy probléma-látásukkal, esetleg hiányos, esetleg torz probléma-megoldásukkal vitára, továbbgondolásra, eszmélődésre hívnak.³⁴

A „Tosca” a megfellebbezhető, sőt megfellebbezendő remekművek közé tartozik.

Adjunk érte hálát az Istennek.

The image shows a musical score for the opera 'Tosca'. It consists of two systems. The first system shows the vocal line for Tenor (T.) and the piano accompaniment. The vocal line has lyrics: 'l'o-ra del do-lo-re per-chè, per-chè, Si-gno-re, per-chè'. The piano accompaniment includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Klar.), Violin (Vl.), Viola (Va.), and Violoncello (Vc.). Dynamics include 'pp' (pianissimo) and 'Fg.' (for Flute). The second system continues the vocal line with lyrics: 'chè me-ne-ri-mu-ne-ri co-si?'. The piano accompaniment continues with similar instrumentation and dynamics.

34 Az irodalomban tanulmányunk alap gondolatával kapcsolatba hozható gondolat tudomásunk szerint sehol sem bukkan föl. Tosca imájáról az ismertetések rendszerint annyit mondanak, hogy bár a dráma folyamatosságát megakasztja, ez megbocsátható, mert gyönyörű. Az ária centrális jelentőségéről sehol sincsen szó. Még a legkitűnőbb és legérzékenyebb elemzők egyike, Perye András sem lát Tosca imájában mást, mint „a Puccini-melodika egyik legszebb virágát.” „Tosca Istenhez imádkozik” – olvasuk – „mivel úgy érzi, hogy elhagyta őt. Az ária nem más, mint egy gyönyörű emlékezés.” (Perye András: *Giacomo Puccini*. Budapest 1959, 2. kiadás: 1988, 80.)

Ennek megfelelően általában hiányosak és elégtelenek az opera egészének az értelmezésére irányuló kísérletek is. Például: „... a political and sexual drama” (Jacobs-Sadie: *Opera. A Modern Guide*, London 1964. 380 l.). Hiányos és elégtelen még Wolfgang Marggraf összefoglalása is: „In Tosca geht es um... die Verquickung von individuellem Schicksal und Politik, oder konkreter, die Zerstörung des Glückes zweier Liebhabender durch den brutalen Zugriff der Macht” („... a Toscában az egyéni sors és a politika összefonódásáról van szó, vagy konkrétan arról, hogyan töri össze két szerető szfv boldogságát a hatalom brutális beavatkozása.” Kísérőszöveg Herbert von Karajan „Tosca”- felvételének borítóján, Berlin 1984.)