

Szív, hordó, ház, kút, inga

Négy Poe-elbeszélés az operaszínpadon

Absztrakt. A tanulmány Poe négy novellájának (*Az áruló szív*, *Egy hordó Amontillado*, *Az Usher-ház vége*, *A kút és az inga*) operafeldolgozásaival foglalkozik. A feldolgozások részint a klasszikus operasémák felőli melodramatikus újraértelmezés adaptált gesztusrendszerét használják (pl. Adolphe, Butts, Debussy), részint a posztfreudista tapasztalatból kiinduló tudatopera alakzatait (pl. Haas, Bettinelli, Glass, Coli). A zene sokszor kísérőzeneként működik (pl. Copelandnél), de arra is akad példa, hogy ellenszegül a helyzet komolyságának, s Poe szövegében megcsillantja a gyilkos iróniát (pl. Pinkham, Solari munkáiban). Külön érdekesség Poe konkrét vagy alter egóként való belekomponálása egy-egy fiktív történetbe (pl. Argento, Adolphe), de a hibriditás felfokozott jelenlétére is van példa (lásd pl. Haasnál Poe és Kafka szimbolikus találkozását).

Dominick Argento, eklektikus amerikai zeneszerző 1976-ban bemutatott *The Voyage of Edgar Allan Poe* című operájának prologusa egy orvos monológja. A „patologikus” Poe teatrális zsenije kiválóan alkalmas az operaszínpadra, már amennyiben az operát fénykora klasszikus közhelyeinek reményteljes és a megújíthatóság jegyében szerveződő, folyamatos reinkarnációjaként fogjuk fel.¹ Poe traumája Argento művében merőben személyes megokoltságú, s a Poe-életlegendából indul ki: az alkoholista Poe, felesége, Virginia halála után végleg elvesztette kreativitását, a nosztalgikus múlt ígézetében Baltimore-ba szeretne utazni. Babits Mihály, Poe egyik legfontosabb magyar fordítója ezt így általánosítja: „Poe számára azonban nem volt kegyelem. Mióta feleségét eltemette, többé nem tudott magához térni. Micsoda sötét sors sújtja a költőt, hogy baljós álmaik beteljesednek? Nem volt-e Poe örök lidércnyomása, visszatérő gyötrelme: a szépség halálának gondolata?”²

Argento operája hallucinációk, emlékek, Poe-reminiscenciák és Poe-élet-törödékek vegyítésén alapul: a mű nem a kamarajellegű intimitás traumafeltáró energiáira fókuszál, hanem a látványos akkumuláció gesztusrendszerét aknázza ki, mintegy puzzle-szerűen megidézve Poe életművének látomásosságát. Tényleges utazás helyett az önmegismerés hosszú útja következik: egy hatalmas metaforikus utazás a művészlét labirintusában, alászállás a halál és az irodalom katakombáiba. Poe először is egy szellemhajóra száll fel, s egy Griswold nevű mefisztói, alakváltogató figura kíséri. Először hajóskapitányként

1 Az operáról bővebben: George HERZFELD, *Poe and „Gothic Opera”*, The Edgar Allan Poe Review, vol. 16, No. 1., 2015/tavaszi, 1–18.

2 BABITS Mihály, *Az európai irodalom története*, Budapest: Nyugat Kiadó és Irodalmi Rt., é. n., 571–572.

jelenik meg: a hajón különféle víziók és hallucinációk vesznek erőt a költőn, látja anyja halálát, saját adoptálását (Griswold ezúttal Mrs. Allanként jelenik meg). Hasonló szellemben zajlanak a különféle hallucinációk az esküvő megidézésekor is. Poe-t egy gyónás során megvádolják, hogy tudatosan akarta felesége halálát, hogy ezzel sokszorozza meg perverz művészi megszállottsága energiáit, hiszen a szenvedés inspiratív erejű, és így kielégíti a szerző belső démonainak vérszomját, illetve kiszélesíti művészetének érzelmi tereit. Griswold bíróként jelenik meg, a felhergelt Poe kardot ránt, és nekiront, de kiderül, hogy Griswold csupán tükörkép, Poe lelke, titkos énje („Your soul. Your secret self.”). Mihelyt a költő lesújt, a tükörkép helyén Poe tükörképe jelenik meg.³ „Poe is a megszállottak közül való. Őt a képzelet lehetséges poklaiba leszállni hajtja rögeszméje. Nem tartozik-e a képzelet is a valósághoz?” – írja, kérdezi Babits.⁴ Ennek az írásnak is elsősorban a valósággá vált képzelet, illetve a képzeletté lett valóság dinamikája lesz a tárgy, méghozzá zenei, pontosabban szólva operai kontextusban. A záró képben Poe a kikötőben áll, várja a hajót. Virginia hangját hallja, majd meghal. Megjelenik Griswold, majd az orvos. Kétséges, hogy az utazásra sor került-e, ahogy az is, hogy mi vagy ki okozta Poe halálát.

A továbbiakban négy Poe-írás (*Az áruló szív*, *Egy hordó Amontillado*, *Az Usher-ház vége*, *A kút és az inga*) opera-feldolgozásaira összpontosítva kísérjük meg regisztrálni a zenében kirajzolódó Poe-kép árnyalatait a szövegvilág viszonylatában. Figyelemreméltó, hogy zenei szempontból mennyire inspirálóak Poe ún. doppelgänger-elbeszélései. Ez a személyiséganalízis a tudat végtelenébe tart, s gyakorta alkot olyan szerkezeteket, melyek a többszöröződésen, a tükröszerűségeken, az ismétlésen, a pulzáló fokozáson alapulnak, s ezekben az eljárásokban valóban nem nehéz meghallani a zenét. Nagyon pontosan fogalmaz Bollobás Enikő, amikor Poe novelláit így jellemzi: „Poe legjobb elbeszéléseiben a képzelet és a nyelv újabb és újabb kapui nyílnak meg, dacolva mindenféle bizonyossággal vagy végérvényességgel, s a feltárolt világok és a táguló nyelvi jelentések egyre inkább a végtelen dimenzióiba visznek. Ez a szándék magyarázza a Poe-nál oly gyakori többszörös kerettörténetek, tükrözött cselekményszerkezetek létjogosultságát”.⁵ A végtelenbe nyitódó elbizonytalanítás, illetve a lélektani analízis szenvedélye mellett különösen fontos szerepet játszanak Poe szövegeinek kiemelten kezelt akusztikus dimenziói. És itt nem pusztán a szöveg eredendő zenéjéről van szó, hanem azokról a metaforikus vagy a szinesztézia logikáját követő gesztusokról is, melyek elvben egy-egy opera zenei alapsémáját uralni képesek (a padló alól hangzó folyamatos szívdobogás, az anticipációs zajok stb.). A fenti novellák mindegyikében szerepelnek erőteljes, feltűnő akusztikus csábítások: *Az áruló szív*ben például a szívdobogásként azonosított büntudat zenéje, *Az egy hordó Amontillado*ban a karneváli fergeteg és a potenciális haláltánc kettőssége, illetve a csörgősipka csengőinek hangja, *Az Usher-ház végében* az organi-

3 A jelenethez lásd pl.: Mary Elaine WALLACE – Robert WALLACE, *More Opera Scenes for Class and Stage from One Hundred Selected Operas*, Southern Illinois University, 1990, 178–180.

4 BABITS, *I.m.*, 535.

5 BOLLOBÁS ENIKŐ, *Az amerikai irodalom története*, Budapest: Osiris, 2005, 91.

kussá váló ház zenei életelvének és életenergiáinak ritmusa, *A kút és az ingá-*ban a beszélő kút karaktere stb. A zenei értelmezési stratégiák erőteljesen függenek a műfaji átstrukturálás multimediális kihívásaitól is, ugyanakkor ez korántsem beszűkülést jelent, sokkal inkább kiterjesztett dimenziókat, életképes mutációkat. A Poe-darabok ennek megfelelően hol a klasszikus operasémák (örülési jelenet, a verizmus hagyományán alapuló fokozó technika stb.) mentén, hol a tudatoperák egészen modern színházi tapasztalatából táplálkozva szólalnak meg.

I. Az áruló szív

Poe *Az áruló szív* (The Tell-Tale Heart) című, a sötét költőiséget és a horrosztikusan fokozódó rettenetet ötvöző novellája⁶ számos kamaraopera ihletője lett. A feldolgozásokban alapvetően két szerzői koncepció érvényesül: az egyik a tudatopera műfaja felé való orientálódás (ezt a monológforma vagy szerepekre bomló én megnyilvánulásai uralják), a másik a tematikus-drámai amplifikáció, azaz a cselekmény kibővítése, klasszikus „eloperásítása” (azaz új szereplők beiktatása, tipikus operahelyzetek tudatos generálása). Mindkét változat konstrukciónimuma ugyanakkor a pszichologizáló-fokozó analízis, a crescendo-szerkesztés marad.

A novella egy, a maga épelméjűségét keserű öngazolási monológgal bizonygató gyilkos lélektani analízise. Érdeemes megjegyezni, hogy a megbízhatatlan elbeszélő monologikus alkalmazása ebben a korban narratív forradalomként hathatott. A férfi hét napos rákészlés után megöl egy öregembert, mert nem bírja elviselni „halványkék, hályogos” „keselyűszemét” („eye of a vulture – a pale blue eye, with a film over it”), mely valósággal megbénítja őt. Az öreget a padló alá temeti, ám miután a bűntudat sorozatos hallucinációkat gerjeszt benne, s a padló alól minduntalan az öreg egyre erősödő szívdobogását hallja, tettét bevallja a szomszédok riasztására megérkező rendőröknek, holott a külső szemlélő számára mindvégig tökéletesen játssza az ártatlant. Az örület és bűn viszonyát merészen taglaló monológ nem kommentál: nincs etikai állásfoglalás sem. A hallás és a látás, az akusztikus és a vizuális effektusok eltérő dinamikájára és más-más értelmű metaforikusságának kettősségére épülő novella kiváló opera-alapanyag, hiszen ez a különleges mintázatokat létrehozó dinamika egyaránt ragyogóan érvényesülhet melodramaként, tudat-kivetülésként, analízisként, horrortörténetként vagy multimediális produkcióként is. Az örültség vádját elhessegető narrátor már a novella elején kijelenti, hogy „beteg”, s betegsége az érzékeit felerősítette. „Kivált a hallás érzéke lett éles” – hangzik el már az első bekezdésben. Nyilvánvaló, hogy ez a sor felfokozott zenei kihívást jelent a zeneszerzők számára: a hangeffektusok sokféleségének szereplehetőségei mellett a szívdobogás konstans és erősödő jelenlétének megalkotása is vonzó feladat. A keselyűszem motívuma amellet, hogy a szinekdochikusan értelmezett *ego* és test képzetét kelti (a gyilkosság viszont a teljes testet elpusztítja), azonosul a Rossz Szem („Evil Eye”) ezoterikus

6 A novella magyarul: *Edgar Allan Poe válogatott művei*, válogatta BORBÁS Mária – KRETZOI Miklósné, Budapest: Európa, 1981, 287–294.

kategóriájával is, mely immár nem fizikálisan, hanem metaforikusan része egy nagyobb Testnek, sőt ahogy Dennis A. Foster lacani terminusokkal megfogalmazza: a „feltételezett tudás szubjektumának” minden elhatalmasodó tekintetével válik.⁷ A test feldarabolása, eltüntetése, totális destrukciója azonban nem lehet eredményes, mert a látvány fokozatosan hallássá változik, a vizuálisból akusztikus lesz, a keselyűszem látványából a szívdobogás felerősödő hangja. Ez a színesztéziás áttolódás természetesen könnyen válhat az operai variánsok origójává.

A művet feldolgozta többek közt Geoffrey Álvarez brit-nicaragui zeneszerző Robin Lewis librettója nyomán: a kamaradarabot 1984-ben mutatták be (Royal Academy of Music Opera Department), a szerző 1981 és 1983 között komponálta.⁸ Az alkotás nem aratott különösebb sikert. A legtöbb feldolgozás tipikus „egyetemi” darab, s nem igazán került a nagyközönség elé. A musical-szerzőként híressé vált Adam B. Levowitz a louisville-i egyetemen még szakdolgozatként komponálta meg tenorra és zenekarra írt Poe-kamaraoperáját. David S. Bernstein műve Charles Kondek szövegét vette alapul, és az akroni egyetemen hangzott el 1999-ben.⁹

A legigényesebb feldolgozás Steve Copeland nevéhez fűződik, aki az angol melodráma hagyományaira támaszkodva és időnként a popkultúra elemeire (lásd pl. az ütőshangzást) alapozva komponálta meg (alig több mint) félórás művét.¹⁰ A szövegkönyv hűen követi Poe novellájának világát, Copeland megrímelt refréneket alakít ki, melyek a zene pillérrendszerének fontos részévé válnak. A zenei nyelv vokális rétege a pseudo ariosótól a deklamációig és a kiérleltebb dallamfoszlányokig terjed. A zeneszerző él a dramatizálás bizonyos eszközeivel is: s noha történetileg tisztában van vele, hogy anakronisztikus lenne Poe világát Freud és Jung tanaival átítatva ábrázolni, mégsem lát más kiutat: árnyék-ént alkalmaz (Edgar és Edgar árnya), szerepeket von össze, hogy kiemelje a „hasadást”, illetve utaljon a folytonos szerepcserékre és szereptévesztésekre. Edgar a gyilkos, Allan az áldozat: Copeland tehát mintegy Poe neveinek hangzásegységébe foglalja a dráma alapviszonyait. A bennünk rejlő gyilkos pszichodramája és az áldozat reménytelen pozíciója így metaforikusan egyetlen testbe zárul, melyet az ellentétek (művészi képzelet/köznapis lét stb.) radikalizmusa tart össze. Az opera retrospektív elbeszélésként indul: egy halálraítélt apológiájaként vetül színpadra, valóságos elrettentő vallomásként. A tettetés és a szimuláció zenéje ellentétbe kerül a belső rezdülésekre fókuszáló és az elbeszélői tónust következetes narrációval megjelenítő zene stratégiáival. A tettető gyilkos vádolja tettetéssel a munkájukról

7 Dennis A. FOSTER, *Sublime Enjoyment: On the Perverse Motive in American Literature*, Cambridge University Press, 1997, 50.

8 Margaret Ross GRIFFEL, *Operas in English: A Dictionary*, Plymouth: Scarecrow Press, 2013, 481.

9 Poe és a zene kapcsolatához összefoglalólag lásd még pl.: Burton R. POLLIN, *Poe in Art, Music Opera and Dance = A Companion to Poe Studies*, ed. by Eric W. CARLSON, Westport: Greenwood Press, 1996, 494–517.

10 Az opera 2011-es előadása (Linbury Studio Theatre, Royal Opera House) itt tekinthető meg: <https://www.youtube.com/watch?v=uaCIMrzGtME> A partitúra a következő címen érhető el: <http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/44175>

megfelelkező rendőröket, és felfedi a valóságot. Copeland szinte minden szereplőt megkettőz: a két szomszédnő beiktatása különösen hatásos: olykor a kar klasszikus, kommentátori szerepét töltik be, máskor aktívan kapcsolódnak a játékba, pl. a darab végén kihívóan flörtölni kezdenek a rendőrökkel, s ez a burleszkre hangolt „orgia” kerül zenei ellentétbe az örület elhatalmasodását jelző szívdobogás elviselhetetlenségével. S ez a kontraszt hívja elő a gyilkost is: aki a feltépett padlódeszka alól egy húscsapatot (az öreg szívét) vesz elő, s dionüszoszi őrzöngésbe kezd. „A szív pokoli dobogása” a lét örökkévalóságát és a megtisztulás igényét is magában hordozza. Az önleplezés és az önigazolás kettős retorikája egy olyan szubsztitúciós játék foglya lesz, mely a keselyűszem pozíciójába részint a törvény, a lelkiismeret, az Isten szemét helyezi, részint abban a szinesztéziás térben érvényesül, mely a vizualitásból átfordul az akusztikusba. Copeland ugyanakkor ügyel arra is, hogy a vizuális elemeket metaforikusan is megsokszorozza: az öreg és a gyilkos barátsága fölött az operában például a napsugár ragyog. Copeland ugyanis kiemeli a sötétség/nappal (lámpás/természetes fény) ellentétet is, hogy az ego, illetve az árnyék ego kettőssége tematikus és zenei megerősítést nyerhessen. A keselyűszem nemcsak az öreg testéhez tartozik, hanem metaforikusan a keselyűhöz is, s ez a dögmadár-effektus felerősítéséhez vezet: a keselyű fenyegetést jelent a testre nézve, ráadásul a gyilkoséra és a meggyilkoltéra egyaránt, hiszen ebben a relációban érvényes igazán a metafora.

Copeland dramaturgiája rendkívül színes: narrátort alkalmaz és megjelenít. Zenéjében nincsenek eltúlzott operai bravúrok: a szöveg szolgálatába állított effektusokat nem szakítják meg operai reflexiók, bár a crescendo-szerkezet törvényszerűen itt is kiépül, még akkor is, ha például a zárlat sokkal inkább a flörtölő rendőrök idilljének ijesztő kontrasztjaként tárja eléink az önleplezést. A rendőrök és a szomszéd nők (cselédek) már-már kiszakadnak a gyilkos világból és átlépnek egy intimebb közegbe. Ez a kiszakadás a fokozódó szívdobogástól, az „érzékek túlzott élességével” küzdő gyilkossal törvényszerűen nem eshet meg: ő benne marad a történetében, nem tud kilépni a világából, a keselyűszem szívdobogássá vált, a paradox önigazolás örületté. Copeland kerülte a túlzott operai gesztusokat, diszkréten beengedte a populáris kultúra egyes elemeit, a hangsúlyozott, copelandi értelemben vett amerikai-ságot, de szerencsésen elkerülte a hibriditást is. Egy meglehetősen bizarr hasonlatsorral Poe-t eleve a populáris szerzők táborába sorolja: „Ha Mark Twaint nevezhetnék az amerikai irodalom Beatlesének, Edgar Allan Poe lehetne a Rolling Stones”.¹¹

Az operához alighanem Bruno Coli, olasz opera- és musicalíró nyúlt a „legdrámaiatlanabb” módon: a szóló baritonra írt, közel egy órás kompozíció valószínű tudatoperaként működik, noha a szerző mindvégig Poe világában marad, újrakoncipiált librettó helyett közvetlenül a novella szövegét alkalmazza, vagyis lényegében Poe-t magát szólaltatja meg.¹² Dennis Vaughan, az

11 Lásd pl.: <http://www.longbeachopera.org/2013-season/tell-tale-heart-van-gogh>

12 Az opera és Poe kapcsolatának részletes elemzését lásd: Stephen RACHMAN, „Here! Here!”: Poe and Bruno Coli's „The Tell-Tale Heart”, The Edgar Allan Poe Review, Vol. 10, No. 1 (2009), 36–43. Az opera 2004-es felvétele az alábbi címen hallgatható meg: <https://www.youtube.com/watch?v=loOjhla9Ue0>

eklektikus ausztrál komponista saját, 2005-ben bemutatott opera-monodrámáját egyenesen a „gótikus horror tenorra és zenekarra” alcímmel látta el. A zenei nyelv Vaughannél tudatosan válik csapongóvá: a Wagner-allúziók világától kezdve a Hitchcock-filmek zenéjéig különféle hatásokat hoz játékba.

Bruce Adolphe saját szövegkönyvre 1978-ban komponált, első operája csak 1982-ben, Bostonban került először színre: a sztori itt egy szerelmi szálalal is kiegészül. A főhős Andrew List, a költő, lényegében Poe alteregója (a legváratlanabb pillanatokban is képes elszavalni egy-egy Poe-verset). A poéta egy világtalan háziúrnál lakik: az ő hiányzó szeme valósággal foglyul ejti a poétát. A keselyűszem helyét a szem hiánya, a test és az érzékelés üres helye veszi át. List nem tud szabadulni a nézés hiányában testet öltő „nézéstől”. A költő szerelme, Helen sem képes más irányba terelni List egyre inkább az örület jegyeit is integráló képzeletét. List végül kegyetlenül végez Masonnal: innen a történet már többé-kevésbé a poe-i mederben folyik tovább. List a komikus duóként megjelenített rendőröknek sikerrel hazudozik, majd az elhaltalmasodó szívdobogás hatására bevallja bűnét. Mason a padló alatt fekszik. Adolphe módszere a kiegészítés, a Poe-féle pillanatfelvétel narratív kidolgozása, a poe-i szentvelenséggel szembeni világos értelmezés. Crutchfield szerint a mű legjobb része „a két rendőr scherzoszerű érkezése, akik egy összehangolatlan duettet énekelnek, mely Britten Szent Iván éji álom című művének parasztjait idézi”.¹³ A bűn felemésztő mechanizmusát a zene mindent felemésztő orgiája metaforikussá teszi. Az örületbe való alászállás és a költői látomásosság összekapcsolása (beleértve a szerelemféltes delíriumát is) mindegyik magyarázatul is szolgálhat a gyilkos viselkedésére. A művészi érzékenység, a zsenikultusz összekapcsolása az örülettel határozott neoromantikus színezetet ad a darabnak. A „lombrosói” képlet hagyományosan jól hangolható össze az operai közhelyrepertoárral is: ám ez a „szájbarágós” otthonosság többet von el Bruce Adolphe operájának energiakészletéből, mint amennyit hozzátesz a poe-i narráció kétségtelen dinamizálásához.

Robert W. Butts saját librettóra írt, meglehetősen közepes, szintén egy lehetséges lélektani magyarázatot kínáló műve 2010-ben kerül először színre.¹⁴ Butts szövegkönyve radikálisan átalakítja a történetet: egy szobalányt helyez a gyilkos pozíciójába, aki megöli gazdáját. Miss Moody kiáltást hall, gyanúsnak találja a szobalány viselkedését, ezért rászabadítja a rendőrséget. Az időnként, de módfelett rendszeresen ismétlődő szívdobogás önleplezésre kényszeríti az egyébként kitűnően színlelő, egyre inkább a téboly jeleit mutató cselédet, a rendőrök pedig az emeleten megtalálják a hullát. A szélsőségeket (gyilkosság, darabolás, a hulla elrejtése) teljességgel kiiktató opera alapvetően az akusztikus ingerek, érzetek és képzetek (szél, eső, patkány, a szomszédok zaja) felől közelít tárgyához: a látványról (keselyűszem) is csak hallunk, a helyzet csak a mű legvégén látszik megváltozni. Mind a szalonzene, vagy a barokkos formák sémái, mind a hangutánzó és hangulatfestő diszszonáns elemek szóhoz jutnak. A kiáltás központi dramaturgiai erejű lesz, a

13 Will CRUTCHFIELD, *Wrestling With Guilt, in Adaptation of Poe Tale*, New York Times, 1988. 11. 13. <http://www.nytimes.com/1988/11/13/arts/review-opera-wrestling-with-guilt-in-adaptation-of-poe-tale.html>

14 https://www.youtube.com/watch?v=h_agEoubjIE

feszültséget a rejtélyes hang(ok) különféle azonosítási kísérletei teremtik meg. A szívdobogás azonosításának pillanata egyúttal az önkéntelen lelepleződés csúcspontja lesz: ezt pedig a hallás szeparálódása előzi meg. A brandyvel kínált kedélyeskedő rendőr gyakorlatilag nem hall „semmit”. Ráadásul „látni” sem lát, sőt ellenkezőleg: a cseléd látja meg a rendőr szemében gyilkos önmagát. Butts láthatólag fokozó szerkezettel kísérletezett: a cseléd és a gyilkos azonosságának gyanúja viszont korán felébred ahhoz, hogy meg ne rogygyanjon a szerkezet. Az öreg a cseléd szerint az óceánt vágyik látni: a végtelességgel való szembesülés majd megnyugtatja. A halál eufemizmusa árulkodó metaforaként hat, s korántsem elég a kiáltás képzetének semlegesítéséhez. Butts műve logikailag szigorúan ellenőrzött, klasszikus dramaturgiájú kamaradarabbá alakul: Poe világa itt messze nem lép át sem a tudatoperák, sem a thrillerszerű gótikus operák térfelére: helyette afféle teátrális, megnyugtatóan kiegyensúlyozott verizmust generál.

II. Egy hordó Amontillado

Montresor, a római nemes egyre nehezebben tűri a gazdag és fennhéjázó Fortunato sértéseit, és miután az inzultus sem marad el, bosszút forral. Fortunato a régi borok szakértője: és ő épp ezt a gyöngye pontját fogja kihasználni. A karnevál forgatagában félrészeg, bohócruhába öltözött Fortunato jó kedéllyel fogadja Montresor közeledését: Montresor azt állítja, hogy kapott egy hordónyi amontilládót, de nem tudja megállapítani, hogy a küldött bor valóban amontilládó-e, vagy csak át akarták verni. Luchesihez megy, hogy bizonyosságot szerezzen. Fortunato leszólja Luchesi ízlését, és saját maga ajánlkozik bortesztelőnek. A pince katakombaszerű, sötét kriptalabirintus. Meg-megállnak, kortyolgatnak, majd Montresor fokozatosan egy kriptáüregbe falazza be áldozatát, aki az utolsó percig tréfának tartja a játékot, ám amikor a helyzet nyilvánvalóvá válik, már késő – pár mondatban így foglalható össze az *Egy hordó Amontillado* (The Cask of Amontillado) című, a vallomásos és a gótikus stílust elegyítő Poe-novella¹⁵ tartalma, mely – hasonlóan *Az áruló szív*hez – több kamaraoperát is ihletett.

Stewart Copeland David Bamberger librettójára komponált, alig félórás művét 1994-ben mutatták be. Charles Hamm 1953-ban bemutatott darabjának nincs felvétele, Julia Perry azonos című operája 1954-ben New Yorkban, a Columbia Egyetemen került színpadra először: ez az előadás 2006-ban CD-n is megjelent (Ditson). Aldo Provenzano Seymour Reiter szövegére írt egyfelvonásosát 1968-ban láthatta a New York-i Eastman School of Music közönsége, de a művet feldolgozta Russel Currie (bemutató: 1982, librettó: Carl Laanes) is, aki a *Dream within the Dream* (1984) és a *Ligeia* (1987) című darabokkal együtt beillesztette Poe-trilógiájába. Paul Geraci 2009-ben bemutatott operája dallamos-romantikus zenei világot álmodott Poe műve köré: a nem túl innovatív darab a zenei közhelyek karneváli terheléspróbáját is elvégzi. Ez a felfokozott romantikus szemlélet mégsem teatralizálja túl a váratlan tragédiát.

15 *Edgar Allan Poe válogatott művei*, 428–435. A mű értelmezéstörténetének erővonalaikat összegzi: Dawn B. SOVA, *Critical Companion to Edgar Allan Poe: A Literary Reference to his Life and Work*, New York: Facts on File Inc., Infobase Publishing, 2001, 40–46.

Az Amontillado-operák közül Daniel Pinkham amerikai orgonista és csembalóművész Bostonban (Massachusetts College of Arts) 2003-ban bemutatott darabja érdemel még különösebb figyelmet.¹⁶ Pinkham zeneszerzőként számos stílust kipróbált, örök kísérletező kedve vezette el a dodekafóniához, az elektroakusztikus zenei megoldásokhoz, de megragadta a neobarokk idioma és az újklasszicizmus világa is. A felgyülemlett sértések miatti gyilkos megtorlás a legtöbbször csak képzeletben következik be: Poe novellája viszont a főhős szájába különös elvet ad. „Büntetnem kell – de büntetlenül kell büntetnem!” Az önbíráskodó büntetés aprólékos analízise ez a darab is. A karneváli forgatag tarkasága és a labirintus (a bosszúálló lélek) sötétsége két külön zenei világot nyit meg: csupán a pince salétromos falai közt meg-megcsördülő csörgősapka köti össze a két univerzumot. Az ingyencsúggal lépre csalt áldozat a maga mohóságának vétkébe esve leli halálát: elevenen befalazzák megtorló tudatába. A mámor is kettős jelentést kap: a bor és a bosszú részegségét és logikátlanságát jelzi. A felnyitás és a bezárás dinamikája a bor „kiszabadítása” és a test „rabul ejtése” közt rezonál. Az otthonosság és az idegenség szempontjából is kiemelten fontossá válik a karnevál labirintusként való elgondolása és ennek visszája, a labirintus bejárásának karneváli „szórakozásként” való beállítása. A hedonizmus terei egyszersmind csapdává is válnak. Pinkham ügyesen érzékelteti ezt a *mask* (álarc) és a *casq* (boroshordó) szavak hasonlóságából fakadó játékterére való utalással. Montresor előírásosan maszkot visel, míg Poe-nál nincs erre vonatkozó előírás.

50

Pinkham takarékos librettóját (a párbeszédesebb részletek gyakorta szó szerint egyeznek Poe szövegével) a zene dimenziói mozdítják ki a szűkös keretek közül. A Menotti és Ned Rorem világával rokon zene jól érzékelteti a váratlan, eszelős tragédiába forduló karneváli hangulatot, és sikerül a darabba csempészni jó néhány ironikus, antiromatikus gesztust is. A virtuóz zenei retorika bohócmutatványainak köszönhetően a harmadik jelenet katakombáiba való alászállástól számítva a zene mintha téglánként hozná létre a tragédia falát: minden gesztus egyre baljóslatúbb és erőltetettebb. A salétrom kiváltotta köhögési roham megállítja ugyan Fortunatót, de kevés ahhoz, hogy kíváncsi hedonizmusát feladja. E ponton ráadásul a katakombajárás már férfivirtus kérdésévé válik. A részeg tréfából halálos bosszúvá átforduló cselekmény kettős játéka részint a szöveg bonyodalmasabb, sejtelmesebb retorikai szintjén, részint a zene egyértelmű, szándékleplező gesztusaiban éri el a csúcspontját.

Copeland operája a szokásos pszeudo-arioso stílust vegyíti popos énektechnikával¹⁷, különösen hatásosak azok a gesztusok, melyek a klasszikus operai férfiduetteket, illetve bordalokat figurázzák ki tudatosan eltúlzott gesztusokkal. A komikum tragikumba való átfordulása szeniális dinamikával történik. Montresor egy csontvázval lejt öröm- és haláltáncot: a befalazott kiáltásokat elnyomja a gúnykacaj. Copeland az opera végére irtózatossá erejűvé nagyítja a befalazott borszakértő kiáltását: a látvány helyét a hang veszi át. A zeneszerző nyitva hagyja a kérdést, hogy vajon van-e eljárás a sötétség katakombájából.

16 Az opera megjelent CD-n is. Daniel PINKHAM, *Two One Act Operas*, Boston: Arsis, 2006. (CD 151). Vezényel: John Finney.

17 A darab megnézhető az alábbi címen: <https://www.youtube.com/watch?v=dWIMqKijXk4>

Feltétlen említést érdemel még Patrick Solari 2014-ben bemutatott (Fargo Moorhead Opera) *Embedded* című operája, mely radikálisan modernizálta a történetet: Sylvia Malow, egy tv-híradó népszerű műsorvezetője egy olasz terrorista (Montresor) fogságába kerül. A darab az American Lyric Theatre Poe-projektjén belül készült, s Jeff Myers *Buried Alive* című egyfelvonásosával együtt került színre.

III. Az Usher-ház vége

Az *Usher-ház vége* (The Fall of the House of Usher) című Poe-elbeszélés ugyancsak operák egész sorát ihlette. A művet többek közt Avery Claffin is feldolgozta: az 1921 és 1923 közt készült művet azonban máig nem mutatták be. Roger Sessions 1925-ben, Eliot ösztökélésére kezdte el komponálni a maga változatát, ám a munkába beleunt és a vállalkozás torzóban maradt.¹⁸ Clarence Loomis alkotását 1941-ben csak koncertszerű előadásban láthatta a közönség.¹⁹ Morris Hutchins Ruger operája 1953-ban került színre Los Angelesben. Larry Sitsky dodekafóniával kísérletező alkotását 1965-ben láthatta először a közönség, de 1973-ban a Sidney Opera is bemutatta. A Hobart Festival felkérésére írt alkotás sikeresnek bizonyult.²⁰ Gregory Sandow operája 1979-ben került színpadra New Yorkban (Bel Canto Opera) Tom Disch értékes szövegével. A dél-afrikai Hendrik Hofmeyr díjnyertes kamaraoperáját a 1988-ban tűzte műsorára a Pretoriai Állami Színház. Peter Hammill art-rock operát komponált Chris Judge Smith szövegkönyvére. A mű teljes egészében még nem kerül bemutatásra, önazonossága kérdéses, jelenleg a *The Fall Of The House Of Usher (Deconstructed & Rebuilt)* című 1999-es változat számít véglegesnek. Külön érdekesség, hogy a ház is önálló szólamot kap.

A két leghíresebb Usher-opera azonban Claude Debussy és Philip Glass nevéhez fűződik. Debussy *La chute de la maison Usher* című egyfelvonásosát nem fejezte be (1908 és 1917 között dolgozott rajta). Debussy a neurasztenia természetrajzát kísérte meg megrajzolni egy lényegében érző lényként viselkedő ház pusztulásának ábrázolásával, kiemelten kezelve az incesztust mint alapvető okot, valamint megerősítve az orvos szerepét, akit Robert legfőbb szerelmi riválisaként értelmezett.²¹ Glass 1988-ban bemutatott, kamarazenekarra és szintetizátorra írt operája (Arthur Yorinks szövegkönyvén alapszik) nyitottabban értelmezi a történéseket, számára elsősorban a mindent bedaráló, önműködővé váló pusztítógépként elgondolt ház mechanizmusa lesz fontos. Roderick Usher kérésére az ősrégi, omladozó, rejtélyes Usher-házba megérkezik gyerekkori barátja (és feltehetőleg egykori szeretője), William. Roderick és lánytestvére, Madeline a széplelkekből álló finom család

18 Andrea OLMSTEAD, *Roger Session: A Biography*, New York: Routledge, 2008, 162.

19 Edith BORROFF, *Music Melting Round*, Oxford: Scarecrow, 2003, 206.

20 Vö. Burton R. POLLIN, *Music and Edgar Allan Poe: A Second Annotated Check List*, *Poe Studies*, 1982/6, 15, No. 1., 7–13.

21 A Juan Allende-Blin chilei zeneszerző által rekonstruált változat CD-n: EMI, 1984. Az operát Robert Orledge fejezte be és hangszerelte a zeneszerző vázlatai alapján. Az új mű bemutatójára 2006-ban került sor. A darabot azóta is sikerrel játsszák, DVD-felvétele is készült. Lásd: <http://www.robtorledge.co.uk/#/recordings/c1yi7>

utolsó sarjai. Az egykori iskolatárs szemében szinte felismerhetetlen Roderick egyre nyilvánvalóbban beteges személyiségjegyeket mutat: hiperérzékenysége egyre rémítőbb méreteket ölt, retteg a haláltól, rossz előérzetek kínozzák. Az első vacsoránál a beteg Madeline nem mutatkozik. William éjjel bekukucskál a hálószobába, ahol Roderick és Madeline fekszenek az ágyon. Roderick különösen érzéki módra játszik a lány hajával. Williamnek később látomása támad: az Usher-testvéreket látja gyerekkorukban. Iszonyatos víziói teljesen kikészítik. A szintén beteg Madeline halálának előérzete is rémítően hat. A vendégben az a benyomás alakul ki, hogy az Usher-ház érző lény, képes átérezni az emberi sorsokat, sőt mintha uralkodna valamennyin. Richard Wilbur pszichológizáló megfigyelése szerint a ház lényegében Roderick Usher teste a maga fizikai valóságában, ennek megfelelően a belseje Roderick lelke.²² Glass kimunkált, repetitív stílusa ezt az életelvet ragyogóan jeleníti meg. A „minimalizmus atyja”, a hipnotikus lebegés poétája valamiféle atavisztikus naivításba vezeti vissza az érzékelést, a magzatvíz nyugalmas lebegésébe, ahol minden egyes apró, minimális változás katartikus erejű pillanattá válhat. A ház azonban, mint ahogy az kiderül, nem a biztonság terepe.

A zeneszerző által addíciós technikának nevezett alakítás-bővülés, épülés-lebontás olyan hálózatokat hoz létre, melyek a természeti képződmények (pl. egy korall kibomlása) vagy akár a fiziológiai, testi létezés (vérkeringés, szívdobbanás stb.) alapstruktúrára vezethetők vissza. A ház is kap egy zenei képletet, mely részint tárgyi-objektív, részint testi-szubjektív karakterrel bír. A hangzásvilág mellett a vizualitás jelképrendszere is működik: Roderick egy koporsót fest, egy koponya ékeskedik rajta. Madeline hamarosan meghal, legalábbis úgy tűnik. Roderick és ő tulajdonképpen ikrek, és viszonyuk egészen speciálisan intim, szinte természetfölöttien misztikus volt. Poe műfajteremtő elbeszéléséhez rendkívül plasztikusan illeszkedik Glass minimalista zenéje: a borzongás, a képzelgés, a kényszerképzetek, az előérzetek és a köztük való eligazodás reménytelensége a folytonos intenzitással pulzáló zenében még erőteljesebbé és drámaibbá válik. Egészen pontosan illik Glass zenei nyelvezetére az az észrevétel, melyet Kállay G. Katalin fogalmazott meg a Poe-műelemzésekor: a szerző mintha a lélek legmélyére furakvó félelem járványszerű terjedésének mechanizmusát analizálná, s a beszélő névként funkcionáló családnév köznyelvi jelentése (kísérő, vezető), illetve az ikerlét hasadtságmetaforája is a betegessé váló félelem elviselhetetlen pokoljárását idézi.²³

Madeline koporsóját a pincébe viszik, Roderick meg akarja csókolni húga arcát. Ugyanazon éjjel Roderick megvádolja az orvost, hogy ő gyilkolta meg Madeline-t. William elborzadva látja, ahogy Roderick viselkedése egyre inkább mutatja az örület jegyeit. Roderick eszeveszetten tör be William szobájába, aki igyekszik megnyugtatni őt, és megígéri neki, hogy elviszi ebből a rettenetes házból. Épphogy belefog egy nyugtató mesébe, sikítás, lánccsörgetés és dörömbölés hallatszik. Roderick váratlanul kifakad: „Élve temettük a

22 Richard WILBUR, *The House of Poe = The Recognition of Edgar Allan Poe: Selected Criticism Since 1829*, ed. by Eric W. CARLSON, University of Michigan Press, 1966, 264.

23 Vö. Katalin KÁLLAY G., *Going Home Through Seven Path to Nowhere: Reading Stories by Hawthorne, Poe, Melville and James*, Budapest: Akadémiai, 2003, 45–59.

sírba!” Erre belép teljesen véresen, megszaggatott ruhában Madeline. Átöleli bátyját, és mindketten holtan zuhannak a földre. Dennis R. Perry és Carl H. Sederholm szerint a „gótikus” Ádám és Éva pusztulása egy korszakváltás kezdete.²⁴ William kirohan az összeomló házból, hajszál híja, hogy megmenekül. Ezután döbben rá, hogy valójában ki sem mozdult otthonról, és alighanem csak a képzelete játszadozott vele. A ház tehát egy összeomlott rémálmom megsemmisült koherenciája. De Glass nem ennyire tételes: tudatosan hagyja nyitva, hogy a történet merő hallucináció-e vagy csak álom, esetleg realitás. Glass a cselekmény motivációit sem irányozza elő, de sugalmazza: a gyilkosság, a vérfertőzés, a féltékenység vagy a homoszexuális vágy éppúgy szerepet játszhat ebben, mint a neurózisok és hiperérzékenységek kiváltotta kényszerképzetek, de Glass zenéje még azt is megengedi, hogy transzcendens és misztikus erők kiismerhetetlen játékát sejtjük a megelevenített jelenetek mögött (e tekintetben Britten szellemvilágát idézi meg).

A szereplők közti kapcsolatok rendszere variánsok és lehetőségek sora. A ház mint élő organizmus képzete hallatlanul erőssé válik: a tragédiákból fakadó energiák gyűjtőterévé váló elegancia és titokzatosság az opera végére a képzelet zsúfolt lakosztályaivá alakul át. A hol horrorisztikus, hol pedig (gyakran megtévesztően) erotikus univerzumban külön feszültségforrás az örület különféle fokozatainak kiszámíthatatlan játéka. Glass operája multimediális projektként is elgondolható, mely különösen növelheti a darab intenzitását. A lírai-pszichológiai komplexitás egyik legfőbb elemévé avatva, hogy a narráció szerepét a ház kiismerhetetlen „pszichopatologikus” megnyilvánulásai befolyásolják. A pszichózisok, tragédiák, traumák, az elképzelt és a beteljesedett vágyak energiáinak gyűjtőtere organikus lénygé válik: a Glass-féle repetitív zene ehhez az elképzelt testhez tartozó szív létműködésének „zaja” lesz. A zene alapja a ház életfunkciójának pulzáló jelenléte lesz. A hiperérzékenység tapinthatóvá válik: a ház teste valóságos anyaméhvé válik, mely nem hagyja megszületni és felnőni gyermekeit. A narráció szerepét a neurózisok és a traumák, illetve a vágymintázatok kombinatorikája veszi át: a történések ugyan energiaforrásai a misztikus testnek, ám rejtve maradnak, s még az önfelszámolás pillanataiban sem tárulhatnak fel egészen. A dekadens szépség mint a perverziók esztétikai indoklása Glass számára nem elegendő: épp ezért megalkot egy olyan sémát is, mely a lehetséges perverziók mögöttes pszichológiai rendszerét tekinti elvi háttérvalóságnak, s a pusztulás valóságát vízióknak. Így lesz a ház élő sír és élő anyaméh egyszerre.

IV. A kút és az inga

Poe egyik legbravúrosabb szerkesztésű novellája, *A kút és az inga*²⁵ (*The Pit and the Pendulum*) első látásra nem kifejezetten tűnik alkalmasnak a dramatizálásra, opera-alapanyagnak sem igazán eszményi. Clemente Crispolti mégis ragyogóan birkózott meg a feladattal. Bruno Bettinelli 1967-ben,

24 Dennis R. PERRY – Carl H. SEDERHOLM, *Poe, „The House of Usher” and the American Gothic*, New York: Palgrave Macmillan, 2009, 29.

25 *Edgar Allan Poe válogatott művei*, 270–286.

Bergamóban bemutatott, *Il pozzo e il pendolo* című olasz nyelvű operája²⁶ megrendítően szerves drámává érett alkotás lett. Edgar, a halálra ítélt politikai fogoly, miután magához tér a sokkoló ítélet miatti ájulásból, a cellájában várja az ítélet végrehajtását. A cella sötét, kiismerhetetlen, a fogoly csakhamar elveszti időérzékét, múlt és jelen eseményei kavarnak a fejében. Lát egy anyát a gyerekével, és szerelme, Ellen is megjelenik előtte. A cellában kis híján belezuhant egy hatalmas kútba, ahonnan hangok szűrődnek ki, többek közt Ellené. A hang csalja, csábítja, kérleli, ám mihelyt Edgar a kúthoz ér, mindez abbamarad. A halál aztán egy újabb formát öltve kísérti meg: egy éles pengéből készült acélinga ereszkedik a szíve fölé. Ebből a kutyaszorítóból is sikerül megmenekülnie: utolsó erejével szétszakítja a köteleit, melyek egy ágyhoz rögzítik. Ekkor a falak indulnak meg felé, és a cella szinte eleven izzó kemencévé változik. A hőség már-már beleszorítja őt a kútba. Egyszer csak hangokat hall, „Halál a zsarnokra!”, kiabálják. Az agyafúrt kínzások során vége szakad: a zsarnoki rendszer megdől, a falak kihűlnek, a fogoly megszabadul. A darab az inkvizíció toledói börtönében sínylődő rab sorsát általános érvényűvé, kortalanná tette. Poe szövege sokkal drasztikusabb, nála pl. a névtelen főhős az ingától úgy menekül meg, hogy a maradék sós hússal bedörzsölt bőrszíjakat, melyekkel egy faágyhoz szíjazták, patkányokkal rágatja el. Az itt elsősorban politikai fogolyként megjelenő Edgar cizellált jellemét a zene sokfélesége árnyaltan fejezi ki. Bettinelli zenéje szépen lebeg az igazságérzet, a hallucináció, a rémlátomás regiszterei között: a „beszélő” kút szavaival összevetve a zsarnok bukásáról szóló mondatok valóság tartalmához nem férhet kétség. A fogoly az ájulás, az elalvás vagy a képzelgés egyes fázisaiban mintha egy-egy új, ismeretlen világba lépne át: ezek az átlépések bizonytalánítják el magát a realitást is. Bettinelli nyers és közvetlen tárgykezelése egyszerre rémálomszerű és megnyugtatóan leleplező. A darab a kitervelt pszichoterror analízisének tekintetében rokonítható Luigi Dallapiccola *A fogoly* vagy Philip Glass *Fegyencgyarmaton* című operájával: a drasztikum légkörnek festése és az ellenpontozás Bettinelli fő erőssége.

Georg Friedrich Haas *Die schöne Wunde* című, 2003-ban bemutatott alkotása Kafka *A falusi orvos* és Poe *A kút és az inga* című művein alapszik, s ez a különös vegyület az élet és a halál pólusai közt vibráló létszorogtatottság megszólaltatója lesz.²⁷ A labirintusszerűen építkező zene a kiszámíthatatlanság örök érzetében megcsillanó remény virtuóz ábrázolásával tűnik ki. A narratív gesztusok itt nem lineárisak, a tudattartalmak bizonytalan lebegése uralja a zene és a szöveg hol egymást erősítő, hol egymás ellenében ható gesztusait.

Összegzésképpen elmondható, hogy noha Poe novellái számos zenei vagy akusztikus fogódzót kínálnak, s ezekkel élnek is a zeneszerzők, az alapanyag csak mérsékelten van determináló ereje. A feldolgozások előszere-tettel alkalmazzák mind a klasszikus operasémák felőli melodramatikus újra-értelmezés adaptált gesztusrendszerét (pl. Adolphe, Butts, Debussy), mind a

26 A mű 1957-ben készült el. A Rugginenti Bettinelli-antológiájának 4. darabján (RUS 555116) hallható az opera két zenekari részlete (*Preludio, Tenebre e Silenzio*). Az Orchestra Sinfonica di Milano játszik. Vezényel: Donato Renzetti.

27 A mű és Poe viszonyáról lásd: HERZFELD, *I.m.*, 15–18.

posztfreudista tapasztalatból kiinduló tudatopera alakzatait (pl. Haas, Bettinelli, Glass, Coli). A forrásszövegek és a zenei újraformálások mintázatai minduntalan egymásba csúsznak, hol látványosabb fedésbe kerülnek (pl. az akusztikus elemek közös kiaknázása révén), hol eltávolodnak egymástól, de épp ez a dinamika mutatja Poe szövegeinek értelmezői plasztikusságát. A zenei nyelv sokszor látványosan és bevallottan rendelődik alá a szövegnek, s szinte kísérezzeneként működik (pl. Copelandnál), de arra is akad példa, hogy a zenei rendszer mintegy ellenszegül a helyzet komolyságának, s Poe szövegében megcsillantja a gyilkos iróniát (pl. Pinkham, Solari munkáiban). Külön érdekesség Poe konkrét vagy alter egóként való belekomponálása egy-egy fikatív történetbe (pl. Argento, Adolphe), de a hibriditás felfokozott jelenlétére is van példa (lásd pl. Haasnál Poe és Kafka szimbolikus találkozását). Kétségtelennek látszik az is, hogy a négy Poe-szöveg inspiráló ereje töretlen, és előbb-utóbb újabb opera-meglepetésekre is számíthatunk.

Irodalom

- BABITS Mihály, *Az európai irodalom története*, Budapest: Nyugat Kiadó és Irodalmi Rt., é. n., 571–572.
- BOLLOBÁS Enikő, *Az amerikai irodalom története*, Budapest: Osiris, 2005.
- BORBÁS Mária – KRETZOI Miklósné, vál., *Edgar Allan Poe válogatott művei*, Budapest: Európa, 1981.
- BORROFF, Edith, *Music Melting Round*, Oxford: Scarecrow, 2003.
- CRUTCHFIELD, Will, *Wrestling With Guilt, in Adaptation of Poe Tale*, New York Times, 1988. 11. 13.
- FOSTER, Dennis A., *Sublime Enjoyment: On the Perverse Motive in American Literature*, Cambridge University Press, 1997.
- GRIFFEL, Margaret Ross, *Operas in English: A Dictionary*, Plymouth: Scarecrow Press, 2013.
- HERZFELD, George, *Poe and „Gothic Opera”*, The Edgar Allan Poe Review, vol. 16, No. 1., 2015/tavaszi, 1–18.
- KÁLLAY G., Katalin, *Going Home Through Seven Path to Nowhere: Reading Stories by Hawthorne, Poe, Melville and James*, Budapest: Akadémiai, 2003.
- OLMSTEAD, Andrea, *Roger Session: A Biography*, New York: Routledge, 2008.
- PERRY, Dennis R. – SEDERHOLM, Carl H., *Poe, „The House of Usher” and the American Gothic*, New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- POLLIN, Burton R., *Poe in Art, Music Opera and Dance = A Companion to Poe Studies*, ed. by Eric W. CARLSON, Westport: Greenwood Press, 1996, 494–517.
- POLLIN, Burton R., *Music and Edgar Allan Poe: A Second Annotated Check List*, Poe Studies, 1982/6, 15, No. 1., 7–13.
- RACHMAN, Stephen, *„Here! Here!”: Poe and Bruno Coli's „The Tell-Tale Heart”*, The Edgar Allan Poe Review, Vol. 10, No. 1 (2009), 36–43.
- SOVA, Dawn B., *Critical Companion to Edgar Allan Poe: A Literary Reference to his Life and Work*, New York: Facts on File Inc., Infobase Publishing, 2001.
- WALLACE, Mary Elaine – WALLACE, Robert, *More Opera Scenes for Class and Stage from One Hundred Selected Operas*, Southern Illinois University, 1990.
- WILBUR, Richard, *The House of Poe = The Recognition of Edgar Allan Poe: Selected Criticism Since 1829*, ed. by Eric W. CARLSON, University of Michigan Press, 1966.

Heart, Cask, House, Pit, Pendulum. Four Poe-stories and the opera stage

This study deals with the operatic adaptations of four short stories by E. A. Poe (*The Tell-Tale Heart*, *The Cask of Amontillado*, *The Fall of the House of Usher*, *The Pit and the Pendulum*). On the one hand, the adaptations use the methods and clichés of the melodramatic concept of the classical opera (Adolphe, Butts, Debussy); on the other hand, they utilize postfreudian strategies of interpretation (Haas, Bettinelli, Glass, Coli). The music is often submitted to the text (Copeland), but there are some cases when the music puts up resistance to the words (Pinkham, Solari). Especially interesting is Poe as person's or as an alter ego's (Argento, Adolphe) involvement in the opera, and the metaphorical hybridity used by Haas.

Keywords: E. A. Poe, contemporary opera, melodrama, postfreudism, hybridity

Csehy Zoltán
Comenius Egyetem, Bölcsészettudományi Kar
Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék
FF UK Gondová 2, Bratislava 818 01
csehyzoltan@gmail.com