NAGY MAGYAR ELŐADÓMŰVÉSZEK

SZÉKELY MIHÁLY

SZÉKELY MIHÁLY

NAGY MAGYAR ELŐADÓMŰVÉSZEK

II

ZENEMŰKIADÓ · BUDAPEST · 1967

VÁRNAI PÉTER

SZÉKELY MIHÁLY

ZENEMŰKIADÓ · BUDAPEST · 1967

Copyright 1967 by Várnai Péter

MC 53.986
ORSZÁGOS SZÉCHÉNYI KÖNYVTÁR
Növedéknapló
1967 év A 17809 sz.
R 2

Z. 5292
Felelős kiadó a Zeneműkiadó Vállalat igazgatója.
Felelős szerkesztő *Ormay Imre*. Műszaki vezető *Blaskó Nándor*.
Műszaki szerkesztő *Löblin Judit*
A borító- és kötésterv *Varga Győző* munkája.
ZE-134-d-6769
Megjelent 3500 példányban, 6 A/5 ív + 24 oldal képmelléklet terjedelemben, 2 db hanglemezmellékklettel.
67/4902 Révai Nyomda, Budapest

A színpad minden nagy alakjáról — legyen az drámai színész vagy operaénekes — elmondhatjuk: teljesen feladja egyéniségét és átalakul a játszott vagy énekelt figurává. Enélkül a metamorfózis nélkül elképzelhetetlen az igazi színjátszás, az igazi operaéneklés. Hiszen nemcsak annak a régi színházi mondásnak van igaza, hogy „este hétkor megszűnik a protekció", hanem az is bizonyos, hogy este hétkor X. Y., Z-ben itt és itt lakó, foglalkozására nézve színművész vagy operaénekes eltűnik a világból, átadva helyét Hamletnak, Stuart Máriának, II. Fülöp királynak vagy Brabanti Elzának.

Közhely, ám ez adja a legfontosabb alapot a színpadi teljesítmény kritikai megítéléséhez. Az viszont már sokkal bonyolultabb feladat, hogy kielemezzük, mi jellemzi egy-egy nagy színész vagy énekes alakítását ezen az általánosnak mondható „nagyságmutatón" felül. Tehát — s a következőkben csak látszólag kerülünk ellentétbe az előbb mondottakkal — miben rejlik egy-egy nagy művész alakításának *egyéni* jellege, miben más, miben új és miben egyszeri.

E kis könyv célja, hogy az újabb magyar operaművészet talán legnagyobb alakjának, Székely Mihálynak életútját végigkísérve és alakításait a szó, a zene és a kép segítségével elemezve, feleletet kíséreljen adni erre a kérdésre.

Elöljáróban, Székely Mihály emberi és művészi alakjának felidézésére hadd álljon itt egy kis történet. Tulajdonképpen nem is történet, csak egy kolléga élesszemű megfigyelése, amelyben azonban szinte minden benne foglaltatik. „Ha Székely belépett a színházba — próbára vagy előadásra jövet —, s az öltözők felé menve a színpadon vitt az útja keresztül, mindig levette a kalapját. Az ő számára a színpad más világ volt; nem munkahely, hanem a művészet temploma."

Székely Mihály 1901. május 8-án született Jászberényben. Az aranyműves-kereskedő apa, s még inkább az anya igen muzikális volt. A ház zengett az énektől és a hangszeres zenétől is, hiszen az édesanya — nem szokatlan jelenség ez a századforduló idején! — cimbalmozott. Méghozzá kitűnően, a cigányok is sokat tanultak tőle. Mind a négy testvér örökölte a szülők zeneszeretetét és muzikalitását. A három fiú közül kettő hegedült, egy gordonkázott,

nővérük pedig zongorázni tanult. Így valóságos „házi hangversenyeket" adhattak. Persze, nem valami magasröptű muzsikálás, nem klasszikus kamarazenélés volt ez; a kor népszerű könnyű muzsikája, magyar nóták, operett-részletek, kuplék szólaltak meg. Mindenekelőtt a magyar nóták világa jellemezte a kor közhasználatú zenéjét. S különösen az olyan, meglehetősen elmaradt vidéki városét, mint amilyen Jászberény volt a század első éveiben. A Székely gyerekek (akkor még Spagatnernek hívták őket) zenei tanulmányai sem állhattak valami magas fokon. Mihályt például egy öreg cigány tanította hegedülni, s ő maga egy rádióriport során így mesélt első zenei tanulmányairól: „Mesterem, aki hegedülni tanított, csak a violinkulcsra tanított meg. Ki mondta volna akkor, hogy valamikor a basszuskulcsra is szükségem lesz?! Az öreg cigányzenész éjjel kávéházban muzsikált, s így nappal játszhattam neki, amit akartam, mindig el-elaludt. A basszuskulccsal sokáig nem voltam tisztában..."

Hangversenynek, operaelőadásnak híre-hamva sem volt Jászberényben. Ha néha egy-egy vándortársulat ellátogatott a városba, legfeljebb az operett képviselte a zenés műfajokat. (Ezeken az előadásokon az egyik testvér, Oszkár, aki bátyjánál jóval messzebb jutott a hegedűtanulmányokban, mindig közreműködött.) Mint kuriózumot hadd említsük meg viszont, hogy az a bizonyos öreg cigányzenész, aki a fiatal Székely Mihályt oktatgatta, a későbbi világhíres cimbalomművésznek, a felejthetetlen emlékű Rácz Aladárnak volt az apja...

Ha a hegedülés nem is ment valami kitűnően, annál eredményesebben működött közre a fiú, majd a fiatalember énekkarokban. Már ötéves korában énekelt, s még elemibe sem járt, mikor már énekelni hívták iskolai és templomi énekkarokba. Mint az előbb említett rádióinterjúban mondja, a mutáció után már megvolt hangjának a mély színe, „... olyan mélységem volt, hogy ha nem jelentem meg már gyermekkoromban a kórusban, nem lehetett próbát tartani. Tizennégy éves fejjel én tartottam a kórus alapját, a basszust."

Körülbelül tizennégy éves koráig élt Jászberényben, a negyedik gimnázium elvégzéséig. A kórusbeli szerepléseken kívül azonban volt még egy terület, amelyen Spagatner Mihály híressé vált szülővárosában: rendkívül lelkesen vett részt diákkorában a város sportéletében, híres, sőt rettegett futballista volt, tevékeny tagja és támasza egy jászberényi sportklubnak. Annyira jó híre volt, hogy a környékbeli amatőr futballcsapatok egy-egy Jászberény elleni mérkőzés előtt aggódva kérdezték, játszik-e.

Tizenöt éves korában, gimnáziumi tanulmányainak folytatására Budapestre költözött. Nagybátyjánál, egy magas rangú fővárosi rendőrtisztnél lakott. Az érettségi után tisztviselőként a Magyar—Francia Biztosítónál helyezkedett el.

1920 lehetett, amikor sor került első nyilvános szereplésére. Egy férfi-vokálegyüttes tagjaként lépett színpadra, — a családtagok már nem emlékeznek pontosan — vagy a Royal Orfeumban vagy a Jardin de Paris-ban... Természetesen akkortájt divatos kuplékat, slágereket énekeltek.

Hosszú ideig nem tartott ez a „művészi foglalatosság". A rendőrtiszt nagybácsi tanácsára és segítségével jelentkezett a 20-as évek egyik legismertebb énektanáránál, a hárfaművészetével is igen jónevű Revere Gyulánál. „Leoncavallo Mattinatá-ját énekeltem, eredeti tenorfekvésben, magas á-val. Revere azonnal felhívta dr. László Gézát, a kitűnő énektanárt, azonnal

jöjjön, mert ilyen hangot még nem hallott. László Géza is meghallgatott és csak csodálkozott: ‚Hiszen Maga mély basszus! Hogyan énekel magas á-t?' Én meg, amolyan önérzetes vidéki fiatalemberként, így válaszoltam: ‚Van nekem kérem ez is'."

László Géza — aki igen sok neves magyar operaénekes, így Pataky Kálmán, Németh Mária és Anday Piroska mestere is volt — komoly studiumokra fogta a fiatalembert. Mint ahogy az ilyenkor lenni szokott, az első időkben nagyon nehezen ment minden, Székely kétségbe volt esve, hogy nemcsak a próbaéneklésen büszkén emlegetett magassága, de mélysége is „eltűnt". László Géza azonban hamarosan kifejlesztette, most már művészi fokon, Székely basszus hangját.

És itt álljunk meg mindjárt egy pillanatra. Székely Mihály népszerűségének, világhírnevének okai közt első helyen mindenki hangját emlegette. Külföldi és hazai kritikusok számtalanszor mondták el, különböző módon variálva a hasonlatokat és a jelzőket, hogy ez a csodálatosan zengő basszus hang „mintha orgona volna", „valóságos hangszer", „búgó cselló" és így tovább. Ő maga is gyakran gúnyolódott az olyan kritikusokon, akik semmi mást nem tudtak róla megírni, mint hangja szépségének dicséretét. Ez a hang valóban a legszebbek egyike volt. Nincs értelme, hogy elmondjuk újra a jelzőket, feleleventsük az elcsépelt hasonlatokate De mondjuk meg, hogy Székely hangja szinte természeti jelenség volt. Alig volt szüksége tulajdonképpen arra, hogy tanuljon, László Gézának nem kellett hosszú ideig foglalkoznivele. Ami más énekesnél a tanulmányi idők legfőbb problémája: a hang elhelyezése, a különböző rezonanciák megtanulása és beállítása, a technikai fortélyok beidegzése, a lélegzés, a hangindítás, a crescendo és decrescendo technikájának elsajátítása, — mindez az ő számárúgyszólván nem volt probléma, mert azon ritka esetek közé tartozott, hogy hangja *természettől fogva* a legjobb helyen szólt, magától értetődő természetességgel alkalmazta mindazt a technikai tudást, amit mások évek hosszú során át tanulnak meg. Ő maga mondta: „A Metropolitanban, amikor először énekeltem a Tristan és Izolda Marke királyát, az emberek csodálkoztak, hogy milyen természetesen énekelek. Én ugyanis nem világosítom a hangomat és nem sötétítem, a természetes hangomon énekelek." Igen ritka adottság ez, talán csak az énekművészet hazájában, Olaszországban vagy a basszusok földjén, a szláv népeknél találkozhatunk ezzel a jelenséggel. Székely hangja mindenekelőtt mély regiszterével keltett világszerte feltűnést, hiszen valóban a legnagyobb ritkaságok közé tartozik az olyan „profondo" basszus, mint az övé volt. Ha most eltekintünk az említett „szláv basszusoktól", az orosz, bolgár és szerb énekkarok mindegyikében fellelhető egy-egy, a kontra oktávot elérő hangú énekestől, az operaszínpadon a mi korunkban, a mi századunkban — legalábbis a híressé vált énekesek közt — nem találkoztunk ilyen basszusmélységgel. Mint annyiszor, most is a művekből magukból kell következtetnünk, no meg a gyéren fennmaradt korabeli leírásokból. Ahogy a bel canto stílus és technika mikéntjére leginkább a bel canto-korszakban írt áriák világítanak rá,

úgy Ozmin, Sarastro vagy a „Hugenották" Marceljének szólamából tudunk csak fogalmat alkotni arról, milyen lehetett az első Ozmin: Ludwig Fischer, az első Sarastro: Franz Xaver Gerl vagy a Meyerbeer-kor nagy basszistájának, Luigi Lablache-nak hangterjedelme.

Székely hangjának ez a zengő, tömör és átütő erejű mély regiszter volt a „szenzációja". Az érzelmek kifejezése, az igazi operaművészet szemszögéből tekintve azonban középregisztere, ez a hallatlanul puha, de ha kell, markánsan erőteljes, hajlékony és minden modulációra képes kisoktáva volt legnagyobb értéke. Ebben az oktávban helyezkednek el ugyanis minden basszusszerep „nagy dallamai", széles kantilénái. A magas regiszterre, az egyvonalas oktáva c'-f' kvartjára kevés szerepben van szükség basszistáknál. Székely repertoárjában is csak néhány kiemelt záróhang sorolható ide, meg Wagner-szerepeinek néhány részlete. Ez a regiszter, noha mindig biztonsággal szólalt meg Székelynél, nem tartozott legerősebb oldalai közé. Nem is annyira a kifejezetten magas hangok, mint inkább a két regiszter közti, úgynevezett váltóhangok (c'-cisz'-d') voltak kevésbé fényesek és melegek, modulációképesek Székely hangjában.

Van az operaénekesek világának egy meglehetősen cinikusnak tűnő, amolyan igazi „pesties" mondása: „Nem árt, ha egy operaénekesnek hangja is van". E „bemondásban" azonban alapigazság rejtőzik: az igazi operaéneklés tulajdonképpen, legmélyebb lényegében ugyan nem hangszépség kérdése, de, ha nem is elengedhetetlen, ám egyik legfontosabb „kelléke" a szép hang. Székely Mihály művészetének megítélésénél mind a közönség, mind pedig a sajtó, a szakkritika nemegyszer a hangszépséget elébe helyezte az alakításnak, a szerepformálásnak, az átélésnek és a muzikalitásnak. Pedig e kimagaslóan nagy énekművésznek éppen ez utóbbi tulajdonságai, művészi jellemvonásai voltak legnagyobb értékei, amelyekhez csak *hozzájárult* tüneményes szépségű hangja. A két összetevő *együtt* jelentette Székely művészetének lényegét. S hogy mennyire az említett művészi tulajdonságok álltak nála is — mint minden más nagy énekesnél — az előtérben, arra mi sem jellemzőbb, mint az, hogy egy-egy nagy alakításának értékéből, élményszerűségéből semmit nem vont le néhány szürkébb, nem elég hajlékonyan formált váltóhangja.

Egy-két tanulmányi év után a fiatal énekest szerződteti a Városi Színház igazgatója, Sebestyén Géza. 1923. május 28-án lépett először színpadra, a „Bűvös vadász" remetéjét énekelte. Ám ez a szerződés igen rövid életű volt. László Géza próbaéneklésre vitte az Operaházba. (A későbbi években Székely nagyon nem szerette a meghallgatásokat...). A próbaéneklés teljes sikert aratott: az akkori főigazgató, Wlassics Gyula, azonnal szerződtette.

Ez a próbaéneklés még egy szempontból volt nevezetes esemény a fiatal énekes pályáján. Amint nagy sikerrel befejezte az előadott áriát, Wlassics az igazgatói páholyból felszólt a színpadra: „Hogyan is hívják magát, fiatalember?" A nézőtéren ülő László Géza, ismervén Wlassics nézeteit, s tudván, hogy a „Spagatner"-név nem valami jó hangzású a főigazgató

fülének — gyorsan, még mielőtt tanítványa megszólalhatott volna, így felelt: „Székely Mihály". László Géza hirtelen ötlete vált tehát az idők során fogalommá.

Székely Mihály neve 1923. október 7-én szerepelt először az Operaház színlapján: Ferrandót énekelte Verdi „Trubadur"-jában.

Székely az Operaház egyik legrosszabb periódusában lett a színház tagja. Mélyponton volt dalszínházunk ebben az időben, noha néhány kiváló énekes és Kerner István főzeneigazgató ebben az időszakban is magas színvonalat biztosíthatott volna. Sándor Erzsi, Basilides Mária, Székelyhidy Ferenc, Szende Ferenc és Venczell Béla kimagasló művészete azonban csak néhány estét emelt ünnepi rangra, az előadások általános színvonala igen alacsony volt. Oka mindennek az igazgatók, illetve intendánsok kétbalkezes személyi és műsorpolitikájában rejlett, valamint abban, hogy Kerneren kívül egyetlen jelentős karmestere sem volt a színháznak. S különösen alacsonynak látszott a nívó — a kritikusok is minden alkalmat megragadtak ennek hangsúlyozására —, ha a megelőző korszakkal hasonlították össze.

1912 és 1918 között ugyanis Operaházunk egyik legdicsőségesebb korszaka zajlott le: ezt az időszakot nevezi a magyar operatörténet-írás Bánffy—Tango—Hevesi érának. Bánffy Miklós széles látókörű, nagy művészi koncepciójú, hozzáértő vezetése alatt — és igen gyakran személyes közreműködésével (kitűnő színpadképeket tervezett) —, Egisto Tango és Kerner gondoskodtak a színház zenei vezetéséről és Hevesi Sándor a rendezésről. Európa-szerte híresek voltak ebben az időben a budapesti Operaház előadásai. Az előbb említett nagy énekesek is túlnyomórészt ekkor kerültek az Operához, vagy ekkor értek el művészi pályafutásuk tetőpontjára (rajtuk kívül ebben az időszakban volt az Operaház vezető művésze Környey Béla és Rózsa Lajos is; Székely szerződtetése idején mindketten Amerikában vendégszerepeltek, Rózsa ott is halt meg). Tango minuciózus pontossága új zenekari kultúrát teremtett a színházban, olasz lendülete és elmélyült alapossága pedig kemény iskola volt az énekeseknek. Hevesi viszont teljesen megreformálta az addigi patétikus gesztusokra épülő, teljesen elavult és nevetségessé vált színészi játékot. Kettejük együttműködése többek között jóval a 30-as évek elején Európa-szerte meginduló Verdi-reneszánsz előtt újjávarázsolta Verdi műveit, a Hevesi—Kerner-féle „Szöktetés"-felújítás pedig a Mozart-kultúrát. Közismert tény, hogy Tango mutatta be és vitte diadalra Bartók színpadi műveit, a „Kékszakállú herceg várá"-t és a „Fából faragott királyfi"-t.

A Tanácsköztársaság bukása után viszont elüldözték Tangót, Bánffy lemondott, Hevesi pedig már régebben visszatért a Nemzeti Színházhoz. Helyükre kis kaliberű, koncepciótlan vezetők kerültek, s mint mondottuk, az előző korszak nagy alakjai közül csak Kerner maradt helyén, 1929-ben bekövetkezett haláláig.

A színvonal-süllyedés természetes kihatása volt, hogy vészes mértékben kezdett csökkenni az Operaház látogatottsága. Amikor a hanyatlás már katasztrofális méreteket öltött, a kultusz-

kormányzat végre cselekvésre szánta el magát, és Radnai Miklóst ültette 1925-ben az igazgatói székbe. Radnai volt a rég várt „erős kezű ember". S valóban, az új igazgatónak rövid néhány év alatt sikerült rendbehoznia az Operaház ügyeit mind művészi, mind anyagi vonatkozásban. Valósággal terrorisztikus módszerekkel intézte az ügyeket, de az előadások lazaságait csak így lehetett megszüntetni. Rettegett emberré vált; híresek voltak szigorú fegyelmi ítéletei, pénzbírságai. Természetes, hogy az ilyen vezetés egyrészt ellenszenvet szült a fegyelemtől elszokott tagság körében, másrészt viszont meghozta a maga eredményeit is.

Radnai igen hamar meglátta, hogy nemcsak az énekesgárda teljesítményén áll vagy bukik az Operaház színvonala. Azokkal, mondhatni, egyenrangú tényező a karmesterek és rendezők működése. A karmesterproblémát előbb külföldi dirigensművészek gyakori meghívásával próbálta megoldani, így például a bécsi Staatsoper akkori főzeneigazgatója, Franz Schalk volt sűrűn vendége a színháznak. (Vendégszereplésének egyik „eredményére" még visszatérünk.) Végül pedig sikerült megtalálnia Tango utódját, aki azonban egyben Kerner örökét is átvehette, az olasz és német repertoárban egyaránt otthonos, nagyszerű dirigens-művész, az 1928-ban Operaházunkhoz szerződött Sergio Failoni személyében. — Ami pedig a rendezői gárda felfrissítését illeti, elég, ha két nevet írunk ide: Radnai igazgatósága idején kezdődik az Operaházban Oláh Gusztáv és Nádasdy Kálmán rendezői működése.

És Radnai éleslátását jellemzi az az itt következő, hevenyészett névsor is (felsorolásunk távolról sem tart igényt teljességre), amely az ő idejében szerződtetett és később európai hírűvé vált művészeket foglalja magában: Ferencsik János, Báthy Anna, Szabó Lujza, Relle Gabriella, Orosz Júlia, Halmos János, Rösler Endre, Svéd Sándor, Losonczy György, Maleczky Oszkár, Koréh Endre.

A fiatal énekes karrierje igen gyorsan emelkedett. Ennek a kiugrásszerű,kirobbanó sikersorozatnak jellemzésére hadd említsünk egy tényt és egy kedves történetet. A tény: Székely Mihály művészi pályafutása során *nyolcvannégy* szerepet alakított, s ebből úgynevezett kis szerep csak *harminc*. A történetet idézzük saját szavai szerint.

„1925-ben, amikor Schalk, a bécsi opera főzeneigazgatója Pesten dirigált, hallott engem. Az ő vezénylete alatt énekeltem, azt hiszem, a Varázsfuvolában. Alig hogy elment, egy szép napon táviratot kapok: menjek fel Bécsbe próbát énekelni. Boldog voltam, de nem szóltam senkinek, titokban tartottam. Felültem a vonatra, ahol is találkoztam... Pataky Kálmánnal. ‚Hova utazol, Kálmán?' —, Én kérlek, — mondja — Magyaróvárra. Hát Te?' Nyeltem egyet erre és tudtam, hogy nekem rá kell dupláznom, még távolabbi helyet kell mondanom, nehogy Kálmán gyanut fogjon. Így hát ezt válaszoltam: ‚Én meg Hegyeshalomra.' Beültünk az étkezőkocsiba. Pataky egyre csak gyanakodva pillantgatott rám; feszengtünk, s végül Kálmán titokzatosan a zsebébe nyúlt, s egy táviratot mutatott: Schalk őt is próbaéneklésre hívta. Erre természetesen én is megmutattam a magam táviratát. Így oldódtunk fel a közös

izgalomban ott, a Bécs felé vivő étkezőkocsiban. Nagy dolog volt, bizony, Schalk idejében a Staatsoperben próbát énekelni. Nem is mertem hozzákezdeni, és Kálmánt kértem: ‚Kedves Kálmán, Te katona, tüzérfőhadnagy voltál, Te bátor vagy, menj Te előbb.' Pataky nagyon büszke volt tüzérfőhadnagyi múltjára, és így természetesen készségesen vállalkozott arra, hogy ő énekeljen először. Mindketten igen sikeresen szerepeltünk, felmentünk az irodába és aláírtuk a hatéves szerződést. Pataky kint is maradt, én azonban mégis meggondoltam a dolgot, felbontottam a szerződést, és a szívem után menve itthon maradtam. Ez volt az első alkalom, amikor világkarrier felé indultam..."

A barátok emlékezéseiből bővíthetjük ki az első bécsi próbaéneklés történetét. Nemcsak Székely és Pataky voltak hivatalosak ekkor Bécsbe, hanem Németh Mária is. A szerződés felbontására pedig így került sor: a megállapodás már alá volt írva, Székely készült Bécsbe. Baráti társasága — melynek már ekkor is tagja volt Ferencsik János — nagy búcsúvacsorát rendezett. Az egyik barát ezen a vacsorán egyszerűen csak ennyit kérdezett: „Hát itthagysz minket, Mihály?" Székely erre elsírta magát, másnap felkereste Radnai Miklóst, és az Operaház intézte el a szerződés felbontását, magára vállalva a Staatsopernek járó pönálé kifizetését is.

Az itthoni sikerek és a bécsi ajánlat azonban mégis megtették a magukét. A 30-as években Székely egyre többször szerepelt külföldön. Így került 1932-ben Berlinbe, ahol szintén szerződés várta volna, de a náci hatalomátvétel meghiúsította az 1933-ra tervezett további vendégjátékot. A 30-as évek első felében jut el először Barcelonába, ahol Némethy Ellával együtt vendégszerepel, főleg Wagner-művekben. Bécsben is énekel; később büszkén emlegette, hogy a Staatsoper-beli Sarastro-vendégjátékán az elmúlt korszak legnagyobb bécsi basszistájának, Richard Mayrnak jelmezét hordta. A 30-as évtized végén szerepelt először Firenzében, a Maggio Musicale ünnepségsorozatán: a IX. szimfónia basszus szólóját énekelte. Kuriózumként említjük meg, hogy a szólókvartettnek Elisabeth Schumannon kívül csak magyar tagjai voltak: Szántó Enid, Rösler Endre és Székely. 1937-ben Salzburgban szerepel: Dohnányi „Szegedi miséjének" basszus szólóját énekli, a szólókvartett tagjai rajta kívül: Báthy Anna, Basilides Mária és Rösler Endre voltak. És 1940-ben került kapcsolatba először későbbi nagy sikereinek színhelyével, a New York-i Metropolitannel. Ekkor járt Budapesten a Metropolitan akkori igazgatója, Edward Johnson, aki Székelyt szerződtette. A látogatásra a háború kiterjedése, Amerika hadbalépése miatt természetesen már nem került sor. Ugyancsak a háború hiúsított meg egy másik nagy jelentőségű tervet is: 1939 szeptemberében Doráti Antal — Székely egyik legjobb barátja — szervezett ausztráliai turnét. Ennek a hangversenykörútnak megbeszélése s a szerződés aláírása miatt Székelyék Svájcban tartózkodtak, és a háború kitörésének napjaiban csak nagy nehézségek és viszontagságok közepette tudtak hazatérni.

1933-ban házasodott meg; felesége ötletei, javaslatai, tanácsai gyakran segítették egy-egy szerep kialakítását. A művész mindig „legszigorúbb kritikusaként" emlegette feleségét.

Krónikánkban kissé előreszaladtunk, összegezve akarván Székely Mihály háború előtti pályafutásának jelentősebb állomásait. A művészi életút legjelentősebb eseményei azonban itthon zajlanak le: az új szerepek. Válasszunk ki néhányat közülük, és egyben kerítsünk sort ezek kapcsán Székely Mihály előadóművészetének elemzésére.

1931 februárjában alakítja először, talán egész pályafutása legnagyobb szerepét, a „Szöktetés a szerájból" Ozminját. Már ekkor igen jó lehetett tolmácsolása, legalábbis erre következtethetünk a kritikákból. „... bár az utóbbi időben Székely fejlődésében némi megállás volt tapasztalható, mai szereplése ismét azoknak adott igazat, akik a művésznek szép jövőt jósoltak. Nemcsak orgánumának zengésével, hanem stílusos, Mozart szellemének megfelelő előadásával is meglepett mindenkit." (Budapesti Hírlap, 1931. II. 19.) „Új Ozmin hordozta fenyegető szakállát és mókás potrohát a ‚Szöktetés a szerályból' szerdai előadásán. *Székely Mihálynak* nem volt könnyű dolga, már csak azért sem, mert *Venczell* klasszikus alakításának emlékével kellett megküzdenie. Egyben-másban — igen helyesen — utánozta is kitűnő elődjét, de sok eredeti ötletet is vitt játékába, és elejétől végig stílszerűen képviselte az egészséges, ízléses színpadi komikumot. Szerepének zenei részét is kifogástalanul oldotta meg; gyönyörű basszusa a tusrajz tisztaságával és egyenletességével rajzolta meg a jellegzetes mozarti dallamvonalakat. A közönség hamarosan szeretetébe fogadta és percekig tapsolta harmadik felvonásbeli dühöngő-áriája után." (Lányi Viktor, Pesti Hírlap, 1931. II. 19.)

Öt évvel később, 1936. január 9-én került sor a „Szöktetés" korszakos jelentőségű felújítására. Az emlékezetes előadást Erich Kleiber vezényelte, de a világhírű karmester alaposan beleavatkozott a rendezés munkájába is. Mint Tóth Aladár írta a felújításról szóló kritikájában: „Igen sokat köszönhet Kleiber pompás zenedrámai temperamentumának a szereplők kitűnő játéka." (Pesti Napló, 1936. I. 10.). Székely volt a felújítás egyetlen énekese, aki régebben is énekelte már szerepét. Ez az előadás volt egyébként a két fiatal Mozart-énekes, Rösler Endre és az abban az évben a színházhoz került Osváth Júlia nagy kiugrása is. Az esemény, a szenzáció — természetesen Kleiber mellett — Székely teljesen átformált, újjászületett Ozmin-alakítása volt. „Az első babérkoszorút talán *Székely Mihálynak* kell nyújtani, telivér humorú, pompás Ozmin-alakításáért. Ha azt mondjuk, hogy erre a klasszikus szerepre nálánál különb buffó basszistát el sem tudunk képzelni, akkor Székely rendkívül finom énekművészetének is megadtuk a legnagyobb elismerést." (Lányi Viktor, Pesti Hírlap, 1936. I. 10.). „Itt van mindenekelőtt *Székely* Ozminja. Már eddig is szép, elismerésre méltó és el is ismert művészi teljesítmény. Ám mostani törökje: toronymagasságban áll mind énekben, mind alakításban a korábbi fölött. Természetes-emberi, szikrázóan életteli figura áll előttünk a maga testi mivoltában. Az általában szokásos felfogással szemben nem a kegyetlenséget és a vérszomjasságot hangsúlyozza; gyámoltalan öreg gyerek jelenik meg előttünk, az öregkor dörmögéseivel és harapósságával, a gyermek naív képzelődéseivel és túlzásaival. Csak ezen a módon és nem a túlzások révén vált ez az Ozmin komikussá és ébresztett fel egyben — és ez a legfontosabb Székely alakításában — csendes részvétet is. Ennek a karakterfigurának kiformálásában, valamint a többi, ugyancsak kifogástalan színészi alakításban — áruljuk el — Kleiber keze is benne volt a játékban, a kitűnő Rékai András rendező mellett. Fölösleges már Székely érces és ugyanakkor puha basszusáról, természetes énektechnikájáról beszélnünk. Vajon van-e más operaszínpad a világon, amely ilyen Ozminnal büszkélkedhet?" (Dr. Spitzer Pál, Pester Lloyd, 1936. I. 10.).

Székely maga is igen sokszor emlegette, hogy Ozmin-alakítása a lényeget Kleibernek köszönheti. „Életem egyik legnagyobb élménye volt Kleiberrel együttműködni. Ekkor született meg az az Ozmin-figura, amelyet ma is színpadra viszek." — mondta csaknem harminc évvel az emlékezetes felújítás után.

Ozmin az operairodalomnak, jobban mondva a basszisták szerepeinek egyik legnehezebbje. Hallatlan hangi nehézségek jellemzik az énekszólamot, hiszen Mozartnak 1782-ben kora legkiválóbb basszistája, Ludwig Fischer állt rendelkezésére. Talán nincs még egy szerep az egész irodalomban, amely a profondo-basszus énekhang legmélyebb regiszterét ily mértékben használná ki. Nemcsak exponált hangok (egészen a nagy D-ig le) adják a szerep énekbeli nehézségeit, hanem az is, hogy a szerep fekvése állandóan megkívánja ezeket a mély hangokat, s ugyanakkor felmegy a kis f-ig is. Ez azonban „csak" technikai jellegű feladat. Mondhatnánk azt is, hogy akinek nincsen meg ez a mélysége, az ne énekelje el Ozmin szerepét... Az igazi problémát a szerep karakterizálása jelenti, mind hangi, mind színészi vonatkozásban. Rendkívül összetett jellem Ozmin; Mozart valósággal belekomponálta az emberben rejlő vadállatot, az emberi jellem leggonoszabb indulatait, de ugyanakkor hallatlanul komikussá, nevetségessé, sőt, egy-egy jelenetben szinte gyengéddé is tette a figurát. Mint az előbb idézett kritika is mondja, általában Ozmin gonoszságát szokták a rendezők és az énekesek hangsúlyozni. Ez ugyan a szerep alaprétege, és a zenei jellemzés legtöbb eszköze ezt húzza alá, de ha *csak* ez domborodik ki az alakításban — a figura egyoldalúvá, egysíkúvá, a mozarti zenével ellentétessé válik.

S Székely alakításának éppen ez volt a legnagyobb ereje: a figura komplex mivoltát, annak minden árnyalatát és színét tökéletesen állította színpadra. Szerepformálását sajnos csak egyik összetevőjében tette halhatatlanná a gépi rögzítőtechnika: a magnetofonszalag megőrizte tolmácsolásának zenei részét. Pedig milyen ellenállhatatlan erejű volt alakításának színészi oldala! Ahogy az első g-moll ária után betotyogott a színpadra, és látszólag nem vette észre, negligálta Belmontét: e közöny mögött szeme ide-oda cikázó villanásaiban már ott bujkált a gyanakvás, a mindenre ügyelő rosszindulat. Az F-dúr ária maga volt a tömény gonoszság, főleg a záró $^3/_4$-es szakaszban. A szerep „állati" oldalának koronáját persze a minden előadáson megismételt „akasztófa"-ária jelentette. Nem sok mozdulata volt, legfeljebb a csúszó-mászó hízelgőkről szóló szakasznál voltak jellegzetes nagyívű kézmozdulatai. De voltak „mikro-gesztusai" a D-dúr ária során, amelyek a maguk másodperces időtartamaival is tökéletes képet tudtak adni: ahogy például egy-egy tartott mély hangnál szinte elbóbiskolni látszott, mintha újra erőt vett volna rajta a részegség utáni felemás állapot, s ahogy ebből a visszatérő főtéma felhangzásakor kitépte magát, s újra maga volt a vérszomjas bosszúvágy. Az ilyen apróságokban is fel tudta villantani Ozmin szerepének összetettségét, bonyolultságát. A figura komplexitása derült ki olyan „mikro-gesztusokból" is, mint amikor a nagy melizmánál (vö. alább a zenei elemzéssel) örömében és kárörvendő jókedvében a hasát simogatta, mint egy jó étel után, s ugyanígy a vérszomjas és a komikus elem vegyült az ária zenekari utójátéka alatti hallatlanul humoros csámpás kirohanásában. A szerep „másik oldala" mindenekelőtt a Blonde-párjelenetekben domborodott ki. Itt minden kedveskedő mozdulata az

öreg gavallér küzdelme volt a szigorú, komor felvigyázóval, hol az egyik, hol a másik került az előtérbe. Váratlan hangváltások a prózarészletben, esetlen udvarló mozdulatok, Blonde önérzetes, sőt fenyegető szavainál pedig a gyámoltalan félelem hangjai és mozdulatai tették hallatlanul komikussá a nagypocakos, behemót figurát. Megint egyetlen gesztusra tudunk emlékeztetni, ami mindent magába foglalt: abban a pillanatban, amikor a szinte méltóságát megtestesítő, óriás méretű turbánt levette a fejéről, és előtűnt kopasz koponyája, a félelmetes Ozmin valósággal papucshőssé vált. És mennyi ellenállhatatlan humor volt a másik átalakulás-jelenetben, a Pedrillóval való bordal-duettben. Itt is az átalakulás volt a legszembetűnőbb: ahogy a Pedrillót mélységesen lenéző és minden miatt gyanakvó Ozmin lassan átváltozott kedélyes ivócimborává. Az egyre jobban becsípő török megint csak hangváltásokkal és emellett az egyre nehezebben forgó nyelvvel mondott, egyre zavarosabbá váló prózaszövegekkel keltett minden alkalommal viharos nevetést a nézőtéren.

A szerep két alapvető vonalának tökéletes tolmácsolását számtalan „gag" színezte. Ezek legtöbbje természetesen a prózarészekben kapott helyet, s közülük is kiemelkedett a harmadik felvonás „nagyjelenete", az „akasztófa"-ária előtti epizód. Székely itt tökéletes képét adta — mint már említettük — a másnaposságnak. El-elakadozó mondatai, motyogása, ahogy fáradtan leült a szöktetés eszközére, a háremablakhoz támasztott létrára — a legigényesebb prózai színpadon is sikeres lett volna ez az alakítás. Híres, mindig nagy kacajt kiváltó mondata, a siketnémára ráordított „Ne beszélj már annyit!" pedig pillanatnyi ihletből fakadó rögtönzése volt az egyik előadásnak, amely aztán természetesen szerves részévé vált az alakításnak. (Csakúgy, mint a Kleiber ötletéből eredő borogatás, amely szintén a másnaposságra utalt, és — ha lehet — még komikusabbá tette a jelenetet.)

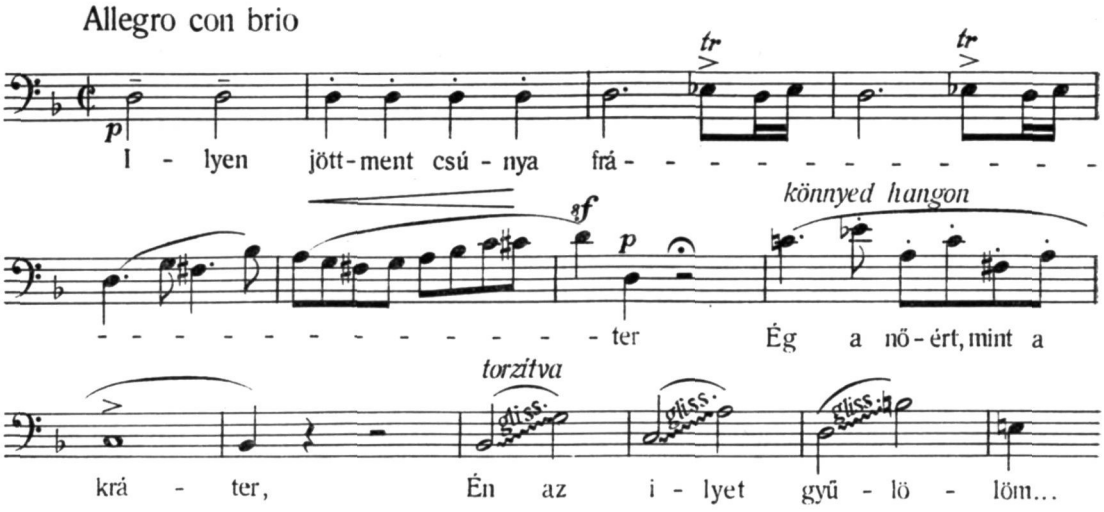
Kíséreljük meg a továbbiakban Székely Mihály Ozmin-alakításának zenei oldalát felidézni. Szerencsére a magnetofonszalag megörökítette a teljes szerepet.

A színfalak mögött elkezdett g-moll dal („Oh, mily boldog az a férfi...") szinte még nem árult el semmit Ozmin jellemének egyik oldaláról sem. Székely úgy énekelte ezt az ariettát, mint valami betétdalt; talán csak egyetlen momentum utalt Ozmin rosszindulatára, gyanakvására: a strófákat záró, mély regiszterű ütemek. Ezekben volt meg valami halvány árnyéka a mindenre éberen őrködő és a fiatal emberek szerelmi játékát felülről, nem túl jóindulatú iróniával szemlélő karakternek. Tulajdonképpen még a Belmonte—Ozmin kettős is inkább az öregurat állította a középpontba, semmint a goromba, gyanakvó, elutasító Ozmint. Csak a 6/8-os záró presto csillantotta fel a szerep negatív oldalát.

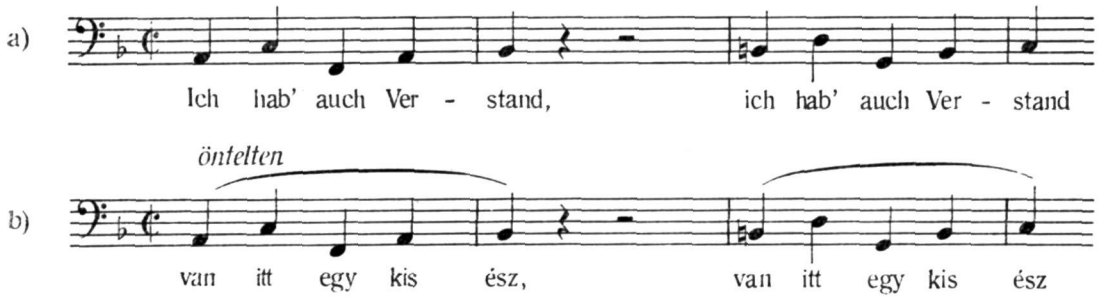
Annál inkább felszínre került mindez, sőt, egy vulkánkitörés erejével árasztotta el a színpadot, az F-dúr ária során. Itt aztán Ozmin gonoszságának minden oldala megvilágításba került. A zeneszerző szándékának, kifejezőeszközeinek tökéletes meg- és átérzése, megértése és átélése állt elénk Székely alakításában. Tudjuk, — hiszen Mozart egyik híres, apjához intézett levele tanuskodik róla —, hogy a zeneszerző ebben az áriában sűrítette össze Ozmin jellemzését. A kezdet unisono-állása a vadságnak, az állati kegyetlenségnek, általában a negatív jellemvonásoknak ábrázolása. Az unisono ennek a szférának kifejezőeszköze az opera klaszszikus korszakában. Székely szinte kiélvezte ezt a kezdő frázist, különösen a 6. ütem gyűlö-

lettől torzuló kromatikus menetét. Amikor ennek a gyűlöletnek a szöveg is kifejezést ad („... én az ilyet gyűlölöm"), a művész ezt a kifejezési szférát túlzó, szinte kéjes legato-ívekkel tette még rikítóbbá. Mindez különösen a kezdet ismétlésénél vált feltűnővé, amikor az unisono-frázis trilláit külön hangsúllyal látta el, és az említett „kéjes" legatókat már-már torzító csúszásokkal, glisszandókkal fokozta. Az eredeti kottakép Mozartnál:

Székely előadásában pedig:



Ozmin nemcsak gonosz, hanem buta is, méghozzá öntelten buta. (Ez a keverék talán a legrosszabb valamennyi emberi karakter között...). Ez tűnt ki az F-dúr ária egy másik frázisából, természetesen abból, amelynek szövege: „Van itt egy kis ész...". Ez a szövegrész az ária folyamán többször előfordul, és Székelynek volt színérzéke hozzá, hogy szinte minden megjelenését más és más hangvétellel oldja meg. Lényegére az ária első szakaszának vége felé tért rá, amikor ugyancsak nagyon kifejező legatóval alakította ki az öntelten hencegő Ozmin butaságát:



Mint tudjuk, az áriának két befejező része van; mindkettő megmarad az eredeti tempóban, de a ritmusértékek aprózódása, illetve a metrum változása miatt úgy tűnik, mintha felgyorsulnának. Székely, aki mindig a zenéből, a zenei szerkezet legkarakterisztikusabb alapelemeiből indult ki egy-egy ária vagy szerep megformálásánál, itt is pontosan tudta, mit kell tenni. Előbb az ária főrészét egy pompás mély *F*-fel lezárta, majd az első befejező szakasz („Megfizet majd, rontom-bontom, bárhogy résen áll a gaz...") leglényegesebb zenei alapelemét: a *ritmust* ragadta meg. Nem sok gondot fordított a szöveg különböző árnyalatainak kidolgozására, a ritmikus tombolás mindent elmondott. A hangnem- és metrumváltó második záró-szakasz leghívebb jellemzését Mozart maga adta említett levelében: „Azonos tempóban van ugyan, de gyorsabb hangokkal. És minthogy dühe egyre nő, ezért — amikor már azt hisszük, hogy az ária véget ért —, az allegro assainak teljesen más időmértékben és más hangnemben, a legjobb hatást kell keltenie. Mert az, akiben ilyen heves indulatok tombolnak, áthág minden rendet, mértéket és célt — nem is tud magáról; éppígy kell, hogy a zene se tudjon már magáról. Minthogy azonban a szenvedélyeket, akár hevesek, akár nem, sohasem szabad az utálatosságig kifejezni, és a zene akár még a legrettentőbb helyzetben se sértse soha a fület, hanem inkább még akkor is gyönyörködtesse, vagyis maradjon mindig zene: ezért tehát nem egy idegen, hanem egy rokon hangnemet választottam, de nem a legközelebbit, d-mollt, hanem a távolabbit, a-mollt." Székely a zenében magában adott nagyszerű jellem- és helyzetábrázolást azzal tetézte, hogy ennél a „Nyaktiló, aztán dárda..." szövegű szakasznál már nem is énekelt, hanem szinte a dühtől elfúló hangon szitkozódott. Persze, az előbbi hasonlat annyiban nem állja meg a helyét, hogy a mindig a zenéből kiinduló és kimagaslóan muzikális művész természetesen itt is a Mozart által előírt hangokat és időértékeket szólaltatta meg.

S hogy Ozminnak van még egy tulajdonsága, amely szintén nem tartozik a legrokonszenvesebbek közé, mármint hogy meglehetősen gyáva is: ez az első felvonást záró tercett kódájában derült ki Székely tolmácsolásában. Megint csak a mozarti intenciók tökéletes megértéséből fakadt a művészi megoldás: a szöveg — „Mars, mars..." —, valamint az énekszólam magabiztos kvartugrásai azt mondanák, hogy Ozmin itt a helyzet ura, és ennek tudatában bátran szállhat szembe a két betolakodóval, Belmontéval és Pedrillóval. Ám Mozart ehhez a két ütemhez *piano* dinamikát írt elő. S Székely ezt a pianót úgy énekelte, hogy azonnal kiderült: Mozart itt „a szöveg ellen dolgozott", s tulajdonképpen hősének gyávaságát foglalta zenébe.

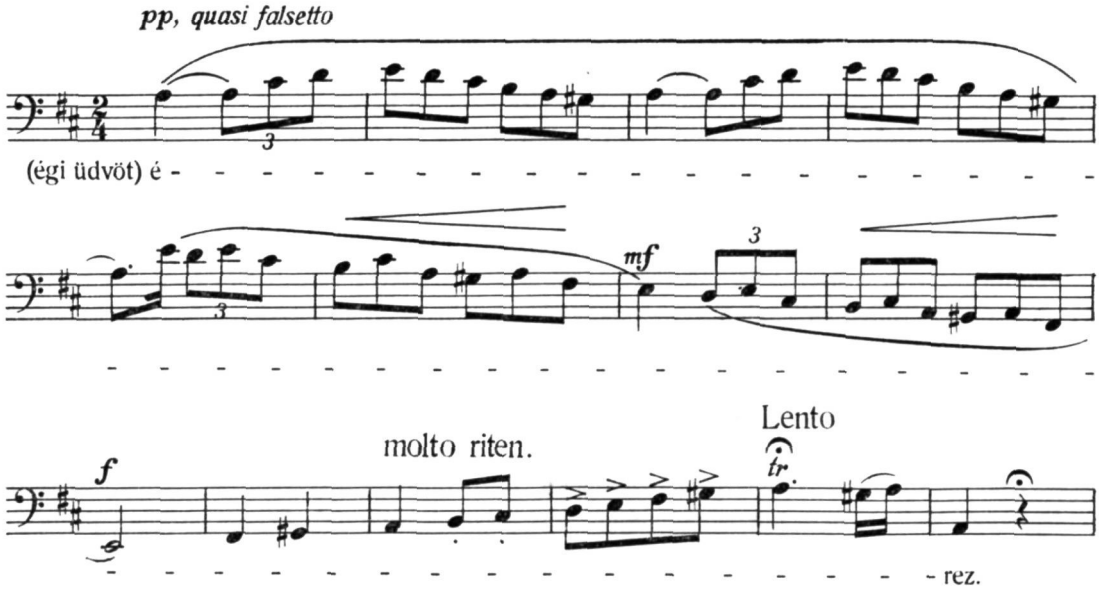
A második felvonás adott alkalmat Székelynek arra, hogy a bevezetőben említett és a kritikákban is szereplő „ügyefogyott öreg medve"-Ozmint színpadra vigye. Ha nem is emlékeznénk mozdulataira és arcjátékára, a magnetofonszalagon fennmaradt énekszólam is elárulja, hogy ez a nagy hangú, durva Ozmin mennyire fél a kis Blondétól, s kettőjük duettjének középrészében („Oh, angolok, ostoba népek...") mily mélyen sajnálja, hogy e lány fölött nem lehet úr. (A kettős első szakaszában pedig alkalma volt egy pompás mély *esz*-t énekelni.)

A bordal-kettős pazar humoráról már fentebb szóltunk. Mozart zenéje megint csak leleplező erejű. Egy recitativo jellegű frázisban: „Jaj, ha innám, lát-e Allah engemet?" — Ozmin legnevetségesebb pillanatához értünk el. Székely valósággal reszketett a félelemtől ennél a mondatnál. De aztán lehajtotta a bort és lassan, de biztosan, mire a duett véget ért, teljesen elázott. Az énekművész karakterizáló, illetve jelen esetben helyzetfestő tudásának egyik zseniális megnyilvánulása volt, ahogy a korhely-nóta („Hadd éljen a lányka...") első megszólalásakor még úgy-ahogy józan volt, a szöveg szavai pontosan és érthetően hangzottak fel. Mire ez a részlet másodszor jött, már alig lehetett érteni a szavakat, Székely dünnyögött, az értelmes szövegkiejtés helyett „elkente" a hangzókat.

Ozmin portréja a harmadik felvonás nagy D-dúr áriájával válik teljessé. Ezt a szövege nyomán „Akasztófa-áriá"-nak nevezett nagyjelenetet Székelynek minden előadáson legalább egyszer meg kellett ismételnie. Előadóművészi pályafutásának a nagy Fülöp-monológ mellett talán legcsodálatosabb teljesítménye volt. Ezt az áriát megint csak úgy oldotta meg, hogy a zenei összetevők tökéletes érvényre juttatása mellett minden alkalmat megragadott a jellemábrázolásra. Rögtön az első hangoknál, énekbeli kifejezésmódja is fedte az „Oh, az lesz a kéjes óra, majd, ha áll az akasztófa" szöveggel adott tomboló rosszakaratot. A bársonyosan meleghangú Székely nem habozott hangját durvává, érdessé tenni. Arra is gondja volt, hogy a szöveg eredetijének értelmezését kövesse, énekmódjával eliminálva a „Szöktetés" közismerten gyenge fordításának egyik torzítását.

Ez a frázis

az eredeti szöveg szerint így szól: „Ugrálni és nevetni fogok". A magyar szöveg: „Jaj be jó lesz, jaj be szép lesz". Székely gondosan staccatóra vette a frázist, ezzel is kifejezve az eredeti szöveg értelmét, az ugrándozást. A „... mert csak ő lesz itt az úr" mondatnál viszont a hangok külön-külön hangsúlyozásával a magabiztosságnak, a kielégült bosszúban tekintélyét visszanyerő Ozminnak adott hangot. Különösen jelentőssé vált ez a skálamenet az ismétlésnél, mert ekkor száll le a szerep a legmélyebb regiszterekbe, s ekkor volt alkalma a közönségnek Székely híres *D*-jében gyönyörködni. Szóltunk már a „Járj csak, finom, álnok módra" szövegű zenei mondat gesztusbeli megoldásáról. A gyűlölet, a gyanakvás itt megint ugyanazt a kifejezőeszközt kapta Székely tolmácsolásában, mint az F-dúr áriában: a csúszásokkal torzított kötéseket. Nagyszerű volt az „Ozmin égi üdvöt érez" is. Székely itt ismét az eredeti szöveghez igazodott előadásában: „Örömdalt fogok énekelni". Hangját elvékonyította, és a magas regiszterbe felnyúló koloratúrát szinte dúdolgatta. Aztán, ahogy — megint csak unisono-kísérettel! — lejjebb ereszkedik a szöveg nélküli melizma, egyre inkább erősödött a dinamika és az utolsó hat ütemben tempót lassított, minden staccatót külön hangsúlyozott, és a záró trillát jól megnyújtotta. Ismét a frázisnak a kifejezés érdekében történő átalakításáról, „kiélvezéséről" volt szó:



Az elemzés összefoglalása helyett idézzünk ismét kritikákat. Székely ezt a szerepet több ízben énekelte a glyndebourne-i nyári operafesztiválokon is, így többek között 1957-ben és 1961-ben. Az angol újságok így írtak alakításáról: „Székely Mihály, a magyar basszista, folytatta szonórus Sarastro-alakítással kezdett sikersorozatát. Ozminja nem várt könnyedséggel illeszkedett a sussexi együttesbe. Hangja a mélységben is pontos. Alakítása teljesen kerek, megvan benne a vadságnak az a helyes mértéke, amely nem túlzó és nem fedi el a szerep ko-

mikus alapjellegét." (Financial Times, 1957. augusztus 29.) „Az előadás legjobb énekes teljesítménye Székely Mihály Ozminja. Ezt a szerepet Mozart oly gazdagon és oly humorosan jellemezte zenéjében, hogy nincs olyan igazán jó basszista, aki valamit is hiányolhatna benne. Székely több mint jó basszista; mély hangjainak csodálatos áradása és rezonanciája van, és színészként is kitűnik, különösen kifejező szemjátékával. Alakítása bővelkedik falstaffi csibészségben, de kiemelkedő muzikalitása megóvja attól, hogy túlzásokba essék." (The Stage, 1957. augusztus 8.) „A magyar basszista, Székely Mihály Ozminja megmutatta nekünk, hogy milyen félelmetesen komikus alkotás ez a szerep. Alakításában a jellemzés éretten és gazdagon ízes, és ez a basszus hang nyilvánvalóan egyike a legnagyobbaknak korunkban. Ozminnak még egy-egy csuklása is hatalmas erejű volt, gyanakvása drámai erejű, dühkitörései felülmúlhatatlanok." (Daily Mail, 1957. július 27.) „Székely Mihály Ozminját már hallottuk az elmúlt évadok során. Zengő basszusát nagy művészettel használja, s ennek az ezer színű karakternek minden oldalát megcsillantja. Mindig a realitás határai közt maradó, sohasem túlzó komédiázása még „Abgangjainak" komikus kacsázását is emberi módon teszi mókássá. A közönség melegen ünnepelte alakítását, amely kevésbé gondos kezekben oly könnyen válik máskor karikatúrává." (The Stage, 1961. június 17.) „Mozart ‚Szöktetés'-ének csütörtöki előadása után felül egyetlen alakítás, Székely Mihály diadalmas Ozminja körül forgott. A magyar basszistát hallottuk már régebben és más szerepekben is Glyndebourne-ben, de még soha nem volt ily élményszerű. Szinészi játéka természetes módon komikus; frazírozása született zenészre vall; sötét hangja oly zamatos, érett és nedvdús, mint Szelim basa fügéi." (The Sunday Times, 1961. május 28.)

Az Ozmin-szerep fenti elemzése tulajdonképpen az operaéneklés koncepciójának kérdéseit is felvetette. Miből indul ki az énekes? A kérdés csak látszólag hordozza magában egyértelműen a választ. Ugyanis az előadói stílus, sőt — mint mondottuk — a szerep kialakításának egész koncepciója koronként változik. A mi korszakunk legnagyobb énekesei inkább a szövegből, illetve az ábrázolandó, megtestesítendő színpadi alak jelleméből, a cselekmény alakulásából, a helyzetekből, illetve a különböző jellemek és különböző helyzetek konfliktusaiból indulnak ki. Tehát a jellemábrázolásnak bizonyos fokig alá van vetve a szerep énekbeli megoldása; a színpadi alakítás egésze — ideértve a gesztust, a mimikát, s ami a legfontosabb: az énekhangnak a szerep ábrázoló követelményei szerint való alakítását — előtérben áll a tisztán énekbeli produkcióval, a hangszépséggel szemben. Az optimális eset természetesen az, amikor ehhez a minden vonatkozásban megnyilvánuló szerepalakításhoz tökéletes énektechnika és magával ragadó hangszépség járul. Elmúlt korokban, még néhány évtizeddel korábban is, viszont mindennél fontosabb volt az áradó hang, a szerep adta virtuóz lehetőségek, a magas hangok minél tökéletesebb mivolta. Ez volt az a kor, amelyben például teljesen lényegtelen volt az operaénekes színpadi mozgása.

Mindezt azért jegyeztük meg itt, hogy az Ozmin-szerep pontos kidolgozását az előadói praxis történetének szempontjából is megvilágítsuk. E tökéletes kidolgozás mögött — mint már utaltunk rá — Kleiber hatása is ott áll. Ezzel a fajta minuciózusan pontos, részletekbe menő szerepkialakítással Székelynél nem minden esetben találkoztunk. Azokat a szerepeket formálta így meg, melyeknél ez a módszer volt az egyedül helyes. Más alakításaiban érdekes szerepfelépítési módszert figyelhettünk meg.

Minden munkatársának, korrepetitoroknak, karmestereknek és énekes kollégáknak egybehangzó visszaemlékezései szerint Székely Mihály mindig a zenéből indult ki. Rögtön megtalálta azonban egy-egy szerep alaphangját és azokat a frázisokat, amelyek a szerep lényegét adják. Néha csak egy-egy mondat volt ez a kiindulási pont, esetleg egy ária. Mármost, igen sok olyan szerep volt repertoárjában, melyet bizonyos fokig egysíkúnak mondhatunk. Semmiképpen sem egyhangúsággal egyenlő ez a kifejezés; azokat az alakokat nevezhetjük így, amelyek a mű folyamán nem változnak, jellemükben statikusak. Ilyen például a mindig fenséges és meleg szívű, magasztos és jó Sarastro, vagy ellentéte, a mindig gonosz, mindig ironikus Mefisztó, ilyen Marke király és általában a Wagner-operák basszus szerepei. Velük szemben állnak azok a színpadi alakok, akik a darab folyamán fejlődnek, illetve jellemük sok különböző, esetleg ellentétes faktorból áll össze. Hogy Székely repertoárjánál maradjunk: ilyen szerep Fülöp király, Borisz Godunov vagy az elemzett Ozmin.

Vegyük szemügyre Székely „egysíkú" szerepei közül a legnagyszerűbbet, a már fiatal énekes korában énekelt Sarastrót. Ebben Székely a színpadi alakítást magát a lehető legkevesebb és amellett a legegyszerűbb eszközökkel valósította meg. Már megjelenése is ezt a nemes egyszerűséget tükrözte: ez volt az a szerep, amelyhez soha nem használt maszkot. Maszkírozatlan arca, néhány mozdulat, a mindig lassú és ünnepélyes járás elég volt Sarastro lényének színpadra viteléhez. Minden egyebet rábízott a tökéletesen visszaadott Mozart-dallamokra. Az F-dúr ária mintapéldája lehet Székely muzikalitásának. A széles dallamívek egy vonalban való megszólaltatása, a lélegzetvételnek a zenei frázisok szerint való beosztása, a nagy ívelésű legatók, Székely csodálatos zengésű hangja, az átütő erejű és tömör mély regiszter — maga volt a mozarti eszmény. A *zene* mondott itt el mindent; talán ez volt annak oka, hogy a művész soha nem tanulta át a lehetetlenül rossz, régi magyar szöveget az eredetivel megegyező új fordításra. Az ária előtti prózában amúgy is mindent elmondott, ami ebben a jelenetben lényeges, az ária maga *zenéjében* vált döntő fontosságúvá, nem pedig szövegében. Erre a „zene-centrikusságra" az is jellemző, hogy Székely az F-dúr áriát szoborszerű mozdulatlanságban, egyetlen pozitúrában — felemelt karokkal — énekelte végig.

Mindez vonatkozik az E-dúr áriára is („Itt megtisztul a lélek."). A nagy B-dúr tercettben hangja valóban úgy szólt, mint az óra ütése („Az óra int, most válni fogtok."), és a záró recitatívóban („Már lángol a napfény, az éj messze tűnt,/a nap messze űzi a földről a bűnt") pedig két mondatban össze tudta foglalni az egész mű alapgondolatát, a felvilágosult humanizmust. Ennél a szerepnél tehát nem volt szükség arra, hogy a szöveg minden kis árnyalatát külön kidomborítsa, hangjának modulálásával különféle megvilágításba helyezze Sarastrót. Erre maga a zene sem ad lehetőséget.

Ugyanezt figyelhetjük meg két másik szerepénél: Sparafucilénél és Ramfisnál. A „Rigoletto" komor, sötét bérgyilkosát ismét csak egysíkú szerepnek tekinthetjük. Székely rögtön az első, megszólító szavakban megtalálta a szerepnek megfelelő hangvételt. Itt aztán egyáltalán nem került szóba a hangszépség, sem pedig a széles ívelésű dallamok legatója. Székely hangja szaggatottan, keményen, szinte durván szólt. De mennyi minden volt ebben a hangvételben! Kegyetlenség, cinizmus, de ugyanakkor valamiféle különös méltóságteljesség, a bandita sajátosan értelmezett becsületessége. Megtelt vele a színpad, s valahogy az volt az érzésünk, hogy tökéletesen valóra váltotta Rigoletto monológjának kezdő mondatát: a két jellem valóban egyforma, s Sparafucilét csak eszközei különböztetik meg a szavakkal, gúnynyal, intrikával gyilkoló udvari bolondtól.

Ez az alakítás éppúgy bizonyította a régi színházi mondás igazát: „Nincsen kis szerep, csak tehetségtelen énekes", mint a másik „kis" Verdi-figura, az „Aida" Ramfisa. Egy-egy olyan Aida-előadásnál, amikor Székely énekelte a főpapot, néha az volt a hallgató érzése, hogy a mű címe nem „Aida", hanem „Ramfis". Szemvillanása, amikor a bevezető jelenetben rátekint Radamesre, s „ifjú még, de bátor harcos" szavakkal félreérthetetlenül a közönség értésére adja, hogy az istennő az ifjú hadvezért választotta a sereg élére, — maga volt a rövidségében is tökéletes helyzetábrázolás. Hangjának momumentalitása — akár az első kép harci indulójára, akár a templomi vagy az ítélkezési jelenetre gondolunk — a szó szoros értelmében főszereplőt kreált Ramfis alakjából. Ilyen alakítások igen gyakran segítik hozzá az operaműfaj dramaturgiai törvényeinek kutatóját revelációszerű meglátásokhoz. Székely már rég halott volt, amikor a zenetudományi kutatás az „Aida" zenéjét elemezve kimutatta*, hogy Ramfis és Amneris ugyanazt a dallamanyagot kapja, s hogy az egész mű tulajdonképpen két melodikus alapsejt dialektikus szembeállítására épül: Ramfis—Amneris szférája harcol Aida—Radames körével. Nem tételezzük fel, hogy Székely analitikus módon közelített az „Aida" partitúrájához vagy akár csak saját szerepéhez. Ám minden nagy művész ösztönösen megsejt olyan összefüggéseket is, amelyeket esetleg csak később mutat ki az elemző vizsgálat. Ebből az ösztönös megsejtésből vált ily lenyűgözővé ez a Ramfis-alakítás; s így valósult meg egyrészt a történet, másrészt Verdi zenéjének igazsága: Ramfis (*a* főpap) lett a cselekmény egyik fő pillére, aki árnyékba borítja a darab nem egy szereplőjét. Talán túloz a költői kép, de az volt az érzésünk, mintha valamelyik monumentális egyiptomi szobor elevenedett volna meg Székely Ramfis-figurájában. Amikor évekkel később Amerikában énekelte ezt a szerepet, a kritikában ezek a kifejezések adták az alaphangot: „formidable... monumental... superb".

Visszatérve a külső életút eseményeihez, elmondhatjuk, hogy az 1930 és 1940 közé eső évtizedben Székely Mihály úgyszólván minden főszerepet megkapott és elénekelt. (Vezető szerepei közül csak a „Bagdadi borbély", a „Borisz Godunov" és Ránki „Pomádé király"-ának címszerepe, Leporello, valamint a „Windsori víg nők" Falstaffja került 1940 után repertoárjába.)

* Vö. Lendvai Ernő: A műalkotás egysége Verdi Aidájában. Magyar Zene 1964/5. sz.

Ez az évtized tehát a tanulás kora, ám ugyanakkor a sikerek sorozata is. Az Ozmin-alakítás kirobbanó sikeréről már beszéltünk, említettünk néhány úgynevezett „kis" szerepet is. Kerítsünk most sort Székely leghíresebb szerepeire: 1934-ben énekli először a „Don Carlos" II. Fülöpjét; 1936-ban három új szerepben is fellép: áprilisban a „Parsifal" Gurnemanzát, októberben a Kékszakállú herceget, decemberben a „Hovanscsina" Doszifejét énekli. A következő évben lép színpadra először mint Fiesco a „Simon Boccanegra" júniusi premierjén. 1938-ban az „Igor herceg" Koncsakjában és a „Fidelio" Roccójában ünnepelte a közönség. 1940 utolsó napjaiban énekli először egyik legragyogóbb szerepét, a „Rózsalovag" Ochs báróját.

Csak találomra emeltünk ki néhányat vezető szerepei közül, de az említett évtizedre esik a többi jelentős alakítás is: Fasolt, Daland, az „Anyegin" Gremin hercege, a „Végzet hatalma" Gvárdiánja, a „Gioconda" Alviséje stb., stb. És ebben az időszakban énekli először Verdi Requiemjének basszus szólóját is.

1934. március 29: ez a nap Operaházunk történetének egyik legnagyobb eseményét s egyben legnagyobb sikerét hozta. Ezen az estén került sor Verdi „Don Carlos"-ának operaházi bemutatójára. (A darabot utoljára a múlt század 60-as éveiben játszotta a Nemzeti Színház.) Az előadás motorja, irányító lelke Operaházunk zseniális olasz karmestere, Sergio Failoni volt. Ez alkalommal működött először közösen a két nagyszerű rendező, Oláh Gusztáv és Nádasdy Kálmán. (Ebben a munkában, és általában későbbi közös rendezéseikben is, Oláh volt a színpadkép tervezője és a tömegjelenetek irányítója, Nádasdy állította be a magánszereplőket.) A kettős szereposztás a színház legjobb énekeseit foglalta magában: Báthy Annát és Bodó Erzsit, Némethy Ellát és Tutsek Piroskát, Halmos Jánost, Palló Imrét, Losonczy Györgyöt és II. Fülöp szerepében Székely Mihályt és Kálmán Oszkárt. „A szereplők közül első helyen ezúttal Palló Imre Posa márkiját és Székely Mihály Fülöp királyát kell említenünk; mindkét művész szinte önmagát múlta felül énekben, játékban egyaránt megragadó, tökéletesen kidolgozott és átélt alakításával." (Pesti Napló, 1934. III. 30. Tóth Aladár.) „Az együttes legnagyobb meglepetése Székely Mihály II. Fülöpje, — hangban, énekművészetben, játékban és maszkban tökéletes egységű alakítás, olyan fejlődés jele a fiatal művésznél, amely ezúttal végre tehetségéhez méltó." (Pesti Hírlap, 1934. III. 30. Lányi Viktor.) „Fülöp király szerepében szinte utólérhetetlenül nagyszerű Székely Mihály. Zengő basszusa, fölényes muzikalitása és tökéletes alakítókészsége talán még sohasem jutott oly pompásan kifejezésre, mint ebben a szerepben. Ez az alakítása még az ő nagy sikerekkel ékes művészi pályafutásának is jelentős állomása." (Ujság, 1934. III. 30. Gajáry István.)

Ezeknek a bemutató idejéről kelt kritikáknak — és a további, erről a szerepről szóló recenzióknak — nem volt könnyű dolguk. Sokkal nehezebb egy minden ízében tökéletes művészi produkciót méltatni, mint az olyant, amelyben van kivetnivaló is. Márpedig, ahogy Székely

buffo-basszus repertoárjának utólérhetetlenül legnagyobb alakítása Ozmin volt, úgy a tragikus szerepek között toronymagasságban emelkedik ki II. Fülöpje. Ennek a szerepnek igazi méltatására valóban nem volt elégséges az újságok minden korban szűkre szabott kritikai rovata. De közönségünknek talán nem is volt szüksége erre a méltatásra; harminc éven keresztül megismerhette és megtanulhatta megbecsülni ezt az alakítást. Olyannyira, hogy ma az az operalátogató, aki valaha, ha csak egyszer hallotta is a két szerep valamelyikét Székely tolmácsolásában — valószínűtlen, hogy más énekestől ugyanazt az élményt megkapja.

Kíséreljük meg mégis — felidézve a soha vissza nem hozhatót — elemezni Székely II. Fülöpjét. Kezdjük ismét a színpadi játékkal. Illetve még előbbről kell kezdeni, hiszen már maga a maszk is döbbenetes erejű volt. (Székely mindig saját maga készítette maszkjait.) A maszk szinte elkeskenyítette a művész természettől kerek arcát, s a fekete keret — a ruha, az őszes-fekete haj, szakáll és bajusz — kiemelte szemeit és lebiggyedt alsó ajkát. Ez a biggyesztett ajak és az orr vonala adta meg e maszk hitelét, ez tette degenerálttá, igazi Habsburg-fejjé. Mindezt csak elmélyítette és aláhúzta a merev járás. Nagyon sok basszista bottal, kissé már-már sántítva játssza ezt a szerepet; Székelynek elég volt a járás merevsége, hogy ezzel is hozzájáruljon az alak megrajzolásához. Ahogy az I. felvonás második képében belépett a színre, majd mozdulatlanul, mereven állt a jelenet egész tartama alatt: maga volt az udvari ceremóniák lélektelen gépezete, maga volt az emberek és minden emberi érzés fölött jéghideg magasságokban trónoló, embertelen zsarnok. Ám a felvonás következő részében, a Posával való kettősben fokról fokra leolvadt róla a jégpáncél, mozdulatai puhábbak, emberibbek lettek. Alakításának nagysága éppen ebben az átmenetben rejlett; Posa márkit is először hidegen, uralkodói fenséggel rendelte magához, és csak Posa emberiességének hatása alatt változott át ő is érző lélekké. Ez a metamorfózis a kettős utolsó ütemeiben érte el csúcspontját, amikor a megközelíthetetlen zsarnok barátjává fogadta és féltő gonddal óvta Posát. Felejthetetlen volt az a pillanat, amikor II. Fülöpből egyrészt a mással is törődő ember, másrészt a félelem szólalt meg. A függöny egyik hasadékához óvatosan közeledett, majd azt hirtelen, leleplezni akaró mozdulattal félrerántotta, de még ekkor sem érezte magát biztonságban az inkvizíció mindenhol jelenlevő kémeitől, és félelemmel hangjában nem is énekelte, hanem mondta: „Legyen óvatos!". Érdemes a kottaképet ideiktatnunk, hogy alakította Székely hangja ezt a jelenetet az éneklő a parlandón keresztül a beszédig:

Alakításának csúcspontja természetesen a III. felvonás volt, a szobajelenet. A nagyáriáról inkább a zenei analízisnél szólunk; a gesztusok e monológ alatt a minimálisra szorítkoztak, Székely itt úgyszólván mindent az énekhangra bízott. A csellószólós zenekari előjáték alatt lassan bejött a színpadra, rávilágított a karos gyertyatartóval a királyné képére, majd leült az íróasztal mögötti székbe, és úgyszólván az egész áriát egy tartásban énekelte el. A következő jelenet, a Fülöp-Inkvizitor kettős viszont annál több játékelemet igényelt. A király állva fogadta az agg főpapot, s noha az inkvizitor ült és Fülöp állt, úgy tűnt az egész jelenetben, hogy II. Fülöp alacsonyabb. A merev mozdulatlanságban trónoló főinkvizitorral szemben Székely állandóan helyét változtatta, fel és alá járkált. Nem görnyedt össze és mégis, játékának és hangjának kifejezőereje révén *láttuk*, hogyan ismeri el a bigott hit súlya alatt görnyedve magánál nagyobb hatalomnak az egyházfőt. Még — a duett drámaivá váló második szakaszában — indulatos kitörései sem emelték tulajdonképpen az inkvizitor fölé. Sőt, megint az uralkodóból emberré váló Fülöp állt előttünk a „Kellett egy baráti szív, mely vélem együtt érez, egy ember, aki megért, s megleltem őt" szövegrésznél. S még ő, a legemberibb érzelmeiben megsértett férfi kért bocsánatot — hangban és játékban egyaránt — a minden emberi érzés elől mereven elzárkózó főpaptól. És tulajdonképpen csak akkor volt ismét király, mikor a duett utolsó sorához érkezett el, mikor az inkvizitor már nem is volt a szobában: „Soha meg nem hajlíthatja hatalmam az oltár!"

A felvonás színészi játékának íve az ezt követő rövid kettősben emelkedett tetőpontjára. Az Erzsébettel való összecsapás jelenetében annyira eluralkodott Székely játékában a sértett férfi, hogy szinte egyetlen pillanatig sem maradt mozdulatlan. Sértő és goromba volt nemcsak hangja, de játéka is, főleg, amikor „Mit? Engem sajnálsz? Te elvetemült némber!"— szavakkal a földre taszította Erzsébetet, majd szinte ugyanabból a mozdulatból nekivágódott a szárnyasajtónak, hogy segítségért kiáltson. Ebben a két mondatban ismét áttért az énekhangról a beszédre, illetve a kiáltásra. Csak Posa közbelépése nyomán nyerte vissza önuralmát, s bűnbánó tartásba merevedve énekelte végig a kvartettet, hogy aztán szinte kisompolyogjon a színpadról. Valóban ívelt volt ennek a képnek színpadi játéka: a színpadra lépés és az onnan való távozás lassú, tétova léptei közt valóságos zenei hídformában sűrűsödött játékában a mozgás, tetőpontjára érvén el az Erzsébet—Fülöp kettősben.

A szerep zenei, énekbeli megformálásában a már tárgyalt kétféle koncepció vegyült. Voltak olyan szakaszok, ahol egyfajta zenei kifejezésmód, egyfajta ének-koncepció uralta az egész jelenetet (II. finálé: zengő, fenséges forték, majd az együttesben fűtött, gyors dallamképletek; III. felvonás kvartettje: széles legatók stb.); a legtöbb jelenetben azonban a cselekmény váltakozása, a konfliktusok éleződése szabta meg énekbeli kifejezésmódját. Említettük már a Posa—Fülöp kettős frázisát, valamint az Erzsébet—Fülöp duett idevágó vonatkozását. Elemezzük most a nagyáriát. A recitativo első szakaszát valami fátyolos, révedező pianóban énekelte, amelyből csak a magas regiszterbeli frázis: „Ő nem volt soha enyém!" ugrott ki. Az álmodozásból való felocsúdás („Ah, hol vagyok? A gyertyák tövig égtek le! A rideg hajnal dereng az ablakon...") hozta magával a hangváltást, amely csak fokozódott a „Már reggel van" szavak külön hangsúlyozásával. Maga az ária a széles ívű kantiléna diadala volt Székely énekében. Talán a szóban rejlő — jobb kifejezést nem találunk rá — egzotikum okozta-e vagy ebben az egy szóban akarta Székely a költői képet tömöríteni: erős hangsúlyt kapott az „Escurial". (E szó még külön nyomatékot kapott a tekintet szinte vízionáló elrévültségével.) Az ária középrészének dúr-váltásánál váltott át fortéra. Külön kiemelhetjük a középrésznek ezt a mondatát: „Ne aludj, király, ébren van a gaz nép, ki trónusodra tör, s hitvesed becsületére!". Székely itt a Verdi által előírt „parlato a mezza voce" (félhangon beszélve) utasítást tartotta be pontosan — látszólag. Mert különbséget kell tennünk a kottakép pontos betartása és annak átélése között. Az ideális előadóművészet az, amely úgy tudja élettel telíteni, átforrósítani a szerző leírt hangjegyeit, hogy ugyanakkor egy jottányit sem tér el azoktól. Hogy érte el Székely ennek az egy mondatnak konzseniális megoldását? Valóban mezza voce adta elő a félig beszélt, félig énekelt szavakat; betartotta a szerző által előírt pianót, ám a tagolás és a hangsúlyozás, a lélekzetvétel adta mindehhez az életet. Azt a fajta technikát alkalmazta, amikor az énekes a pianóhoz sok levegőt használ, s ezáltal a suttogás izgatottá válik; mindehhez járult a szöveg szavainak éles tagolása: „Ne aludj, király, / ébren van a gaz nép, / ki trónusodra tör / s hitvesed / becsületére!". A /-jellel érzékeltetett cezurák egyre hosszabbakká váltak, — talán paradoxul hangzik, de a pianón belül ért el fortét azáltal, hogy külön szöveghangsúlyt kapott (éppen a cezurák meghosszabbodása révén) a két utolsó szó. Így az is nyilvánvalóvá vált, hogy ebben a pillanatban Fülöp számára sokkal fontosabb a hitvesi becsület, mint a trón, tehát az emberi érzelem, mint a politikai hatalom. Az ária egészébe belehelyezve ezt az egy mondatot — ekkor kaptuk meg igazán az egész monológ legmélyebb értelmét és talán a szerep egészének is a kulcsát. Mert Fülöp alakjának legbensőbb magja, tragédiájának legfőbb oka a király lényének kettőssége. Verdi ebben a figurában harcra készteti egymással az uralkodót és az embert, a zsarnokot és a szeretetre sóvárgó férfit, az embereken felüli hatalomból eredő magányt és a magányból való kitörés eleve sikertelen kísérletét.

Verdi zenéjében is benne van félreérthetetlenül, s valószínűleg a „Don Carlos"-ban egyik legnagyobb produkcióját nyújtó Failoni is így kívánta: az inkvizitor-kettőst a két szereplő hangvételének állandó poláris ellentéte kell, hogy jellemezze. (Nagyszerű partnere volt Székelynek ebben a jelenetben az akkor pályája tetőpontján levő Losonczy György.) A kettős

elején az inkvizitor kemény, hideg, egyenes hangvételével állt szemben a kételyektől gyötört Fülöp egyre intenzívebbé váló hangja. Székely itt énekhangjának teljes melegségét megszólaltatta, hogy aztán, az inkvizitor hideg válaszai után ő merevedjék meg, és a kettős első szakaszát lezáró „Köszönöm", majd az inkvizitor kérdésére adott „Nincs" maga legyen a szárazság. Ekkor lendült támadásba a főpap. A válaszban — idéztük már — Székely megint a magányos embert szólaltatta meg legérzékibben puha pianóival. A vita egyre hevesebbé válik, s a királyt alakító művész hangja egyre inkább átvette az inkvizitor kezdő jelenetének elutasító hidegségét. Csak két mondat volt még: „Oh, főpap, legyen béke köztünk újra hát", „Felejtsd, mi volt, szólj, mit kívánsz!", amelyben a hang újra átforrósult, ezúttal az egyházfővel szembeni engedékenység kifejezéseként. Majd a kettőst lezáró kétoktávos frázis adott alkalmat arra, hogy Székely egyrészt magas és mély regiszterét egy dallamban töretlenül összefűzze, s — mint a színpadi játék elemzésénél említettük — hangban is a helyzet urává váljék. (Mint kuriózumot, hadd említsük meg itt, hogy Székely a magas hangokat a közönségnek háttal énekelte. Ebben a jelenetben ezt az is indokolta, hogy utána nézett a távozó főinkvizitornak.)

S így elemezhetnénk tovább, az emlékeket felidézve, Székely Fülöp-alakítását hangról hangra, gesztusról gesztusra. Az egész tolmácsolás jellemzéseként, példaként arra, hogy az igazi művész mennyire és mily módon éli át szerepeit, idézzük megint Székely többször felhasznált rádióinterjújából a következő mondatokat: (a beszélgetés során éppen az átélésről van szó, arról, hogy van, aki az egyik kulisszából átmegy a másikba, s ezzel szemben) „... például a Don Carlosban a spanyol főurakkal együtt lépek be a színpadra, és egyedül találom a királynét. Mielőtt belépnék, én legalább tíz méterrel hátramegyek, és onnan indulok neki a jelenetnek. Így, amikor megérkezem a kertbe a királyné elé, már bennem van a megdöbbenés. Én nem a kulisszából lépek ki, s *valóban* oda, a királyi palota kertjébe lépek be."

Ha már Székely nagy Verdi-szerepeinél tartunk, említsük meg itt — az időrendi sorrend megbontásával — a „Simone Boccanegra" Fiescóját. 1937. június 11-én volt a mű magyarországi bemutató előadása. Megint csak Sergio Failoni az előadás lelke, ő kezdeményezi is a mű színrehozatalát. A hatalmas sikert arató bemutató a címszereplő Palló Imrének élete talán legnagyobb diadalát hozza meg, ám mellette sem szorul háttérbe Székely Fiesco-alakítása. Tóth Aladár így ír: „Boccanegra körül a színpadi világ természetesen a legpazarabb romantikus színekre öltözik. Impozánsan magasodik ki Fiesco komor, büszke patricius-alakjának szerepében Székely Mihály: nagyszerű játékával, öblös basszusával hatalmas, teljes értékű ellenfele a plebejus főhősnek." (Pesti Napló, 1937. június 12.)

S iktassunk ide máris egy amerikai kritikát: „Igen örvendetes volt Székely Mihály fellépte Jacopo Fiesco szerepében. Az ‚Il lacerato spirito' és a hosszú zárókettős Warrennal csodálatos volt minőségében, bámulatos átérzettségében; Székely mély és szonórus basszusához hasonlót az elhunyt José Mardones óta nem hallottunk. S milyen imponálóan egyszerű eszközökkel él ez az énekes! Még ha nincs is akcióban, akkor is minden pillanatban érezni jelenlétét a színpadon." (Max de Schauensee, The Evening Bulletin Philadelphia, 1949. január 4.)

A Fiesco-szerep súlypontjai a darab elején és végén vannak. Rögtön a patricius-vezér színpadra lépésekor hangzik fel nagy áriája: „Nagy ősök fényes vára, búcsúzom tőled." Ez a nagyjelenet egyike Verdi azon alkotásainak, amelyekben a korábban élesen szétváló recitativo és ária határai teljesen összemosódnak, s a hagyományos forma új, a drámai szituációban gyökerező képletté változik. Székely előadásában — ugyancsak a drámai helyzet és a zenei szerkesztés követelményeinek megfelelően — egyforma jelentőséget kapott a körvonalaiban mégis csak felismerhető két összetevő. Mindkét szakasznak meg tudta adni a maga legfontosabb kifejezésmódját: a recitativóban szinte minden szó vagy minden mondat más és más színt kapott, míg az arioso a művész interpretációjában egyetlen zenei ívvé vált. Érdemes külön megfigyelni, hogyan domborította ki Székely a recitativo egyes frázisainak sajátos jellegét. Az „Együtt sujtott a végzet" mondatban a „végzet" szó két hangját külön hangsúlyozta, a következő „Átkozott légyen a csábító, az aljas!"-ban a felháborodás a frázisvégre, az „aljas" szóhoz érve, elhagyta az énekhangot, és szinte kiáltássá változott. Ebből az izgatott előadásmódból is tudott még tovább fokozni, s az „Az elmém... oly zavart..." szakaszban ugyanazt a módszert alkalmazta a fokozás elérésére, mint amivel már a Fülöp-monológban is találkoztunk: a sok levegővel, de pianóban megoldott agitatót. A recitativo-szakasz harmadik része az előzőknek sarkalatos ellentéte. Az előbbi izgatott, szaggatott hanggal szemben itt a mélységes gyász és fájdalom kifejezésmódja uralkodott. A sötét hangulatot Székely megint csak a szöveg egyes szavainak színezésével tudta még komorabbá tenni. Így az „Átjárja gyászos gyötrelem" mondatban a „gyászos "szó külön nyomatékot kapott. S milyen zseniálisan egyszerű eszközzel valósította meg Székely a recitativóból az ariosóba való átmenetet! A recitativo utolsó mondatában — „Vár szenvedés, meg bánat." — az utolsó szóra váratlan pianót énekelt, olyan zengő s egyben sötét tónusú pianót, amilyent talán csak ő tudott. Ez a két hang azonnal megteremtette a kapcsolódási lehetőséget a színfalak mögötti kórus énekéhez, hogy aztán annak háttérül szolgáló zengő díszletében megszólaljon a széles ívelésű nagy kantiléna. S valóban, a krónikás kénytelen a Székely-kritikák állandóan visszatérő, már-már sablonos kitételét használni itt: az áriát záró mély Fisz mint orgonahang fejezte be a jelenetet.

A szerep másik csúcspontja az utolsó felvonás nagy kettőse, a számonkérésnek, végső leszámolásnak induló és végül megbékélt, a halál közelében megtisztuló és feloldódó Boccanegra—Fiesco duett. Székely ebben a nagyjelenetben még egyszer végigjárta a szerep útját, bemutatta minden oldaláról Fiescót. Szinte metsző élességgel szólt a számonkérés hangja, majd kettőjük konfliktusának megoldódása után, Simone közeli halálának tudatában a leg-

lágyabb hangvétellel szólaltatta meg a bánatot, a zokogást. A mű záró jelenetében pedig kézbe tudta venni az irányítást, s oly magasztos hangon szólt Genova népéhez, ahogy az Boccanegra legnemesebb ellenfeléhez méltó.

Székely Verdi-szerepeinek sorát (melyet a részletezetteken kívül az Álarcosbál Tomja, a Végzet hatalma gvárdiánja, a Trubadúr Ferrandója és pályája legelején a Traviata egyik kis szerepe tesz teljessé) a Requiem basszus szólójával zárjuk. Ebben a nagyszerű „alakításban" természetesen nem a karakterábrázolást csodáltuk meg, hanem Székely hangját és muzikalitását. Itt kaptuk az egyik legnagyszerűbb példát a művész zenei biztonságára. Székely híres volt intonációjának tisztaságáról, s így a Requiem hírhedten nehéz kíséret nélküli szólónégyeseiben nyugodtan támaszkodhatott rá, illetve az általa énekelt basszus szólamra, mint alapra, a másik három szólista. Különösen a Dies Irae zárótételében, a Pie Jesu-rész nagy a cappella kvartettjében tűnt ki ez a biztonság, ahol a basszus szóló *gesz* orgonapontjára állandóan moduláló felső szólamok épülnek. Székely megtalálta a Requiem nehéz előadói problematikájára a megfelelő megoldásokat — bár ebben nyilvánvalóan Failoninak is része volt —: a mű megszólaltatása ugyanis mindig felveti az alternatívát, vajon operai stílusban, azaz drámai ellentétekben gazdagon és érzelmektől fűtötten, bizonyos operai szabadságokkal kell-e énekelni a szólamokat, vagy pedig az oratoriális praxis szigorúságával és egyszerűségével. A híres „nagy szólókvartett": Báthy—Basilides—Rösler—Székely csak ott alkalmazta az „operás" éneklést, ahol a mű erre lehetőséget ad. Székely esetében ez a szakasz a „Confutatis"-ária volt. Ebben az áriában Székely éles operai karakterábrázolással választotta ketté az elkárhozottak pokolbeli kínjait festő recitativo jellegű szakaszt a könyörgés áhitatos imahangjától. S mindenkinek, aki egyszer is hallotta Székelyt a Requiemben, örökre a fülében marad a „Rex tremendae"-tétel nagy viharzása után a művész hangján könyörögve megcsendülő „Salva me, fons pietatis" frázis, vagy az általa talán legszebben énekelt nagyívű dallam, a „Lacrymosa". Mint gyászharang kondult meg basszusán a „Lux aeterna"-ban a „Requiem aeternam" komor fensége.

A Wagner-stílus tulajdonképpen nem állt közel Székely egyéniségéhez. A zenedrámai énekbeszéd szinte poláris ellentéte Székely legnagyobb erősségének, a kantábilis, széles ívelésű legato (kötött) éneknek. Emellett a Wagner-basszusszerepek általában inkább magas, mint mély fekvésűek, s igen gyakran mozognak azokon a hangokon, amelyekről Székely hangjának jellemzésekor már említettük, hogy a művész legkevésbé formálható regiszterébe tartoztak. Így főleg az aránylag mély fekvésű Wagner-szerepekben adta művészete javát: a Walkür Hundingjában, a Rajna kincse és a Siegfried Fafnerjében. Viszont a másik oldalon, a hangi nehézségek és a magas fekvés ellenére, legnagyszerűbb szerepei közé tartozott a wagneri líra egyik legcsodálatosabb megjelenése, a Tristan Marke királya. Elemzések helyett idézzünk néhány amerikai kritikát. „Az előadás legjobb egyéni énekesteljesítménye, vélemé-

nyünk szerint, Székely Mihály Hundingja volt. Erőteljes és fenyegető figurát adott, aki érthetően bosszús, mikor hazatérve különös fiatal férfit, idegent talál otthon, láthatóan a legmeghittebb beszélgetésbe mélyedve vonzó feleségével, és ugyancsak láthatóan elszántan arra, hogy vacsorára is ottmaradjon. Hunding ez egyszer a drámának elhihető figurája volt, és nem fegyverekbe és farkasbőrökbe öltöztetett, hadonászó idióta. Színjátszásként is kitűnően oldotta meg Székely Hunding növekvő gyanúját, vendégének kifürkészését és az ellenséges érzületet, mikor vonakodó feleségét kiküldi a szobából." (The New York Times, 1948. január 14., Olin Downes kritikája.) — „... Székely Mihály félelmetes Hunding minden szempontból. Egyike a legnagyobbaknak, akik valaha is ezt a szerepet itt alakították, és vitán felül a leghatalmasabb hang. Ám Székely — aki az évad új énekesei közül a legnagyobb nyereség — nemcsak erőteljes és öblös hangjával tűnt fel. A legkisebb frázist is nagy zenei intelligencia tölti meg, és éppen ezért reméljük, hogy az elkövetkező évadokban gyakran fogjuk őt hallani mint Ochs bárót, Pognert, Hagent és Borisz Godunovot." (San Francisco Chronicle, 1949. október 13., Alfred Frankenstein kritikája.) — „A Metropolitan tegnap esti Walkür-előadásának első felvonásában néhány idegen arcot láttunk Hunding kunyhójának durván ácsolt termében; nem utolsósorban Hunding mestert magát. Ebben az esetben ugyan nem sokat lehetett látni Székely Mihály arcából, aki ez alkalommal tartotta szakállas bemutatkozását. Ám nagy terjedelmű, a zene által megkövetelt felső és alsó regiszterben egyaránt kitűnő hangot hallottunk. Hangjai minden lebegéstől mentesek, intonációja egy ily súlyos hangnál szinte szokatlanul pontos. Hunding szőrös öltözete minden viselőjét túlméretezetté teszi, de Székely van olyan robusztus típus, hogy kimért gesztusaival és kiállásával Hundingját hatásossá tegye." (The New York Sun, 1947. január 18.) — „A Metropolitan Operára jó napok járnak mostanában, legfrissebb újonca, Székely Mihály, aki a Walkür Hundingjában mutatkozott be tegnap este, minőségi énekesnek bizonyult. Hogy Székely, ez a magyar basszista, tulajdonképpen mennyire jó énekes, ezt majd csak a jövő dönti el, hiszen Hunding rövid és hálátlan szerep. Az azonban biztos, van olyan jó, hogy szívből üdvözöljük. Székely hangjában több lágyság és áradás van, mint általában a mély basszusoknál. Így elég mélyre hatol ahhoz, hogy Hunding szólamát a szokásos kongó morgások nélkül magáévá tegye. Az új basszistának az az örvendetes tehetsége is megvan, hogy pontosan intonál, s nem imbolyog bizonytalanul az intonálandó hang körül, mint a kötéltáncos. Hangszeres muzsikus tisztaságával énekel." (The New York Times, 1947. január 18.) — „Székely Hundingja szoborszerű és komor, eltökélt és mozgásában fenyegető volt, sötét basszus hangja — egyike a ma hallható legszebb hangoknak — vésztjósló hangsúlyokkal volt terhes." (Los Angeles Times, 1949. november 4., Albert Goldberg kritikája.) — „Székely Mihály Marke királya nemcsak tekintélyt parancsoló volt, hanem valóban megindító és őszinte. Így ez a szerep a dráma egyik elengedhetetlen expresszív mozgató eleme lett, és nem egy öreg, fáradt és unalmas figura megszemélyesítése, aki hosszú időre elodázza az izgalmas második felvonás befejezését." (The New York Times, 1949. december 2., Olin Downes kritikája.) — „Székely öblös hangja annyi szenvedélyt és énekesi kvalitást adott Marke király szerepének, hogy hosszú, szemrehányó monológja összehasonlíthatatlanul kevésbé volt esés a felvonás-

ban, mint ahogy általában lenni szokott." (Los Angeles Times, 1949. november.) — „Marke királyként lépett fel először színpadunkon Székely Mihály, és azonnal kitűnt, hogy évek óta ő a legjobb tolmácsolója ennek a szerepnek. Egyike azoknak a hatalmas basszus hangoknak, amelyek úgy tudják megtölteni a nézőteret, hogy magunk is belerezdülünk, de aki ahhoz is ért, hogy ezt a súlyos hangot könnyűvé tegye. Azt hisszük, Székely a megoldása a Wagner-basszus problémának, annak a kérdésnek, mely már évek óta nehezedik rá Amerika operaházaira." (Alfred Frankenstein, San Francisco Chronicle, 1949. október 7.)

A Metropolitanben énekelt Fafnerről, a Barcelonában és máshol is megszólaltatott Hermann őrgrófról nem állnak rendelkezésünkre kritikák. De különösen kiváló teljesítményt nyújtott Székely ezekben a szerepekben is, elsősorban a két Fafner-alakításban. Érdekes és rávilágít egyben Székely hallatlanul sokszínű énekesi egyéniségére, hogy a Rajna kincse mindkét óriását énekelte. Pedig a két szerep gyökeres ellentéte egymásnak; Fasolt szőke, mondhatni, gyengéden érzelmes figuráját épp oly sok lírával, épp oly adekvátul tudta színpadra vinni, mint ellentétét, a koromfekete, durva és kapzsi Fafnert. (Operaházunk két háború közti Wagner-előadásainak nívóját jellemzi, hogy például az említett Rajna kincsében a két óriást két olyan hangfenomén szólaltatta meg, mint Székely — Fasolt — és Koréh Endre — Fafner!) Az említettek voltak a művész legjobb Wagner-szerepei; ezek mögött kissé háttérbe szorult Pognerja, Dalandja és művészi pályafutásának egyetlen szerepe, amelyet hamarosan „politikai" okokból alig néhányszor engedtek Székelynek énekelni: a Parsifal Gurnemanza.

Mint már említettük, Székely művészi pályafutásában az 1936-os év volt az egyik legjelentősebb. Januárban zajlott le az emlékezetes „Szöktetés"-felújítás, áprilisban énekelte először Gurnemanzot, és az év utolsó napjaiban került sor a „Hovanscsina" bemutatójára. Az esztendőnek azonban a legjelentősebb eseménye — amely nemcsak Székely pályáján, hanem az egész magyar zenei életben is ünnepet jelentett — október 29-én zajlott le. Tizennyolc évi hallgatás után ekkor került újra az Operaház színpadára Bartók Béla egyetlen operája, „A kékszakállú herceg vára". A színlapról ezúttal eltüntették az addigi elhallgattatás okát, a szövegkönyv-író Balázs Béla nevét. „Olyan zenét hallgattattak el ezzel az ítélettel, amelynek irodalmunkban nincsen párja. Olyan színpadi zeneművet, amelynek művészi rangja a huszadik század zenéjének történetében nem alacsonyabb, mint a Tristané a múlt század zenetörténetében. Olyan művet, amely az operaírás örökké nyílt problémájának, Wagner Richard óta, talán legművészibb, legtökéletesebb megoldása. Óriási érték, nemzetközi viszonylatban is, amellett színmagyar. (. . .) A közönség ma talán már megérzi rajta, hogy *korszakos jelentőségű alkotás*, olyan, mint Gluck, Mozart, Beethoven, Wagner zenés drámái. A huszadik század legcsodálatosabb költői megnyilatkozásainak egyike. Messze világító lángoszlop abban a sötétségben, amelyben az emberiség ismeretlen célja felé halad." (Fodor Gyula, Esti Kurír, 1936. október 30.)

A hatalmas siker — Bartóknak több mint tízszer kellett a függöny előtt a közönség viharos ovációit megköszönni! — elsősorban természetesen a zeneszerzőnek szólt. Ám az előadás is minden dicséretet megérdemelt. Mint a bemutató idején Egisto Tango, ezúttal is olasz dirigens vitte diadalra az előadást: Sergio Failoni. A díszlet és a rendezés problémáinak megoldása Oláh Gusztáv és Nádasy Kálmán kezében a legjobb helyen volt. S a két szereplőre vonatkozóan is csak a legmagasabbfokú dicsérő jelzőket használta mind a kritika, mind a közönség. „A címszerepet Székely Mihály eszményien puha bársonyú basszusa szólaltatta meg, remek, mindvégig plasztikus énekbeszéde, művészi ökonomiájú játéka egyik záloga volt a sikernek." (Molnár Imre, Magyarország, 1936. október 30.) — „Székely Mihály gyönyörű basszusa a lelkes művészi átélés hevétől még a szokottnál is melegebben, hódítóbban zeng. A feladat nehézsége mintha csak megtízszerezte volna vokális és teatrális alakítóerejét." (Tóth Aladár, Pesti Napló, 1936. október 30.) — „A címszerepben Székely Mihály pályájának talán legnemesebb művészi diadalát aratja; gyönyörű basszusának zengését, előkelő alakítását az átélés melege hatja át." (Lányi Viktor, Pesti Hírlap, 1936. október 30.)

Judit szerepében a csodálatos Némethy Ella ugyanezt a magasztalás-áradatot kapta.

Volt Székely Kékszakállú-alakításának egy érdekes „kulisszatitka" is. A szólamot Bartók eléggé magasra helyezte, s ez a fekvés Székelynek bizonyára nehézségeket okozott, mert kérésére Bartók több helyen „punktírozta", azaz mélyebbre helyezte. (Azon ritka esetek egyike volt ez, amikor Bartók hajlandó volt az előadóművész kedvéért darabján változtatni; még egy ízben fordult ez csak elő — ugyancsak 1936-ban —, amikor Rösler Endre kérésére átírta a Cantata Profana tenor szólójának néhány igen kényes, magas fekvésű ütemét.)

Székely és Failoni sokat vitatkoztak a szólam előadási módján, zenei értelmezésén. Bartók operája csodálatos zenei értékei mellett arról is nevezetes, hogy ebben a műben született meg tulajdonképpen az igazi magyar énekbeszéd, a nyelv zenéjével összhangban levő magyar operai prozódia. Ez volt az első eset, hogy a zeneszerző a nyelv lejtéséből indult ki és nem a zenei formából. Természetes, hogy a nyelvnek magának viszont vannak olyan ritmikus árnyalatai, amelyeket alig vagy egyáltalán nem lehet a kottaírás rendelkezésére álló eszközökkel rögzíteni. A természetes énekbeszéd dominál a darabban, mégis van néhány hely, ahol Bartók — nyilván számítva a magyar énekesművész ösztönszerű előadásmódjára — nem jelölte ezeket a ritmikus és hangsúlyozási finomságokat. Adjuk át a szót Székelynek. „Sergio Failoni nem érezte a magyar rubatókat a műben. Azt hitte, hogy ami a kottában van, azt pontosan, szigorúan be kell tartani, vagyis úgy kell énekelni, ahogy le van írva. Én vitatkoztam vele, hogy ezt a szólamot sokkal szabadabban kell előadni. A vitát végül Bartók döntötte el — az én javamra. Ezután már Failoni is belátta, hogy igazam volt, én pedig úgy énekeltem, ahogy már előbb is jónak tartottam."

A napilapok szűkre szabott keretei között a kritikák persze csak néhány szóval emlékezhettek meg a szereplőkről; a repríz fő érdekessége amúgy is sokkal inkább magának a műnek a színrehozatala volt. Pedig lett volna mit írni. Nádasdy rendezői elképzelése már ekkor is meglehetősen statikusan állította be a címszereplőt, bár a színpad szinte teljes magasságában tagolt Oláh-féle díszletmegoldás miatt még sokat kellett mindkét szereplőnek mozognia.

A mozgások iránya ugyan lélektanilag nagyon is indokolt volt, hiszen a vár bejárati kapuját a magasban helyezték el, és ahogy a mű eszmei menete egyre inkább a lélek legmélyére hatol a szimbólumok segítségével, úgy haladt a szereplők mozgása is egyre inkább a színpad legalsó szintje felé. (Nádasdy mintegy húsz évvel később újra színpadra állította a darabot; ez volt Operaházunkban az igazi korszerű rendezés első jelentkezése. Az egy síkban megoldott, díszlet nélküli és csak horizontfüggönyökkel kerített színpad közepén állt szoborként, a darab szinte teljes tartama alatt, a herceg ebben a rendezésben. Tulajdonképpen ez a rendezői elgondolás felel meg leginkább a mű tartalmának.) Ám ezen a mozgásirányon belül — újra az 1936-os reprízre térvén — a herceg igen gyakran állt mozdulatlanul. Így hát az alakítást gesztusokkal is felépíteni tudó Némethy Ellával szemben Székelynek a legtöbb esetben *csak hangi eszközökkel* kellett a színpadi alakot életre keltenie. A „Kékszakállú herceg vára" oratoriális, vagy ha jobban tetszik, balladaszerű jellegéhez kapcsolódva, Székely soha nem színezte túl szólamát, apróbb-nagyobb részletek külön kiemelésével soha nem bontotta meg az egységes zenei vonalat. (Ezt már maga a darab sem nagyon engedte volna meg.) Legfőbb gondjai közé tartozott a tiszta, nagyon érthető szövegmondás. Ezzel kapcsolatban ismét utalhatunk a mű prozódiai szempontból úttörő jellegére, meg a Failonival való vitára. Székely Mihály tehát nemcsak a színpadi alak megformálásában, énekben és gesztusokban volt kimagasló címszereplője a darabnak, hanem abban is, hogy a mű egyik legfontosabb célkitűzését teljes egészében felismerte.

Érdemes egy olyan példára hivatkozni, amelyet Székely maga is említett előbb idézett rádióinterjújában. A darab elejének egyik frázisát Bartók így jegyezte le:

Székely szövegmondásában és értelmezésében a frázis így alakult:

A hanglemez megőrizte számunkra Székely Kékszakállú-tolmácsolását. Hanglemez mellékletünkön a darab befejezése szólal meg. Székely tulajdonképpen nem csinált itt egyebet, mint a legminuciózusabb pontossággal betartotta Bartók sokrétű, mindenre kiterjedő és szinte ütemről ütemre változó előadási utasításait. Ám ez csak az alap, minden igazi előadóművészet elengedhetetlen kiindulópontja. Ez *után* kell annak következnie, amit a művész

egyéniségének, illetve átélőképességének nevezünk. A Judit közbevetéseitől csak színezett nagy monológot Székely mint epikus elbeszélést, szinte személytelen hangú balladát kezdte el. A második szakasznál („Másodikat délben leltem...") kezdett átforrósodni hangja, s a Bartók által is kiírt tempóváltást („Minden dél az övé most már...") érzelmi hangsúllyal, forróbb hanggal színezte. Csúcspontra ez a monológ természetesen a negyedik részben, a Juditra vonatkozó szakaszban ér el. A művész ennek a szakasznak már a kezdetét is kiemelte a „Negyediket éjjel leltem..." mondat első szava éles tagolásával, minden szótag külön nyomatékú hangsúlyozásával. Innentől kezdve nemcsak a bartóki tempóváltoztatások segítették a fokozást, Székely a tetőponton („Szép vagy, szép vagy, százszor szép vagy, Te voltál a legszebb asszony, a legszebb asszony") ért el a hangi fűtöttség, az érzelmi telítettség legmagasabb fokára is. Oly egyszerű eszközökkel tudott még e betetőző frázisban is fokozást elérni, mint például a frázison belüli kis decrescendókkal és hangsúlyokkal:

Így kelt életre a fent idézett zenei frázisban Bartók előadási utasítása: molto espressivo.

Ez a monológ azonban csak csúcspontja volt Székely Kékszakállú-alakításának. Felemlíthetnénk tolmácsolásának szinte minden mozzanatát: mérhetetlenül emberi maszkjától mozdulatainak fájdalmas kifejezőerejéig, szemjátékának fenyegetéstől könyörgésig terjedő ská-

lájától az énekbeli megoldásokig. Hadd emlékeztessünk két ellentétes pólusra; mondhatnánk, e két pólus közt feszült alakításának íve. Az egyik a kínzókamra kinyílásának pillanata: Székely mereven a vár falához simulva, szinte félelmetes — de ugyanakkor mégis bízó-reménykedő — hangon énekelte: „Félsz-e?". Ebben az egy szóban, mondhatni, benne volt a herceg — a *férfi* — lényének minden keménysége, kegyetlensége, vagy más aspektusból: felülete, legkülsőbb rétege. A másik pont a hatodik kapu, a könnyek tava. Judit kérdéseire a hercegnek csak egy szava van: „Könnyek, Judit, könnyek". A hangvétel, a hangsúlyok, az érzelmi gazdagság ebből az egy frázisból ki tudta hozni a lélek legmélyének rejtett tragikumát, szomorúságát; tehát itt ért el az alakítás az emberi lélek magjához. Persze, ebben a jelenetben sem az énekhang volt Székely egyetlen kifejezőeszköze. Az előző jelenet záró pozitúrájában ülve maradt, fejét lehajtva, meg sem mozdult. Említsük még meg alakításának felejthetetlen pontjai közül az ötödik ajtó jelenetében („Lásd, ez az én birodalmam...") a mindenét átadó férfi felmagasztosulását, és a befejezés, az utolsó ütemek magába roskadását.

Mindaz, amit Székely Kékszakállú hercegéről elmondtunk, magától értetődően csak életrekeltése egy remekműnek, tökéletes megvalósítása egy kiváló rendezői koncepciónak. *Csak*... De az ilyen tökéletes reprodukálásra *csak* a legnagyobb előadóművészek képesek.

A Kékszakállú herceg Székely egyik leghíresebb szerepe lett, amelyet nemcsak itthon, hanem külföldön is igen gyakran énekelt. Londonban, Amszterdamban, Párizsban, Brüsszelben és még több más nagy zenei központban szólaltatta meg Bartók operájának címszerepét; partnere is a legtöbbször magyar énekesnő volt: Palánkay Klára, majd a későbbi időkben Szőnyi Olga. Idézzünk két kritikát. „Székely Mihály a Kékszakállú szólamát szénfeketén fénylő hangon és mélyen átérzett deklamáló pátosszal énekelte; ellenállhatatlanul megrázó volt mindenekelőtt a mű költői befejező monológjában." (Desmond Shawe-Taylor kritikája, The Sunday Times, 1962. május 13.) „Palánkay és Székely nagyszerű énekesi és színészi képességükről tettek tanúbizonyságot, valóban felkavaró erejű hitelességgel, drámai erővel és érzelmi gazdagsággal." (La Lanterne, 1960. március 27.)

A produkciót kétszer is felvették hanglemezre: Budapesten Ferencsik János vezényletével (ezt a felvételt a Deutsche Grammofongesellschaft is átvette) és Londonban Doráti Antal dirigálásával.

Az eseményekben oly gazdag 1936-os év utolsó fontos állomására december 29-én került sor. Ekkor zajlott le Muszorgszkij „Hovanscsina" című zenés népdrámájának magyarországi bemutatója. Korszakos jelentőségű volt ez a premier. Azzá tette mindenekelőtt a vezénylő vendégkarmester, Issay Dobrowen, aki nemcsak a darab zenei vezetője volt, hanem túlnyomórészt színpadi irányítója, rendezője is. (A színlap is Dobrowent és Oláh Gusztávot közösen jelölte meg rendezőként.) Ha a nem túl nagy sikerű korábbi Borisz Godunov-előadásokat leszámítjuk, ez volt az első alkalom, hogy Muszorgszkij egyik zenedrámája auten-

tikus módon került a budapesti Operaház színpadára. Dobrowen ennek a zenei és előadási stílusnak egyik legzseniálisabb szakembere volt. A pétervári cári operaház utolsó nagy korszakában, Saljapin idején nőtt nagyszerű muzsikussá, s ezt a hagyományt vitte tovább Oroszországból való távozása után is. (Dobrowen a forradalom után még néhány évig hazájában élt, a kiváló pianista hírében is álló művész Appassionata-előadásához fűződtek Lenin ismert szavai.) Később Németországban működött, itt több ízben rendezte és vezényelte Muszorgszkij és más orosz mesterek operáit. A hitleri hatalomátvétel után tovább kellett vándorolnia, ekkor Stockholmban telepedett le és onnan látogatott el hozzánk. Több éven át állandó és nagyon nagy népszerűségnek örvendő vendége volt hazánk zenei életének, mígnem a fokozódó fasizálódás az ő személyét is kikezdte, és a jobboldali sajtó uszításai, valamint az akkori „kultuszkormányzat" náci elemeinek minősíthetetlen magatartása miatt kénytelen volt elhagyni az országot. Vendégszerepléseihez — a számos élményszerű hangversenyen kívül — három felejthetetlen operai produkciójának emléke fűződik: a „Hovanscsina" és az „Igor herceg" bemutatója, valamint a „Bohémélet" felújítása.

A Hovanscsina előadása egy nálunk úgyszólván ismeretlen világot tárt fel: Muszorgszkij zenedrámai koncepcióját, sokrétű, hol realisztikus, hol misztikus „zenés népdráma"-műfaját ismertette meg a magyar közönséggel. Az előadás minden szereplője a legpontosabban kidolgozott figurát keltett életre. Nemcsak a főszereplők játéka volt egyedülálló abban az időben — gondoljuk meg: néhány kimagasló színészi képességgel rendelkező énekes-színészünkön kívül az Operaház akkori gárdája még túlnyomórészt a régi, „jól bevált" operai gesztusokkal élt —; a kis szereplők, az epizodisták, mondhatni, éppoly fontossá váltak, mint a vezető szerepek alakítói. Nem véletlen, hogy az előadás egyik legnagyobb sikerét Toronyi Gyula döbbenetes erejű irnok-figurája aratta. Énekesi vonalon pedig a színház legkiválóbb tagjai szerepeltek a színlapon: Basilides Mária, Palló Imre, Losonczy György, Závodszky Zoltán, Laurisin Lajos — az úgynevezett második szereposztásban ugyanezeket a szerepeket Budanovits Mária, Farkas Sándor, Komáromy Pál, Rösler Endre, Laczó István énekelték. Doszifej szerepében lépett színpadra Székely Mihály. (A második szereposztásban ugyanezt az alakot Kálmán Oszkár személyesítette meg.) Az említett művészek „hangparádéjában" és nagyszerű színészi alakításaik sorában is kimagasló volt Székely szereplése. Igaz, hogy a női főszerep, Márfa mellett ez az opera leghálásabb feladata. Olyan fülben maradó, áradóan melodikus áriája ugyan nincsen, mint Márfának vagy Saklovityijnek, de minden megjelenése a drámai cselekmény kulcspontjain, a konfliktusok kirobbanásakor következik be. A szerep ugyan kissé egysíkú — mindig magasztos, mindig alázatra intő, hiszen Doszifej az ortodox óhitűek képviselője! —, de Székely úgy tudta színezni az óhitű pap alakját, hogy az általános alapszínen belül minden megjelenése más és más volt. Hallatlan rendezői zsenialitásra vallott, ahogy Dobrowen először megjelentette a színpadon: észrevétlenül kellett a kórus soraiban meghúzódnia, míg az adott drámai pillanatban, az öreg és az ifjú Hovanszkij herceg már-már tettlegességgé fajuló összecsapásakor hirtelen kilépett a kórusból és „Vissza, tébolyult! Mért tombol dühötök?" kiáltással szétválasztotta a viszálykodó atyát és fiút. Békességre intő és a nehéz helyzetben összefogást parancsoló szózata lecsendesíti a hullámokat, elsimítja

a viszályt. Ennek a fellépésnek, ennek a dallamnak és Székely zengő hangjának valóban nem lehetett ellenállni. Ám az első jelenet csúcspontjához akkor érkezett el, amikor Doszifej, egyedül maradva a színen, imával fordul az Istenhez. Hangja kivált a lassan-lassan köréje gyűlő ortodoxok misztikus kórusából: „Nézz rám, Isten, ki szívembe látsz!". Ez a jelenet — az opera egyik csúcspontja — Dobrowen beállításában és zenei megformálásában az este legmegrázóbb és természetesen legnagyobb sikerű momentumainak egyike volt. A második, harmadik és negyedik felvonásban (akkor még az eredeti ötfelvonásos beosztásban játszották a darabot) Doszifejnek nincs sok szerepe; de minden megjelenése ismét csak konfliktusokat old fel. Felejthetetlen volt az a szinte álomba ringatóan nyugodt és vigasztaló pár mondata Székelynek, amikor a kétségbeesett Márfát kísérte ki a színpadról. Az ötödik felvonás, az erdőjelenet viszont szinte Doszifej személye körül zajlik le. A felvonást mindjárt Doszifej nagy áriája nyitja meg, ez megy át a kórussal való jelenetbe. És a szerepnek talán csúcspontja a zárókórus előtti pár mondat. Ebben Székely oly magasztos és szinte már földöntúli, de ugyanakkor egzaltált, rajongó kifejezéssel tudta az óhitűeket az önkéntes máglyahalálra bírni, hogy a hallgatóság teljesen át tudta venni ezt a hangulatot, ezt a misztikus extázist. Ezek után szinte ébresztőként, a realitásba visszahívó riadóként hatottak a művet lezáró ütemek, a cári gárdát jelképező indulóhangok. Az érdem, ennek a zárójelenetnek felejthetetlen varázsa magától értetődően mindenekelőtt a műből magából fakadt. De realizálásában — Dobrowen mellett — oroszlánrésze volt Székelynek. (Azért nem mondhatjuk, hogy a legfőbb érdem volt az övé, mert ez a záró felvonás volt egyben Basilides Mária — Márfa — alakításának csúcspontja. Székely mellett, vele egyenrangúan ő volt az est énekes hőse. A már említett nagyszerű Toronyi-alakításon kívül, Palló Imre hangszépsége és Losonczy magával ragadó színészi alakítása tette nevezetessé a bemutatót. A sikerben hatalmas része volt Oláh díszleteinek — ezek is Dobrowen útmutatásai nyomán készültek —, festőiségükkel, monumentalitásukkal és hamisítatlan orosz jellegükkel. És a magánszereplők mellett ne feledkezzünk meg az óriási feladatát egészen magas színvonalon megoldó operakórusról. A darabnak — akárcsak a Borisz Godunovnak — tulajdonképpen a kórus, a szenvedő, tűrő nép a főhőse!)

Idézzünk fel ismét néhány kritikát.

„Muszorgszkij zenedrámája, mint minden orosz dráma, fokozott mértékben megköveteli azt a színészi őstehetséget, mely az orosz népnek valóban veleszületett, ‚őstehetsége'. Amit az orosz szinte bölcsőjéből hoz magával, azt nekünk magyaroknak — különösen az operaszínpadon — kemény munkával kell elsajátítanunk. Lehetséges-e, ilyen „elsajátítás'? Dobrowen betanító munkája és Losonczy bámulatos gyors tanítványi sikere hangosan hirdeti: igen, lehetséges. De hasonlóan beszédes példával szolgál Székely Mihály nagyszerű Doszifej alakítása is..." (Tóth Aladár, Pesti Napló, 1936. december 30.). „Szerepének kiemelkedő fontosságánál fogva kell első helyen említeni Székely Mihály főpapi méltósággal és emberi fájdalommal telített Doszifej-alakítását és szívrehatóan szép énekét. A drámai szenvedély tetőfokán is tökéletes tisztasággal zeng ez a remek basszushang." (Lányi Viktor, Pesti Hírlap, december 30.). „Dobrowen kezei alatt a mai estén két énekes is túlnőtt önmagán. Még soha

nem hallottuk Székely Mihály hangját, ezt a basszushangot, amelynél szebbet elképzelni sem lehet, ilyen pompásan tiszta szövegkiejtéssel, ily modulációkban gazdagon, ily kifejezésteljesen és minden fekvésben szabadon szárnyalva áradni. Ennek a hangnak zengésében Doszifej magasztos alakja valóban szinte a transzcendentális magasságokba emelkedik." (Dr. Spitzer Pál, Pester Lloyd, 1936. december 30.). „Székely Mihály zengő basszusa és fölényes muzikalitása kiválóan érvényesült Doszifej szerepében. A szent Oroszországért rajongó óhitű papot megkapóan és döbbenetes erővel állította a közönség elé." (Gajáry István, Újság, 1936. december 30.)

A következő, 1937—38-as évadban Dobrowen ismét újdonságot mutat be, Borogyin „Igor herceg"-ét. Megint ő vállalja Oláh Gusztávval közös munkaként a rendezést is. És megint az Operaház élvonalbeli tagjai lépnek fel a vezetőszerepekben. A címszerepet Palló Imre alakítja, mellette Báthy Anna, Budanovits Mária, Rösler, Losonczy, Laurisin és Komáromy szerepelnek a színlapon. Székely természetesen ebben az előadásban is benne van; rövid, egy felvonásnyi a szerepe: Koncsak, a poloveci kán. Mindenben az ellentéte Doszifejnek. Maga a vadállati őserő, a földszagú, vérmes, brutális nagyúr. Ám ebben az elementáris erejű „vademberben" rengeteg jóság és becsületesség lakozik. Székely — mielőtt egy hangot is énekelt volna, egyszerűen a megjelenésével is sikert aratott. Maszkja és kosztümje félelmes: szinte meztelen felsőtesttel, tükörsima, csak egy copfot hordó koponyával, tollas dárdával jelent meg. Mozdulatai az alakhoz méltóan hevesek és nagyok, durvák, de ugyanakkor kedvesek. Szerepe lényegében nem több néhány recitatívónál és egy áriánál. Ebbe azonban annyi erőt, oly dinamikus hangsúlyokat és valóban tatáros-egzotikus színt tudott belevinni, hogy ez a pár recitativo és maga az ária azonnal főszereplővé tette Koncsakot. Megint csak ugyanazt a kifejezést kell használnunk, mint az előbb: a figura minden mozdulatában és minden hangjában valami elementáris őserő nyilatkozott meg. Ez tette Székely Koncsakját Ozminja, Ochs bárója és Hundingja párjává. A figura sokoldalúságára mutatnak rá a kritikák is: „Székely Mihály a vad tatár kán alakját jó adag kedélyességgel is fűszerezi; lassú keringő tempóban ringatódzó áriáját oly magával ragadóan, oly kiélezett hangsúlyokkal, oly élvezetesen frazírozza, és basszusának oly káprázatos tömörségét adja hozzá, hogy vége-hossza nincs a tapsoknak." (Dr. Spitzer Pál, Pester Lloyd, 1938. január 21.). „A végére hagytuk, de kiemelő szándékkal Székely Mihály méltatását. Ez a gyönyörű hangú baritonistánk [sic!] Koncsak kán egyetlen monológjában a természetes éneklés, az átélt alakítás művészi eszközeivel az operaművészet legnagyobb magaslatára jutott el." (Lányi Viktor, Pesti Hírlap, 1938. január 21.) „...de még ebből a pompás együttesből is kivált Székely hatásos ‚tatárkán' alakítása." (Tóth Aladár, Pesti Napló, 1938. január 21.)

1940. december 12-én énekelte először egyik legnagyobb szerepét, Richard Strauss „Rózsalovag"-jának Ochs báróját. Ez a figura egyike volt azoknak, amelyeket nagyon-nagyon szeretett. Sokat emlegetett rádió-interjújában mondta: „Három Falstaff-figurája van az operairodalomnak: A Verdié, Mozarté — ez Ozmin — és Richard Straussnak is van egy, Ochs báró. Mind a három egyforma karakterű, szeretik a nőket és a bort. Egészségesek, kövérek, öregednek, nőszeretők — ezért szeretem én is mind a hármat." A báró alakja valóban Székely „testére volt szabva". A szó szoros értelmében is, hangilag is és egyéniségét tekintve is. Maszkot ehhez a szerephez is alig használt; színészi nagyságára jellemző, hogy ez a szinte maszk nélküli „privát" arc Sarastro esetében a megtestesült fennköltség, jóság, magasztosság tudott lenni, lerchenaui báró Ochs figurájában pedig mindennek az ellenkezője. Lomha, kimért járása éles ellentétben állt gesztusainak hevességével és mozgékonyságával. Noha ő maga azt állította, hogy Ochs báró öregedő férfi, a színpadon nagyonis fiatalos, vagy legalábbis életereje teljében levő embert elevenített meg. Szemjátéka, mimikája végletekig kidolgozott, rendkívül differenciált volt. Az első felvonásbeli párjelenete a tábornagynéval mintapélda minderre: látszólag minden figyelme beszélgető partnere felé irányult, közben azonban, amikor csak lehetett, egy-egy gyönyörködve végigmérő oldalpillantást vetett a csinos „szobalányra", a női ruhába öltözött Octavianra. Néha egy-egy szóval is odafordult „Mariandl"-hoz; ilyenkor hangvétele is természetesen kiesett az udvarias csevegő modorból, s egy-egy mondata, mint „A csokoládét miért viszi ki?" — maga volt az udvarlás. Szinte ütemről ütemre, gesztusról gesztusra elemezhetnénk végig ezt az alakítást is. Valóban ezer színe volt; más alak állt a színpadon Sophie-val szemben, és más a harmadik felvonás találkajelenetében, más volt, amikor az ezüstrózsát hozó Octaviannal elnéző, cinkos módon összesúgott — mint rangbeliek egymás közt! —és megint más, ahogy lenézően, felülről lekezelve, szinte utasításszerűen tárgyalt leendő apósával, Faninallal. Egy-egy mozdulata vagy hangsúlya is külön kiemelhető; felejthetetlen az a lenéző kézlegyintés, amellyel Ochs báró-Székely Mihály a Faninal-ház nyilván nagyon megbecsült öreg házvezetőnőjének, Marianna Leitmetzerinnek bemutatását fogadta. A szerep csúcspontja természetesen a második felvonás befejező jelenete, a nagy keringő volt. Itt a hangi moduláció a hangszín sokfélesége tette szinte utolérhetetlenné a jelenetet. De ugyanígy beszélhetnénk a harmadik felvonás színeiről és hangsúlyairól is; ahogy rádöbbent „Mariandl" és Octavian azonosságára, ahogy ebből az azonosságból a rózsalovag és a tábornagyné viszonyára következtetett, s ahogyan ezt két-három szóval a tábornagyné tudomására is hozta — csakugyan valami falstaffi humor és gúny szólalt meg benne. Amikor aztán összecsaptak a hullámok a feje felett, s rájött, hogy minden játszmáját elvesztette, nem maradt más hátra, mint hogy egy harsány „Leopold, megyünk" kiáltással kíséretével együtt kirohanjon a színpadról. Egész alakítása a legmodernebb értelemben vett operajátszásnak volt a mintapéldája. Itt aztán valóban minden hangmoduláció és gesztus a szerep karakteréből fakadt, a zenéből és a figura egészéből nyerte értelmét. Valóban „értelmezés" volt.

Székely több külföldi karmester vezénylete alatt énekelte ezt a szerepet. Valamennyi külön kiemelte, hogy igen sok — akár világhíres — művész Ochs báró-tolmácsolásával szemben

Székely a szerep minden egyes hangját a lehető legpontosabban intonálta. Ennél a szerepnél ugyanis egyáltalán nem ritka eset — s a szabadon, bővített módon értelmezett tonalitású Strauss-zene erre lehetőséget is ad —, hogy az énekes csak „körülbelül" találja el az előírt hangmagasságokat. S ha már a hang-„magasságoknál" vagyunk, említsük meg azt is, hogy ez a szerep adott lehetőséget Székelynek legmélyebb hangja, az első felvonás végén szereplő *C* eléneklésére. S micsoda tömörséggel szólalt meg ez a *C*!

Székely Ochs báró-alakításához tartozik az az epizód is, amikor 1943 decemberében Clemens Krauss vezényelte egyszer a Rózsalovagot Budapesten. A nagy Strauss-dirigens szinte határtalan lelkesedéssel fogadta Székely alakítását. Már javában tombolt a náci terror, s Székely volt az egyetlen „nem árja" énekes, akit kivételes képességeire való tekintettel „megtűrtek" az Operaház együttesében. Krauss a függöny előtt tüntetően meg is ölelte Székelyt... aminek aztán Krauss részére nem kellemes következményei lettek. Nem vették tőle szívesen ezt a gesztust...

Hadd említsük meg itt, hogy Székelynek nemcsak zenére „volt füle". Általában hadilábon állt az idegen nyelvekkel, egyet sem tudott jól. Ám olaszul vagy németül énekelt szerepeit nyelvi szempontból, kiejtés tekintetében is kifogástalanul oldotta meg. Tanúság erre többek között a Rózsalovag nagy keringő-jelenetének német nyelvű felvétele, amelyen nemhogy tökéletes németséggel, de a szerep megkívánta bécsi tájszólással énekel.

A korábban idézett angol és amerikai kritikák is felemlítették, hogy Székely milyen nagyszerű Ochs báró lehetne. A művész külföldön ezt a szerepet nem énekelte, így a kritikusok csak sejthették azt a nagyszerű teljesítményt, amelyről a hazai sajtó így írt: „Elsősorban a bárót alakító Székely Mihályról kell megemlékeznünk. Rendkívüli muzikalitása, értékes orgánuma, átélt játéka és megkapó dikciója nagy sikert aratott. A kitűnő művész azok közé a kevesek közé tartozik, akik beszélve énekelnek és énekelve beszélnek." (Gaál Endre, Magyar Nemzet, 1940. december 13.) „Nagy estéje volt Székely Mihálynak, aki először énekelte Lerchenaui Ochs bárót. A remek buffó szerep zenei és színészi részét teljesen kiaknázó és egységbe fogó, teljes értékű produkciót nyújtott. Nagyértékű basszusa tiszta vonalvezetéssel rajzolta meg a nehéz énekszólam beszédszerű és dallamos részeit egyaránt, s alakítását is szinte mozarti humor finom derűje hatotta át." (Lányi Viktor, Pesti Hírlap, 1940. december 13.) „Az érdekes, hálás szerep alkalmat adott a nagyszerű művésznek, hogy új oldaláról is bemutassa kivételes tehetségét. Remek alakítást produkált úgy zenei, mint színészi vonatkozásban. Orgonahangú, csodálatos basszusa, közvetlen, eredeti játéka, természetes humora, az egész figurának kifogyhatatlanul ötletes, szellemes rajza olyan sikert hozott, ami fényes pályájának is emlékezetes szereplésévé avatta a mai estet." (Péterfi István, Újság, 1940. december 13.)

Két hónappal a nagy sikerű Rózsalovag után, 1941. február 26-án az Operabarátok ünnepi estjeként került sor Mozart „Don Juan"-jának felújítására. Ekkor kapta meg Székely a sorozatból még hiányzó, utolsó nagy Mozart-szerepét, Leporellót. (Ezután már csak egy Mozart-szerep került a koszorúba, a Budapesten egyáltalán nem is énekelt, csak Glyndebourne-ben színpadra vitt Figaro házassága-beli Bartolo.) A felújítás egésze nem tartozott az Operaház sikeres produkciói közé. A kritikusoknak nem volt ugyan igazuk, amikor nehezményez-

ték a tragikusan fiatalon elhunyt Tamás Ilonka Donna Annaként való beállítását — hiszen nagyon is vitatható, vajon Anna szólama drámai szopránt kíván-e meg, amint ez szinte már hagyomány, vagy pedig finom lírai szopránt, mint amilyen Tamás Ilonka volt. A szereposztásból általában csak Pataky Kálmán klasszikus Ottavióját és Székelyt dicsérték, s minden bíráló megegyezett a vontatott rendezés és a kortól kissé elvonatkoztatott színpadkép kifogásolásában.

Székely Leporello-alakítása a figurának elsősorban azt a vonását emelte ki, hogy Leporello mondhatni mindenben utánozni szeretné gazdáját. Ahol erre nemcsak lehetősége nyílt, hanem parancsa is volt rá: tehát a második felvonás átöltözési komédiájában, itt ért el tolmácsolásának színészi tetőpontjára. Amint vállára került urának fehér köpenye, és fejére a tollas kalap, Székely azonnal valósággal átváltozott Don Juanná: gesztusokban, mozgásban, sőt, időnként, ha különösen jó kedve volt, még hangban is utánozta a Don Juant alakító partnert. Ebben a jelenetben is voltak azonban hallatlanul komikus „félreszólásai", például amikor gazdája szerenádját „kommentálta". A szerep egyéb részleteit főleg humoros, sőt komikus oldalairól közelítette meg. Emlékezetes marad színészi játéka a kőszobor-jelenetben, amint a közönséget minduntalan harsány nevetésre ingerelte ebben a tragikus-emelkedett szcénában az asztal alól ki-kibukkanva és félelmében reszketve. Ugyanilyen magával ragadó volt ijedtsége a temetői képben, ahol félelmében ide-oda futkározott; e két jelenet tulajdonképpen így vált Mozart teljes életet befogó elképzelésének hű megvalósításává. Hiszen a „Don Juan", az „operák operája" nem választja szét a tragikumot a komikumtól, az emelkedett hangot a mindennapitól, akárcsak egyetlen méltó társa a világ színpadi történetében, Shakespeare. Székely itt ezt a legmélyebb értelmet és összefüggést szolgálta. Az alakítás zeneileg maga volt a tökéletesség.

Megemlékeztünk már arról, hogy a művész fölényes muzikalitása mily kitűnően érvényesült az egyes operák együttes-jeleneteiben. Itt, a Don Juan első és második felvonásának záró-jeleneteiben és a nagy szextettben Székely hangja volt a biztos alap (noha a partitura szerint időnként Masettóé a legmélyebb szólam). Külön ki kell emelni — ezt a kritikák is aláhúzták — recitatívóinak gyors pergését, s a gyors tempó ellenére tökéletes szövegkiejtését. „Don Juan buffó torzképének, a minden hájjal megkent Leporellónak szerepére Székely Mihályt állították be. Rendkívül szerencsés választás; kivételesen szonórus basszusa a legpergőbb nyelvű buffo-hadarásban is mindig zengő, és a legkisebb szövegszócskáig tisztán érthető." (Bartha Dénes, Pester Lloyd, 1941. február 27.) „Székely Mihály, a remekhangú új Leporello, énekben és játékban sokszínű humorral jellemzett emberi figurát állít színpadra." (Lányi Viktor, 1941. február 27., Pesti Hírlap.) „Székely Mihály, a nagyszerű basso profondo eddig a Comturban remekelt, most a buffo Leporellót alakítja. Ha a könnyű felső hangokat nélkülözzük is, nagyszerű muzikalitása, pompás színjátszó készsége az agyafurt szolga képében is sikert arat." (Gaál Endre, Magyar Nemzet, 1941. február 27.)

(Ha már Gaál Endre kritikája megemlíti Székely régebbi Don Juan-beli szerepét, a komturt, mondjunk el itt egy kedves történetet — állítólag megtörtént. Az egyik előadáson a kőszobrot éneklő művész emlékezete pillanatra kihagyott és nem lépett be időben. Székely, aki

a rendezés szerint — mint már említettük — az asztal alá bújt ijedtében... onnan, az asztal alól énekelte be a szólamot.)

A Don Juan-repríz kritikái már sokkal szűkszavúbbak, mint a régi recenziók: az újságok amúgy is csökkent terjedelmét igénybe veszik a harcterek hírei. Természetes, hogy a háború egyre súlyosabbá, egyre pusztítóbbá váló körülményei között lassan-lassan „elhallgatnak a múzsák". Az Operaháznak egyrészt egyre inkább le kell mondania a külföldi vendégszereplőkről, — csak német és olasz énekesek látogatnak el hozzánk —; másrészt a fajüldöző törvények következtében eltávolítanak az együttes soraiból olyan kitűnő művészeket, mint Kálmán Oszkár, Farkas Sándor, Lendvay Andor, Dobay Lívia és Ney Dávid. Székely volt az egyetlen, aki megmaradhatott az Operában: az ő esetében súlyosabban esett a latba nélkülözhetetlensége. Háború alatti éveinek még egy nagy eseménye volt, mikor 1944-ben az ő kedvéért és az ő művészetére építve kerül felújításra Cornelius „Bagdadi borbély"-a. Ez azonban már kevés előadást ért meg, és 1944. március 19. után Székelyt sem tűrték meg tovább.

A nyilas terror és Budapest ostroma alatt Székely Kispesten, egy pap barátjánál, az ottani plébánián bújt meg.

Mire az ostromnak vége lett és Budapest felszabadult, Székely is természetesen visszatért a fővárosba. (Oly jól érezte magát a felszabadult Kispesten, hogy alig akaródzott eljönnie...)

S megindult az Operaházban is az újjáépítés munkája. A színház épülete ugyan alig szenvedett kárt, annál nagyobb szükség volt azonban a szellem újjáépítésére. Ma már közismert és számos megemlékezés tudósít róla, hogyan indult meg a főváros zenei élete. Székely ott áll az élvonalban: már február elején hármas direktórium veszi kezébe az Operaház irányítását — Székely, Nádasdy Kálmán és Komáromy Pál. Két hónapig vezetik hárman a színházat, majd Komáromy lesz az igazgató. Visszatérnek az elüldözött művészek, felhangzanak a letiltott művek. Új korszak nyílt meg 1945-ben nemcsak a magyar zenei élet, alkotó- és előadóművészek számára, hanem minden egyes művész számára is. A háborút közvetlenül követő évek lettek tanúi Székely nemzetközi karrierje újabb elindulásának. Jelentkeznek a régi, a háború előtt vagy alatt külföldre került barátok, új kapcsolatok születnek.

1946 nyarán történt, hogy Székelyék régi barátja, Doráti Antal Pesten járt és meghívta a művészt Dallasba, ahol a szimfonikus zenekar vezetője volt. Novemberben kellett volna megérkezniük, Székely Verdi Requiemjének előadására szerződött. Akkortájt az utazás még nem volt könnyű dolog, és így a Székely házaspár meglehetősen késve érkezett meg Amerikába. Dorátiék nem kapták meg idejében a táviratokat, és így kénytelenek voltak Székely helyettesítéséről gondoskodni. Mikor a magyar művész éppen a Requiem főpróbájának napján megérkezett Dallasba, kellemetlen helyzet állt elő. Jogilag őt illette a szereplés. Doráti tanácsára azonban elállt ettől, hogy ne gátolja meg egy fiatal amerikai művész bemutatkozásának és esetleges kiugrásának lehetőségét. A Székely helyettesítésére szerződtetett fiatal amerikai

basszista az azóta világhíressé vált George London volt... „Így hát két karrier indult el akkor tulajdonképpen, az övé és az enyém." Doráti kárpótlásként legközelebbi hangversenyén léptette fel Székely Mihályt.

Már a hangverseny előtt megindul a hírverés; a dallasi lapok már előre Pinzával, Saljapinnal, sőt a múlt nagy énekeseivel, De Reszkével és Pol Plançonnal hasonlítják össze. Egy másik „előzetes" megemlékezik a dallasi „kis Magyarország"-ról. Ebben az időpontban ugyanis Székelyen és Dorátin kívül Kodály és Sándor György is Dallasban tartózkodott. (Kodály saját műveit vezényelte.) A hangversenyre 1946. december 15-én került sor; Székely a „Varázsfuvola" E-dúr áriáját, a Koncsak-áriát, valamint a „Rózsalovag" második felvonásának keringő-finaléját énekelte.

A siker minden képzeletet felülmúlt. Az egyik kritika már címében is ezt jelenti: „A szimfonikusok nagyszerű basszistát mutatnak be." Maga a kritika szuperlativuszokban számol be a koncertről. „Székely nagyszerű vasárnapi énekes produkciója olyan zenekari teljesítményt borított árnyékba, amely egyébként önmagában véve kitűnő lett volna. E basszistában minden megvan, ami a csodálat kiváltásához csak szükséges és a kritikust a legválogatottabb dicsérő jelzők használatára ösztönzi. Székely hangja a legdörgőbb frázisok megszólaltatására éppúgy alkalmas, mint a legfinomabb pianissimókra. Színezni tudja a különböző frázisokat, és minden drámai hangsúlyt fontosságához képest szólaltat meg. A művész megjelenése még estélyi ruhában is impozáns. Operaszínpadon nyilvánvalóan lenyűgöző. Művészete minden előadott számban döbbenetes erejű volt..." (Clay Bayley, The Times Herald, 1946. december 16.) John Rosenfield, az egyik legnevesebb amerikai zenekritikus ezt írta: „Az USA-ban tenoristák hangversenyén a magas C-ket követeli a közönség. Basszistáktól ez a publikum viszont a „Mély pincében"-t várja el a teljes alsó kvinttel. Székely ezt megadta nekik — nemcsak a mély E-t, de a D-t is. Ám a tapsvihar mégsem a D-nek és az E-nek szólt, hanem Székely csodálatos énekének, amelynek e mély hangok csak tényezői voltak. Teljesítménye nagyszerű iskolára vall, regiszterei teljesen kiegyenlítettek, a művész kiváló muzsikus. A szünetben mindenki azt mondta, hogy a Székelyéhez hasonló hangot Saljapin napjai óta nem hallottunk." A recenzens ezután összehasonlítja Székelyt az akkori idők legnagyobb Amerikában élő basszistájával, Ezio Pinzával, és természetesen megállapítja, hogy kettejük művészete ...nem összehasonlítható. Az egyes áriák részletes elemzése után így fejezi be cikkét: „Reméljük, nem kell hosszú ideig várnunk arra, hogy Székelyt operaszínpadon lássuk. Addig is, mi dallasiak megegyezünk abban, hogy amit hallottunk, az korszakos jelentőségű hang és énekművészet." (The Dallas Morning News, 1946. december 16.)

Doráti, a jóbarát, még aznap táviratban értesíti a művész testvérét Budapesten: „Boldogan értesítlek, hogy Mihály amerikai debut-je a mai napon a dallasi szimfonikus zenekarral csodálatos sikerrel és leírhatatlan ováció mellett zajlott le. Büszke és boldog vagyok, hogy én mutathattam őt itt be."

Székely maga levélben számol be: „Ma reggel nyolc órakor elindultunk Dallasból, sikereim dús színhelyéről. A táviratban Doráti már beszámolt, én pedig csak szigorúan annyit mondok, hogy meghódítottam Amerikát. Amit a mellékelt sajtóorgánumokból is egy jó angol

megért. Szeretném, ha ezeket a cikkeket szóról szóra lefordítanák, és a lapok valamelyike leközölné. Ez olyan nagy ügy, hogy magyar művészről így még nem írtak. Nagyon szigorúak a kritikusok, ezért tartom fontosnak és soknak ezt a két megjelenő nagy újságot."

A hangverseny másnapján elutaznak Székelyék New Yorkba. „Most itt maradok talán New Yorkban. Délután fél hat órakor érkeztem és már két telefon várt. Az egyikben, mint már említettem, Failoni vezényletével Chicagóban öthetes operaszezon lesz januárban. Ma jött meg Failoni... Holnap ügynököm már intézkedik a Met-nél. Remélem, sikerrel. Lehet, hogy rövidesen nagy eredményekről táviratban számolhatok be." A távirat január 5-én meg is érkezik: „Leszerződtem Metropolitanhoz. Tizenhetedikén debütálok."

A szerződésnek egyrészt az volt az előzménye, hogy a művészt a Metropolitan már 1940-re szerződtetni akarta, sőt, a szerződést fenntartotta még két évig. A háborús események természetesen meggátolták Székelyt abban, hogy a meghívásnak eleget tegyen. Most, hogy ismét Amerikában volt, a Met természetesen azonnal újra jelentkezett, csupán a formaság kedvéért rendelik próbaéneklésre New Yorkba. Székely nagyon nem szerette a próbaénekléseket, s ahol lehetett, nem is vállalkozott ilyesmire. A Met azonban túl nagy tét volt, s így mégis vállalkozott rá. A művészt azonnal szerződtették. Két hét sem telt bele, és már sor került az első fellépésre. Székely így számol be róla testvérének: „Megtörtént a nagy nap! Énekeltem a Metropolitan Operában, minden énekes vágyálma! Mégpedig, dacára a kis szerepnek, olyan kimutatható sikerrel, amire példa nem volt még ebben a gyönyörű és óriási városban sem. Az történt, hogy az első felvonás utáni tapsokra a három szereplő megjelent a függöny előtt, majd egyenként mentünk ki, és olyan elementáris erővel zúgott fel a taps és ordítozás megjelenésemre, hogy elérzékenyedve álltam a 3200 személyes Metropolitan színpadán mint Hunding. Az újságok olyan hosszú beszámolókat írnak, amire szintén nem volt példa egy ilyen kis szerep után... Úgy néz ki, hogy én lehetek a jövő nagyon-nagy művésze. Itt Saljapin óta nem fogadtak így művészt. Majd meglátjuk, mit hoz még egy hónap... Nagyon boldogok vagyunk."

A Hunding szerepében való debütálás New York-i sajtóvisszhangjáról már megemlékeztünk. Érdekes megemlíteni, hogyan fogadta a New York-i magyar kolónia Székely sikerét. Kozma Tibor, a kiváló képességű, itthon is gyakran vendégszerepelt zongoraművész, Bartók egyik barátja amerikai éveiben, a Magyar Jövő hasábjain ezt írta: „A magyar zenei kultúra, amelynek diadalmas fejlődését sem a Horthy-kurzus, sem a háború nem tudta megállítani, egyre-másra küldi követeit Amerikába. Néhány héttel ezelőtt Kodály Zoltánt, korunk egyik legnagyobb — és legmagyarabb — zeneszerzőjét ünnepelte lelkesen a New York-i Carnegie Hall közönsége... A magyar tehetség békés ‚invázió'-jának legújabb eseménye a budapesti Opera tüneményes képességű első basszistájának, Székely Mihálynak jan. 16-i bemutatkozója a Metropolitan színpadán... Nagystílű alakítása az előadás eseménye volt, annak ellenére is, hogy Hunding egyike az úgynevezett hálátlan wagneri szerepeknek, egy aránylag rövid szerep, amelyben a legtöbb basszista zord drámaisággal igyekszik a figyelmet magára vonni. Székely Mihálynak nincs szüksége az ilyen eszközökre. Imponáló megjelenésével és hatalmas, meleg, nemes, orgonaszerűen zúgó hangjával uralta a szinpadot, fellépésé-

től fogva szerepének utolsó szaváig. Mind zeneileg, mind színészileg tökéletes teljesítmény volt. Az elmúlt öt év alatt — amióta e sorok írója a Metropolitan előadásait követi — nem hallottunk ilyen kaliberű basszus hangot. Székely Mihály legközelebbi fellépését feszült figyelemmel várja New York magas igényű operaközönsége, amely a nagy művészt megelégedéssel üdvözölte az első találkozáskor."

Az első sorozatban Székely három szerepet énekelt: Hundingot, Markét és a Siegfried Fafnerjét. Aztán hazautazott. Mint egy New York-i interjúban mondta: „Nagyon tartóztatnak, hogy maradjak itt állandóan, de nem tehetem meg. Kötelezettségeim vannak otthon, nem hagyhatom cserben az Operaházat..."

A következő években, egészen 1949-ig állandó vendége maradt a Metropolitannek. Annak együttesével vendégszerepel Amerika más nagy városaiban is — a korábban idézett kritikák is jelezték amerikai turnéinak különböző állomásait. Nagyon népszerű volt a művészvilágban és természetesen különösképpen a magyar kolóniák körében. Utóbbi ténynek példázására közöljük Rózsa Miklósnak, az Amerikában élő, igen neves magyar zeneszerzőnek egy 1949 decemberi keltezésű levelét.

„Kedves Székely Mester! Most hangzott el a ‚Tristan' a Metropolitanból és pompás éneklése úgy magával ragadott, hogy nem állhatom meg anélkül, hogy szívem minden melegével meg ne szorítsam kezét. Bayreuthban vagy ötször és a világ minden táján számtalan ‚Tristan'-előadást hallgattam végig, de a Maga König Markéja mindenkiét felülmúlja hangban és az előadás mélységével. Remélem, hogy legközelebbi Los Angeles-i szereplésekor meg fog látogatni, és akkor személyesen tolmácsolhatom elragadtatásomat."

Az egyik New York-i magyar újság, a Göndör Ferenc szerkesztette „Az Ember" hasábjain az akkor még Amerikában élő Jávor Pál emlékezik meg Székely egy amerikai élményéről. Egy kivándorolt idős parasztasszony kereste fel a művészt, és arra kérte, hogy gyermekparalízisben megbénult leányához menjen el az „énekes úr" és énekeljen neki — a kislány születésnapján — magyar nótákat. Székely természetesen eleget is tett a béna lány kérésének. „Sokat hallottam Miskát énekelni, dalolni, de ez más Miska volt, mint akit mi eddig ismertünk. A kis, egyszerű parasztnóták balladák lettek, vagy nevettető, fiatalos viháncolások. Virágcsokor helyett dalcsokrot hozott a kislánynak a nagy énekes."

A külföldi vendégjátékokkal párhuzamosan a budapesti Operaházban is egymás után énekli régi vezető szerepeit, benne van a felújításokban, új betanulásokban, felfrissítésekben. Az Operaháznak ezekben a háború utáni első években több szempontból is újra kell szerveznie működését, felépítenie repertoárját és új életre keltenie egész működését.

A munka különös lendületet kapott akkor, midőn 1946. szeptember 1-én Tóth Aladár került az igazgatói székbe. Az ő művészi ízlése mindenekelőtt arra volt biztosíték, hogy az operairodalom remekművei kerüljenek a repertoár központjába. Rendszeresen felújítják a Mozart-

és Verdi-műveket, és — a művészetpolitikai viták, valamint az előadói együttes megszabta keretek között — a Wagner-repertoár darabjait. Első dolgai közé tartozik az új igazgatónak a legfájóbb adósság törlesztése: ha a műhöz méltatlan inszcenálásban is, de végre előadásra kerül Magyarországon Bartók Béla „Csodálatos mandarin"-ja. A klasszikus orosz repertoárt operaszínpadunkon eddig csak a „Hovanscsina" és az „Igor herceg" képviselték. Tóth Aladár első évadjának utolsó napjaiban ismét „adósságtörlesztés" történik: 1947. július 1-én felújítja a színház a „Borisz Godunov"-ot. Néhány éven belül követi ezt a premiert Csajkovszkij „Pique Dame"-jának és „Anyegin"-jének, Muszorgszkij „Szorocsinci vásár"-jának és Csajkovszkij néhány balettjének bemutatója, illetve felújítása.

De nemcsak a repertoár frissül fel (az említetteken kívül megtörténik a műsor modern irányban való bővítése is, Britten „Peter Grimes"-évél, Sztravinszkij „Kártyajáték" és „Petruska" balettjeivel stb.). Felfrissül fiatal erőkkel az énekesgárda, a karmesteri és rendezői „stáb" is. S ami a legfontosabb: az előadások sokkal gondosabb előkészítésben részesülnek, mint valaha, egy-egy bemutató vagy felújítás próbaidőszaka a réginek többszörösére nő. Valóságos fénykorához érkezik el az Operaház 1947 és 1949 között, amikor Otto Klemperer áll a karmesteri gárda élén. A tragikus körülmények közt hirtelen elhunyt Sergio Failoni örökét részben Klemperer (a német repertoárt), részben pedig a művészi fejlődése tetőpontjára érkező Ferencsik János veszi át.

Mindezzel párhuzamosan zajlik le a kulturális forradalom is, amely kicseréli az Operaház közönségét. Most már nemcsak a harmadik emelet oldalsó traktusán, hanem az egész nézőtéren tudásra, művelődésre, zenei élményre vágyó és azt valóban be is fogadó hallgatók foglalnak helyet. (S ebben az időben kapja meg az együttes a második színházat, ekkor lesz a Városi Színházból az Állami Operaház Erkel Színháza.)

Mint említettük, az egyik legjelentősebb művészi esemény az opera életében a „Borisz Godunov" felújítása volt. (A darabot 1913-ban mutatták be Budapesten, első felújítása Failoni vezénylete alatt a 30-as években volt.) A színház minden tudását a mű szolgálatába állította: Ferencsik vezényelt, a rendezés munkáját a régen bevált páros, Oláh Gusztáv és Nádasdy Kálmán vállalta, s a szereplők között az együttes legjobb erői kaptak helyet. A kórusrészek megfelelőbb hangerejének biztosítására „kölcsönvették" a Budapesti Kórust is. Fülöp Zoltán monumentális színpadképei nagyszerű keretet adtak az előadáshoz. A felújítás három nagy, kiugró énekes-sikert hozott: Fodor János Varlamját, Rösler Endre Sujszkij hercegét és mindenekelőtt Székely Mihályét a címszerepben.

Tulajdonképpen merész vállalkozás volt Székely részéről e feladat, hiszen Borisz szerepének hangfekvése kifejezetten magas, s általában basszbaritonok szokták énekelni. Minthogy azonban minden egyéb szempontból Székely volt a színháznak erre ideálisan alkalmas énekese, inkább vállalták a felújítás művészi irányítói azt a „kisegítő megoldást", hogy a szerep néhány exponált magas részét letranszponálták. (Ez a praxis eléggé gyakori az operaházak munkájában; se szeri, se száma azoknak az eseteknek, mikor a Manricók C-dúr helyett B-dúrban éneklik a Strettát, vagy a Luciák — éppen ellenkezőleg — az őrülési jelenetet Esz-dúrból egy fél hanggal feljebb, E-dúrba transzponálják. Néhány zeneszerző, nem kisebb

mesterek, mint Verdi és Puccini, többször előre is gondoltak erre a lehetőségre és alternatív megoldásokra adtak módot.)

Hallatlanul nehéz a szerep színészi megoldása, hiszen Borisznak egyszerre kell fenséges uralkodónak és látomásoktól gyötört, félőrült, szenvedő embernek lennie. S tulajdonképpen: gonosz ember-e a cár, vagy — Jemnitz Sándor kritikájából idézünk — „csakis bűntény árán valósíthatja meg helyes elképzeléseit, azonban e bűntény lelki nyomása alatt fel is őrlődik, s ekként válik tragikussá"? A nagy Boriszok hagyományát követve Székely az utóbbi felfogást vallotta magáénak. Lényegében Muszorgszkij maga is így ábrázolta hősét.

A fenség és a víziók, a szinte hieratikus, ikonszerű megközelíthetetlenség és a lelkiismeret-furdalás egyidejűsége jellemezte Székely alakítását rögtön színpadra léptekor, a koronázási képben. Csak néhány mondata van itt, de ebben a néhány mondatban máris exponálta Borisz jellemének, alakjának fent említett kettősségét. A rövid jelenet kétségektől gyötört, majd himnikusan áhítatos részét Székely mozdulatlan pozitúrában énekelte, megjelenése valóban az ezüstös-aranyos ikonokat idézte. Majd letette kezéből a jogart és az országalmát, kimozdult a merevségből és egyben hangot is váltva hívta meg az ország népét az ünnepre. Az emberábrázolásnak valóban példaszerű művészete volt Székely alakításában ez a pár ütem, hiszen ily rövid idő alatt egy figurának ennyi vonását bemutatni csak valóban nagy művész tudja.

Mindez teljes felvonás mértékére kitágítva a „szobaképben" jelentkezett. Az egymást soron követő magán- és együttes jelenetekben Borisz alakjának minden összetevője megmutatkozott. Még szólunk összefoglaló módon Székely Mihály művészi egyéniségéről, de hadd előlegezzünk itt annyit, hogy egyik alapvető jellegzetessége volt a szeretet, és különösképpen az apai szeretet zenei megmintázásának, megszólaltatásának képessége. Ez az „atyai" hang tette oly felejthetetlenné Fiescójának, Pognerjának, bizonyos transzpozicióban Sarastrójának, Timurjának, de mindenekelőtt Borisz-alakításának néhány frázisát. E jelenetben, mikor először lányához, majd fiához szól, vígasztalva az egyiket, oktatva a másikat — szerepének talán leglírikusabb, hangvétel szempontjából mindenképpen legmelegebb pillanatai voltak. És négy zenekari ütem elég volt arra, hogy ebből a meleg-lírikus hangból és tartásból átváltson a drámába: Borisz nagy monológja következik. Muszorgszkij ugyan a jelenet fölé ezt írta: „Recitativo és ária", ám maga a zene is alig tesz különbséget a két formálási mód között. Székely előadásában pedig — ha már formai elemzésbe bocsátkozunk — nemcsak a kezdő recitativo olvadt össze Muszorgszkij szellemében a tagoltabb formájú áriával, de az ária zárószakasza is recitativóvá változott át. Mindez nemcsak színészi alakítás vagy zenei formaérzék, hanem az, ami mindezek fölött áll minden nagy művésznél: az alkotó művész legrejtettebb szándékainak felismerése és megvalósítása. A kiindulópont azonban — mint mindig — itt is a zene volt. A muzsika duktusának változásai diktálták a kifejezésmódot is; ahol széles ívű kantiléna van („Mit ér a cári trón"), ott ennek a kantilénának minél kötöttebb, minél zengőbb *zenei* megvalósítása volt Székely főcélja; ahol viszont szaggatottabb, recitativo-jellegű a zenei szövet, ott a kifejezendő tartalom szerinti árnyalásra, hangi modulációra törekedett. Így rögtön a monológ elején: „Ám béke nem deríti fel sötét szívem" a „sötét" szót

külön nyomatékkal látta el, éppen a hang elsötétítésével. Ugyanez a sötét, kétségbeesett pianissimo adta meg a hangsúlyt a „Mert lelkem vigasztalan" szavakra. Rögtön utána a leglírikusabb, leglágyabb hangvétel festette alá énekében Xenia tragikusan elmaradt esküvőjének elbeszélését. Székely ugyanakkor tudott óvakodni a külsőséges eszközöktől; így egyáltalán nem tett drámai akcentust — ez nagyonis széttördelte volna a formálást — „a vőlegényt megölte gyilkos kéz" szövegrészre. (Ezek azok az alig elemezhető momentumok, azok a borotva élén táncoló egyensúly-helyzetek, mikor a művész az egyik esetben meg tud maradni az igazi előadóművészet alapján, a másik eset viszont már külsőséges hatásvadászat lenne!) A „mikro-eszközök", a megfelelő helyen alkalmazott kis hangsúlyok területére tartozik például az a parlando, amellyel Székely a „Mit ér a fény, ha itt belül éj van" mondatban a „belül" szót külön aláhúzta, s ezáltal az epikusan induló monológot át tudta vetíteni a belső tragédia, a mélypszichológia síkjára. A kifejezés a zenével és a szövegi tartalommal együtt egyre izgatottabbá válik ezután. Csak a széles áriadallam második megjelenése („Se könny, se bánat...") vált át ismét a zene kívánalmai szerint a kantábilis éneklésbe, hogy a „De hasztalan..." szakasznál megint csak ugyanaz a soklevegős, fojtottan izgatott pianissimo legyen az előadás főeszköze, amelyről már annyiszor — többek között Fülöp király nagy monológjánál — szóltunk. Még egyszer felszárnyal a nagy áriadallam („S e mérhetetlen sok istencsapásért nem vádol a nép mást, csak engem!"), s utána... elszabadult a pokol. Ettől kezdve a vízió ereje szinte megszünteti az énekhangot, és valami félig ének, félig próza szólalt meg. De hogy Székely Mihály mennyire tudatos, kifejezőerejével gazdaságosan bánó és a szerepet valóban *fölépítő* művész volt, arra mi sem jellemzőbb, mint az, hogy ebben a szakaszban, a monológ zárórészében csak mértékletesen alkalmazta az előbb felsorolt eszközöket. Hiszen tudatában volt annak, hogy szerepében van még két nagy vizionárius jelenet, és nem lehet mindjárt az elsőnél a tetőpontra kerülni, a jelenetek átütő erejét, drámaiságát *fokozni* kell. A monológgal kapcsolatban említsük még meg a befejező mondatot: „Ó, Krisztusom, irgalmazz!" — minthogy itt van a jelenet zenei és formai befejezése, természetes, hogy Székely itt ismét az énekhangot, csodálatosan zengő hangját választotta. Még a felvételen is érezni, ahogy e mondat első hangjára, az „Ó" szóra megremegett.

(Kuriózumként hadd említsük meg a következőket: Sajnos, nem készült hangfelvétel a „Borisz Godunov" teljes egészéről. A Rádió birtokában is csak ez a monológ van, de két különböző felvételben. A könyvünkhöz mellékelt hanglemez e két rögzítés közül a másodikat közli, noha egy helyen — a recitativo „mint népem boldog apja, sokáig élek" mondata végén — a művész disztonált. Minthogy azonban ez a felvétel kifejező erő szempontjából oly tökéletes, hogy elképzelni sem lehet jobbat, a Rádió sem törölte le ezt a verziót, a Televízió által készített filmbe is ez került bele, és mi is ezt választottuk, minthogy a másik felvétel zeneileg hibátlan ugyan, de átélés szempontjából nem éri el emezt.)

A szerep további realizálásáról igen nehéz beszélni. Azok számára, akik Székelyt soha nem látták-hallották a „Borisz Godunov"-ban, semmit sem mond a szó, nem *lehet* kellő felidéző ereje. Minthogy nem maradt fenn sem hangfelvétel, sem film az óra-monológról vagy Borisz halálának jelenetéről — mit tudnánk mondani? Legfeljebb néhány kiemelkedő momentumot

említhetünk fel, mint az igazi operaénekesi vagy méginkább éneks-eszínészi átélés mintapéldáját. A Sujszkijjal való párjelenet szinte hangról hangra, mondatról mondatra váltotta a kifejezés módozatait. (Ezt a kettőst Székelyen kívül Rösler Endre Székellyel egyenrangú, felejthetetlen alakítása is emlékezetessé teszi!) A jelenet során a harag, a kegyetlenség, a félelem, a megtört ember reménykedő könyörgése — mind-mind hangot kapott. S utána az egyedül maradó cár híres óra-monológja! Ha volt a magyar színpadon valaha mélylélektani emberábrázolás, úgy ez az volt. Székely Sujszkij kirohanása után lerogyott egy székbe és meredten maga elé bámult. Az egész alak maga volt a kataleptikus merevség, amint egy képzeletbeli jelenésre szögezve szemét, szinte alig tudta kimondani a szavakat: „Gondolat, mit szem nem lát... Egy pont csupán ... Kis semmiségből óriásra nőve ... A lelken rág ... Megőrjít lassú mérge...". Aztán, amint az óra ütni kezd, a merevség egyik pillanatról a másikra őrjöngésbe csap át. A művész tántorogva felkelt a karosszékből, s levegő után kapkodva a vízióban megjelenő árnyat, a meggyilkolt gyermek kísértetét űzve támolygott ide-oda a szobában. Már nem volt természetesen énekhang, csak szinte artikulátlan prózakiáltások. S az utolsó, könyörgő mondat megint a forma lezárása, a visszatalálás az énekhanghoz: „Szánd boldogtalan szolgád, Boriszt!"

(E sorok írója egyszer a „Borisz Godunov" előadását a kulisszákból nézte végig. E jelenet után már összement a függöny, és Székely még mindig ott feküdt a földön, ahogy összerogyott. Talán ott is maradt volna, ha a végtelenségnek tűnő perc után az öltöztető oda nem megy hozzá, és fel nem emeli a földről. Igazi könnyek voltak a szemében, és valósággal tántorgott még mindig, ahogy a tomboló tapsokra kiment a függöny elé...)

S mit mondjunk — hang- és képfelvétel hiányában, csak az emlékezetre támaszkodva — az utolsó képről? Nem foglalható szavakba sem Borisz utolsó imája, sem gesztusai, sem az, ahogy fiához vagy a bojárokhoz, Sujszkijhoz vagy a vezeklő köntöst hozó szerzetesekhez fordult. Csodálatos volt, ahogy a haldokló ember egy-egy mondatnál még összeszedte erejét („Még cár vagyok!"), ahogy fiához fordulva elmondta végakaratát, s ebben a jelenetben a kifejezési módot szinte mondatról mondatra változtatta, és mégis egységessé tette az egész monológot a haldoklás, az erő utolsó összeszedésének megjelenítésével. Vagy említsük meg azt, ahogy Székely a Pimen-elbeszélés hosszú első részét Pimentől elfordulva, összegörnyedve hallgatta a trónszékben, de Uglics városának és főleg Dimitrij cárevics nevének említésekor a letargiából csak gesztusokkal és arcjátékkal eljutott a legnagyobb izgalomig? Mindez csak szó lenne, s az, aki nem látta, talán nem is tudja elképzelni.

Székely 1957-ben ezt a szerepet a párizsi Nagyoperában is alakította. Az egyik francia zenekritikus így méltatta: „Székely Mihály, hangjának — amely a legmélyebb regiszterben mutatja meg teljes gazdagságát — varázsával Boris Christoffnál emberibb, Rossi-Lemeninél zeneibb és Ivan Petrovnál nemesebb Boriszt alakított. A legegyszerűbb eszközökkel dolgozó kifejezőkészségének intenzitásán kívül tolmácsolása mindenekelőtt a vokális vonalvezetés szépségével ragad meg; ezt a vokális szépséget még az óra-jelenet tragikus őrjöngésében és a zárókép imájának fátyolozott morendójában is meg tudja őrizni." (Jacques Bourgeois, Arts, 1957. január 29.)

A művészete tetőpontjához, legmagasabb fokú érettségéhez elérkezett Székely Mihály egyik kitüntetést a másik után kapja. 1946-ban az Operaház örökös tagja, 1948-ban szülővárosa, Jászberény díszpolgárává választja, 1949-ben először kapja meg a Kossuth-díjat, egy évvel később a Kiváló művész címet. A későbbi években különböző érdemrendekkel tüntetik ki, 1955-ben másodszor jutalmazzák a Kossuth-díjjal. Hatvanadik születésnapján, 1961-ben a legnagyobb polgári kitüntetést, a Munka Vörös Zászló Érdemrendjét adományozza neki a Népköztársaság kormánya.

A „Borisz Godunov" címszerepe után az Operaház színpadán már csak két új szerepet alakít. 1948-ban került sor Nicolai „Windsori víg nők"-jének felújítására, Székellyel Falstaff szerepében. Noha — mint nyilatkozatából idéztük — saját maga szerint a falstaffi jellegű figurák álltak legközelebb egyéniségéhez, ez a szerep nem tartozott sikeres alakításai közé. Talán nem rajta múlt: ez a felújítás a háború utáni évek legnagyobb bukásainak egyike volt. Nagyon hamar levették a műsorról, a kritikák egyöntetűen elmarasztalták a darabnak mind zenei realizálását, mind pedig elavultan naturalista rendezését. Mint az egyik kritika mondja, „Székely Mihály a szombati előadáson a szokottnál passzívabb volt." (Sárai Tibor, Szabad Nép, 1948. december 28.)

Öt év telik el, míg 1953-ban utolsó új szerepét formálja meg az Opera színpadán, Ránki György „Pomádé király"-ának címszerepét. (Itt említjük meg, hogy Székely a Rádióban még három szerepet kreált, ezek azonban színpadra nem kerültek, illetve a színpadi bemutatás alkalmával nem ő énekelte ezeket: megszólaltatta Glinka „Ivan Szuszanyin"-jának címszerepét, Polgár Tibor „A kérők" című vígoperájának Baltafyját és Székely Endre „Vízirózsa" című operájának öreg halászát. A Glyndebourne-ben énekelt Bartolóra még kitérünk.)

A „Pomádé király" főszerepének kialakításában is részt vett; alkotói módon működött közre mind a figura szövegkönyvi beállításában, mind pedig az énekszólam kidolgozásában (utóbbi vonatkozásban főleg a mélyregiszter kiaknázásában).

Pomádé király nevetséges figurájának remekbe szabott megformálása megint csak Székely hallatlanul sokszínű előadóművészi alkatának bizonyítéka. A ruhabolond, hiú, gyáva és zsarnokságában is inkább komikus, mint félelmetes Pomádé Székely alakításában valahogy Ozmin rokonává, annak paródiájává vált. Minthogy az opera maga is számos helyén parodisztikus jellegű, Székely ezeket a paródiákat, mondhatni, az egész szerepre alkalmazta. Különösen kiemelkedőekké váltak éppen ezek a jelenetek: a Borisz-paródia „Túl puha a paplan...", az Erkel-karikatúra „Örvendj, népem!" és a hasonlók. Magától értetődő, hogy a művész nemcsak hangvételben, hanem játékban is torzképet rajzolt. Egy kommentátor egyszer ezt mondta Székely Mihályról: ahány szerepe, annyi arca van. A maszkok nagymestere Pomádé király figuráját is rögtön megjelenésekor hallatlanul humorossá tette. Kifejezetten csúnyává maszkírozta magát, de ugyanakkor — hadd éljünk szójátékkal — ez a csúnyaság

kifejező volt. A bemutató egyik munkatársa említi, hogy Székely több ízben visszaadta javításra, „finomítás"-ra a parókát azzal, hogy „még nem elég csúnya". Mint minden művészben, Székely Mihályban is természetesen megvolt a jó nagy adag hiúság; de ha a szerep úgy kívánta, sőt, ez éppen egyik biztosítéka volt a sikernek: habozás nélkül rútította el magát.

A „Pomádé király" nem tartozott az Operaház sikerdarabjai közé, de Székelynek mégis nagy sikere volt benne alakításával. (Egy ízben — hosszabb betegség után — ebben a szerepben lépett először a közönség elé. Bejövetelekor különösen nagy taps fogadta, amely csak még nagyobbá vált, mikor Székely a szerep első mondata szerint ezzel fordult... ezúttal a közönséghez: „Csak folytassátok!".) A siker az említett „Túl puha a paplan..." részletnél tetőzött. Ebben a „nagyjelenetben", „monológ"-ban Székely a „Borisz Godunov" oly tökéletes paródiáját adta teljes hangerejének és lélekábrázoló képességének idézőjelbe tett latbavetésével, hogy mindenki érezte: kissé önmagát, a „Borisz" nagymonológjának vagy Fülöp áriájának Székely Mihály-féle tolmácsolását perszíflálja. Amolyan zenei „így énekelek én" volt ez...

Asztalos Sándor így ír a bemutató után: „Székely Mihály kiváló alakítása a középpontja az egész műnek. Mind hangban, mind színészi munkában olyat kapunk tőle, amiről csak a legnagyobb dicséret hangján szólhatunk. Eddigi nagy alakításai mellé, mint széles skálájú művészetének újabb bizonyságát, odaállíthatjuk most már a Pomádét is." Írása egy másik helyén, az együttes többi tagjáról szólva ezt mondja: „Mint együttes, ők is kiválót nyújtanak, még akkor is, ha egy-egy olyan óriási művészi teljesítményt nem kapunk tőlük, mint Székely Mihály alakítása." (Magyar Nemzet, 1953. július 5.)

Ezekben az években nemcsak Budapest élvezheti Székely működését; a színház egész együttesével vagy egyedül el-ellátogat a baráti államokba. Nevezetes sikert arat például Szófiában, részt vesz az Operaház emlékezetes szovjetunióbeli turnéján, szerepel Lengyelországban, Csehszlovákiában.

A nyugati vendégszereplések sora 1957-ben kezdődik újra. A párizsi „Borisz"-t már említettük. Ugyancsak 1957-ben vendégszerepel először a glyndebourne-i nyári ünnepi játékokon, amelyeknek öt évadon keresztül állandó vendége. A sussexi kastély parkjában rendezett ünnepségek Európa, sőt, a világ legnevezetesebb operafesztiváljai közé tartoznak. A birtok ura, John Christie, 1934-ben rendezte meg először a fesztivált, melynek művészi vezetője évtizedeken keresztül Fritz Busch, rendezője a világhírű Carl Ebert, adminisztratív irányítója pedig a Metropolitan jelenlegi igazgatója, Rudolf Bing volt. Kezdetben csak Mozart-darabokat játszottak, és Mozart maradt a későbbi szezonokban is a műsor gerince. Székely az említett öt nyáron Sarastrót, Ozmint, a „Figaro házassága" Bartolóját, valamint a „Fidelio" Roccóját énekelte Glyndebourne-ben.

Sikereiről, a kritikákról a szerepekkel kapcsolatban már beszámoltunk. Ragadjuk meg az alkalmat és hozzuk a művészt igazán „emberközelbe". Fivéréhez írt leveleiből idézünk. 1957-

ből: „Tegnapelőtt délután áthajóztunk a Csatornán és megérkeztünk a szigetországba... Ma már próbám volt és átvettem nagy postámat. Minden nap próba van, elég kimerítő, mert nagyon sok különböző nemzet fia van itt képviselve és egybe kell őket hangolni... Nem vagyok Michael! Mihály vagyok én itt is. Ne németesíts!!" „Tegnap igen nagy sikerrel lezajlott a Varázsfuvola, amiről a mai sajtó is megállapítja az én személyes nagy sikeremet... Csupa estélyi ruha, nagy pompa, előkelőség volt jelen. A felvonulást kicsit élveztem, szebbnél szebb autók. Már Londonban estélyiben ülnek be, úgy a vonatba, mint az autókba, és itt aztán a gyönyörű gyepen és kertben divatbemutatót rendeznek. Leírhatatlanul szép a kastély a hozzáépített színházzal, melynek óriási színpada van... Különben falusi életet élünk. Ha szép az idő, Brightonba megyünk tengeri levegőre, ami ide 10 kilométernyire van." „Ma lesz a Szöktetés zenekari nyilvános főpróbája. A rengeteg próba miatt nem volt kedvem írni. Egy ilyen szerepet, amit 30 éve énekelek, nehéz volt átállítani az itteni szokásokhoz és a német nyelvhez. Remélem, a várt sikert meghozza." „Tegnap megtörtént a gyönyörű és nagysikerű előadás. Egyelőre nem küldök más kritikát, mert nem tudom, melyiket küldjem, melyik érdekesebb. Én voltam az este ‚fénypontja'! pedig világhírű kollegáim nagyot nyújtottak, és nehéz volt elképzelésem belevinni a darabba, mármint a pesti előadás szokásait."

1958-ban: „Tegnapelőtt megérkeztünk. Este 10 órakor, amikor itt még világos van. Elég gyenge a lakásunk, ha lehet, változtatunk. Nagy szeretettel fogadtak az itteniek és nagyon hálásak érte, hogy ezt a kis szerepet a Figaro házasságában elfogadtam. — A próbák már másnap megindultak, igen jó együttesben lesz részem énekelni. Bécsben két napot, Münchenben egy napot, Nancyban egy éjszakát és Párizsban egy délutánt és egy délelőttöt töltöttünk. Az utunk végig pompás úton és jó időben telt el. Kocsim hálásan viselkedett, nem volt semmi baj vele! Kopp-kopp-kopp!!! Az átkelés a Csatornán is gyönyörű időben, sima tengeren történt. A határokon nem volt semmi baj, perceket töltöttünk az útlevél- és vámvizsgálattal. Tegnap megkaptam első leveled három melléklettel. Az egyik újság hülyeséggel telt cikke bosszantott. Pl. Glyndebourne nem Skóciában van és nem először énekelek olaszul." „Új lakásba költöztünk. Egy farmra, ahol 50 tehén, 250 holdon remek gazdaság, gépesítve, 2 ember kezeli a birtokot. Remek angol kosztot kapunk. Két szobánk van és fürdőszobánk, amit csak mi használunk. Megtanítottam őket a jó reggelire: tea, vaj, jam, citrom, tej, sonka, tojás, méz és pirítós és grape-fruit. Egy domb tetején van a ház és tengeri kilátásunk van." „Próbáim naponta kétszer folynak, ebből a kis szerepből, de remélem, jól megoldom és sikert is csinálok belőle. ... Londonban eddig egyszer voltunk, láttunk egy Don Carlost, sírva fakadtunk, milyen hangtalan, rossz Fülöpöt hallottunk. Ha én ezt egyszer itt elénekelhetném, lordságot kapnék a királynőtől. — Életünk elég unalmas, sokat járunk moziba."

1959-ben: „Az első úti megnyugvás után legalább egy órára van szükségem, hogy a gondolatokat leírjam. Elöljáróban, mint vese-sorstárssal közlöm, hogy egy ronda kő vagy kövek már Párizsban kezdte rombolni az egészségem, azóta is lázasan vagyok, mindennap belémcsavar... 15-én kezdődnek a színpadi próbák, addig az itteni muzsikális fenoménok szeretnék megmagyarázni, mi is a Fidelio... Münchenben teljesen véletlenül összetalálkoztunk

Dorátiékkal, nagy öröm, koncert, vacsora! Párizsba is együtt érkeztünk, sőt, most Angliában is együtt vagyunk... Nagyon örült nekünk egész Glyndebourne, a vezetők, színpadi munkások, kórus, zenekar. A Fidelio szereposztásilag a legjobb darab, de félő, hogy Gui mester tempóival, melyek unalmasan lassúak, sikert tudunk-e csinálni." „Azért írok ilyen ritkán, mert 10-től 2- ig és 3-tól 7-ig próbák folynak. Igen kimerítőek (rendezői és karmesteri rémuralom), és ezekkel kell megküzdeni. Naponta 70 kilométert kell csak az operáig és vissza megtenni, ami szintén másfél órai autóút. Bár az utak kitűnőek, de nagyon kanyargósak. Egészségem helyreállt. A kő vasárnap távozott és azóta színem, munkabírásom és kedvem is megváltozott." „Igen nagy sikerrel lezajlott a Fidelio. Nekem különösen nagy publikum- és sajtósikerem van. Zeneileg nem értek egyet maestro Gui felfogásával, de sokat javult, és megtanítottuk Beethovent muzsikálni. Egy olaszban sok a vér és a lassú részeket szentimentálisan akarja előadatni; ez teljesen hibás felfogás. — Függöny elé jövetelemkor nagy ordítás, lábbal topogás jelentette a különleges ovációt."

1960-ban: „Szombaton délben áthajóztunk, egy igen kellemetlen, túlzsúfolt hajón (szombat, week-end). Szerencsére az idő nagyon jó volt, a tenger nem mozgott. Alig vártam, hogy végre itt, Piddinghoe-ban a farmon kipihenjem, illetve kialudjam a nyaralás fáradalmait. Alszom is naponta 12 órát. — Ha az ember elhagyja Hegyeshalmot, egész Európában nem lehet egy csendes helyet találni, ahol aludni lehet, olyan nagy a motor és autó, meg busz forgalom. Nagy hurrával fogadtak, és már ma délután az első próbát meg is tartottam... Párizsban egy Sámson és Delila előadást hallottunk a Nagyoperában Del Monacóval, aki ma a legjobb olasz hőstenor. Barcelonával leszerződtem 1961 januárban 6 előadásra, 3 Varázsfuvola, 3 Tannhäuser. Ugyancsak két előadás lesz Monte-Carlóban márciusban Tristanból, ha otthon elengednek egy hétre. Itt jövőre 12 Szöktetést és 12 Fideliót fogok termelni. Minden előadás már februárban el van adva."

1961-ben: „Két napig a farmon laktunk és születésnapomra beköltöztünk a saját bérelt kis házunkba. Három hálószoba, egy nappali, fürdő, konyha, spájz, meleg víz, gyönyörű nagy kert. Négy nap óta nyakig vagyok a próbákban (Szöktetés). Jókat eszünk és sokat pihenünk. A kocsi kitűnőre vizsgázott. 130—140 kilométer óránkénti sebességgel is kellett a német autobahnokon haladni, hogy idejében ittlegyünk... Itt mindenki a régi, csak új kórustagok vannak sokan. Különben ez jellemzi Angliát, itt nem változik könnyen semmi. Programom: naponta délelőtt-délután próbák, megnézem a postát, és nagyon várjuk mindig az otthoni híreket, mert akarjuk hallani az újságokat, vicceket, hiszen itt nem hallunk és nem olvasunk. Írjál sokszor és érdekes híreket." „Tegnap már a második Szöktetés is lement. Eddigi angliai szereplésem legnagyobb sajtósikerét eredményezte. Az összes újságok a legjobb és legszebb jelzőkkel illettek, ugyanúgy a közönség tüntető tapsainak örvendezhettünk. Már megkezdtük a Fidelio-próbákat is, úgyhogy nincs egy szabadnapom egyelőre, míg ki nem jövünk a Fidelióval... Olyan hideg van, hogy az ágyamba forró gumipalackot teszünk. Villannyal fűtünk, de állandóan! Tegnap az a kevés gyümölcs és krumpli is elfagyott, olyan hideg volt. Én is megszenvedem az időjárást, boszorkánylövésem van már öt napja. Piroska már vasalgat is, hogy elűzze ezt a szörnyű fájdalmat."

A glyndebourne-i, valamint a levelekben említett barcelonai, monte-carlói és müncheni fellépéseken kívül valósággal diadalutak voltak azok az előadások is — méltatásukról már szintén tettünk említést —, amelyeken Székely Bartók Kékszakállúját énekelte, hol színpadi, hol koncertelőadásokon. Párizsban, Londonban, a brüsszeli világkiállítás magyar hangversenyén, majd ugyancsak Brüsszelben (tizenegyszer színpadon) és Hollandiában került sor ezekre a fellépésekre.

Leveleiből vett idézetekkel igyekeztünk Székely Mihályt, az embert bemutatni. A következőkben kollegái visszaemlékezései alapján vázoljuk fel élesebb vonalakkal a művész portréját. Említettük már, hogy a színpad, az operaházak, a művészi munka volt a legfontosabb számára. Ő, a világhíres nagy művész, mindig időben jelent meg, akár próbáról, akár előadásról volt szó. Sohasem késett, húsz perccel a darab kezdése előtt már teljes maszkban és kosztümben várt a jelenésre, és tíz perccel színpadra lépés előtt már ott volt a „világot jelentő deszkákon", a kulisszákban, hogy kellőképpen koncentrálni tudjon. Akkor is a legnagyobb lelkiismeretességgel járt el a próbákra, amikor fiatalabb kolléga állt be egy-egy olyan darabba, melynek egy másik szerepét ő esetleg már évtizedek óta énekelte. Az egyik rendező mondta el, hogy például amikor Bende Zsolt vette át a Don Juan címszerepét, Székelynek teljesen magától értetődő és természetes volt, hogy részt vegyen az összes színpadi próbákon, sőt, Bende kedvéért, az ő alakításához való alkalmazkodásként itt-ott változtatott is addigi játékán. Az új szereplő új színeitől ő is új színeket kapott. A Leporello-Don Juan recitatívókat néha egy-egy teljes délelőttön keresztül próbálták.

Abban is „jó kolléga" volt, hogy, a színpadi nyelv kifejezését használva, „alájátszott" a partnereknek, azaz mindig figyelemmel kísérte mások színpadi elhelyezkedését, és a színpadi szituáció keretein belül átvette mások játékötleteit. Nem irigyelte másoktól a sikert, drukkolt a többiekért, hiszen sikeres előadásban részt venni — ez volt egyik legnagyobb öröme.

Született muzsikus volt. Mondhatni, ösztönösen megérezte minden szerepének lényegét, azonnal megtalálta azt a pontot, amely az egész szerep kiindulása. Mindenekelőtt a lírikus részekhez, a széles, nagy ívű, lírai kantilénákhoz találta meg a kapcsolatot. — Mint említettük, például az apai érzelmek kifejezése azonnal megérett benne. Amilyen hamar lereagálta az érzelmi kifejezést, a bensőséget, a dallamvonalat — a szöveget nehezebben memorizálta. De ha egyszer egy szerepet szövegében, zenéjében tudott, soha nem felejtett el semmit. Igen feltűnő és kiugró harmóniai érzéke volt Székelynek. Nemcsak saját dallamait tudta pontosan, hanem az azokhoz tartozó basszus-alapot is megjegyezte. (Gyakran előfordult, hogy mulatozás közben a cigányprímás játszotta a nótákat, és Székely nem a dallamot, hanem a basszust énekelte hozzá.) Emlékezőtehetsége tanulásában is segítette. Sok dolga nem volt vele a korrepetitoroknak, mármint ami egy-egy szerepe zenei betanítását illeti. Inkább csak akkor akadt nehezebb munka, ha magyarul énekelt szerepet idegen nyelvre kellett áttanulnia.

Nagyon muzikális, tehát formálható és befogadóképes énekes-művész is volt. Nem merev, aki ragaszkodik az egyszer, valamilyen módon kialakított szerepformáláshoz. Új karmester, új rendező útmutatásai nyomán — ha azok meggyőzték őt — szívesen változtatott addigi felfogásán. Muzikalitásának természetesen integráns része volt az intonációs tisztaság. Már említettük, mily pontosan, hangról hangra pontosan énekelte az intonációs szempontból nagyon nehéz Ochs-szerepet. Ez az intonációs tisztaság különösen alkalmassá tette Mozart-szerepekre. Kiindulása mindig a zene volt, ebből alakította ki egy-egy figura jellemének ábrázolását. Annyira tisztában volt az előadott művek muzsikájával, hogy nemcsak a saját, hanem többnyire a többi szereplő szólamát is tudta. Színpadi játéka is az egyszer magáévá tett vokális kifejezésből, az érzelmek, a jellemek, a helyzetek *zenei* átéléséből fakadt.

Mindezt egy szóval így szoktuk nevezni: egyéniség. Székely nemcsak a magyar operaszínpadnak, hanem az egész modern operajátszásnak is egyik nagy egyénisége volt, aki azonnal légkört teremtett maga körül a színpadon. Ez az a bizonyos valami, amit a legminuciózusabban részletező zenei és színészi elemzés sem tud szavakba foglalni, az a bizonyos *plusz*, ami a nagy művészt megkülönbözteti a tehetségtől, a rutinos, szorgalmas énekestől. Ez a légkör pedig — a kollégák egybehangzó állítása szerint — nemcsak a színpadon alakult ki Székely körül, hanem még a zongorás szobapróbákon is.

Ő maga is azonnal reagált más nagy művészek „légkörére". Amikor nagy „stimmkollégája", akihez annyiszor hasonlították, Fjodor Saljapin Budapesten járt egyszer, és a Fészekklubban Székelynek módja volt vele találkozni, rajongással és lelkesedéssel beszélt erről a találkozásról. Esemény és izgalom volt számára, amint maga számolt be róla: „ahogyan Saljapin egy kávéscsészét felemel, az már esemény, annak légköre van." Csak az tudja ennyire becsülni mások egyéniségét, aki maga is nagy egyéniség.

Emberi lénye, alaptermészete vidám, kedélyes, sőt, bohém. Szeretett mulatozni, cigányozni. Palló Imre meséli, hogy amikor ő — mármint Palló — leánykérőbe ment, Székelyt vitte magával. A leendő Pallóné családja szerette az éjszakába nyúló vigadozást, s így természetes, hogy a leánykérés megünneplése is ilyen körülmények között zajlott le. Pallónak azonban másnap fontos fellépése volt, s így hamar nyugodni tért; Székely viszont örömmel fennmaradt hajnalig, és énekével, kedélyével, vidámságával kitűnően elszórakoztatta a családot. A leendő após tréfásan meg is jegyezte, hogy lányához inkább Székely lenne való...

A „Simone Boccanegra" kirobbanó sikerű premierje után kettejük jóbarátja, Doráti Antal anyjánál nótáztak hajnalig, és volt egy olyan bankett röviddel Budapest felszabadítása után, amikor Vorosilov marsall tiszteletére és szórakoztatására a két jóbarát hol egymást felváltva, hol duettben énekelte a magyar nótákat.

Ferencsik János fogalmazta meg talán legszebben Székely emberi portréját: „Az élet gazdagabbá és tapasztaltabbá tette, de nem változtatta rafinálttá, nem tudta a rafináltságig elkoptatni. Megmaradt benne egész életében a gyermek *játék-öröme*, a naív öröm a játékban és a szépségben." A naivitására, a játékosságra jó példa Székely rajongó szeretete.. .az autók iránt. Fivéréhez írt úti leveleiből kihagytuk ugyan, de ezek a levelek telve vannak az autójára vonatkozó szakszerű észrevételekkel, dicséretekkel vagy kifogásokkal. Mint élő

valamiről, úgy gondoskodott a kocsiról; ugyancsak Ferencsik mesélte: egyszer, még fiatalkorában megfigyelték, hogy Székely — abban a hitben, hogy senki sem látja — megsimogatta és megcsókolta kocsiját.

Az örök gyermek jellemvonásához tartozott az is, hogy nemcsak örülni tudott gyermek módjára, de ha mérges volt, akkor is úgy duzzogott, mint egy gyerek. Éppoly nehéz volt kibékíteni, mint egy duzzogó kisfiút, ám ugyanakkor alig várta, hogy kibékülhessen. Nyilván ezzel függ össze a gyermekek szeretete is. Több ízben említettük már, hogy mily mélyről jövően tudott hangot adni az apai érzelmeknek. Amikor a „Pomádé király"-t Ránki György gyerekek számára is átdolgozta, Székely boldog örömmel vett részt a próbákon, adott tanácsokat ifjú „kollégájának". S itt említhetjük azt is, hogy mennyire szerette az állatokat, különösen kutyáját.

Az ilyen embernél természetes, hogy kitűnő humora van, nemcsak a színpadon, hanem az életben is. Székely humora a legjobbak közül való volt; száraz, de találó. A színpadon, ha a helyzet engedte, szívesen rögtönzött. Az Ozmin-szerep rögtönzéseiről már beszéltünk; de Székely találta ki azt a „bemondást" is a „Sevillai borbély"-ban, hogy Bartolo megjegyzésére: „Figarónak nincs is húga" Basilio így válaszoljon: „Majd lesz".

1962-ben ünnepelte operaénekesi pályafutásának negyvenedik évfordulóját. Az ünnepi előadáson a „Don Carlos" került színre. Ekkor került sor arra a sokat idézett interjúra is, amelyet a Rádió egy munkatársa készített vele, és ekkor forgatta a Televízió is a róla szóló filmet. Az interjú végén arról beszélt, hogy nyugdíjazása után a fiatal pályatársakkal szeretne foglalkozni, stúdiót vezetni, amelyben a klasszikus éneklés titkát adná át az utódoknak. A beszélgetést így fejezte be: „Szeretnék még néhány darabot elénekelni, legfőképpen azonban ezt szeretném: megőrizni az eredményeket, megmaradni a közönség szeretetében, megőrizni a sikert, hiszen ez talán a legnagyobb dolog a világon."

1963. március 5-én híres nagy szerepét énekelte hosszú idő után újra, a „Boccanegra" Fiescóját. A szerep első mondata: „Nagy ősök fényes vára, búcsúzom tőled." Az utolsó pedig ez: „Mondjunk imát a holtért." A színpadon és a nézőtéren — amely tombolva ünnepelte a nagy művészt — senki sem tudta, senki sem sejtette, hogy ezek a szavak ezúttal nem Fiescóra, nem Boccanegrára vonatkoznak, hanem Székely Mihályra. Másnap műtétre vonult be egy kórházba, de a műtőasztalról már holtan emelték le.

Halála másnapján számtalan nekrológ jelent meg és mindegyik tartalmazta ezt a mondatot: Székely Mihály halála pótolhatatlan veszteség. Valóban az. De ha nem is látjuk őt többé színpadon, ha nem is énekli régi szerepeit és nem lép fel újakban, ha nem is adja tovább tudását elképzelése szerint a fiataloknak — a hangfelvétel és a film megőrizte számunkra felejthetetlen művészetét, példaképként minden idők magyar énekesei számára.

●

E sorok írója ezúton mond köszönetet mindazoknak, akik munkáját adatokkal, visszaemlékezéseikkel segítették: mindenekelőtt a művész feleségének és fivérének Székely Oszkárnak; továbbá Ferencsik Jánosnak, Galsay Ervinnek, Huszár Klárának, Meixner Mihálynak, dr. Palló Imrének és Varga Pálnak.

SZÉKELY MIHÁLY SZEREPEI

Év		Szerep	Mű
1923.	V. 28.	Remete	Weber: A bűvös vadász
	VI. 22.	Ferrando	Verdi: A trubadur
	X. 24.	Öreg zsidó	Saint-Saëns: Sámson és Delila
	XI. 11.	Crespel	Offenbach: Hoffmann meséi
	XII. 11.	Egy kappadóciai	R. Strauss: Salome
	XII. 27.	Főpap	Goldmark: Sába királynője
1924.	I. 10.	Az elhunyt király szelleme	Thomas: Hamlet
	III. 29.	Mihály, öreg paraszt	Vincze Zsigmond: Az erősebb
	IV. 17.	Lord Synham	Lortzing: Cár és ács
	V. 8.	Palemon	Massenet: Thais
	VI. 3.	Reinmar	Wagner: Tannhäuser
	VI. 7.	Sparafucile	Verdi: Rigoletto
	VI. 8.	Titurel	Wagner: Parsifal
	XI. 8.	Basilio	Rossini: A sevillai borbély
	XII. 6.	5. úrfi	Poldini: Farsangi lakodalom
	XII. 16.	Don Fernando	Beethoven: Fidelio
1925.	III. 8.	Hajóparancsnok	Puccini: Manon Lescaut
	V. 1.	Sarastro	Mozart: A varázsfuvola
	V. 5.	Hans Schwarz	Wagner: A nürnbergi mesterdalnokok
	V. 14.	Ramfis	Verdi: Aida
	XI. 13.	D'Obigny márki	Verdi: Traviata
	XI. 14.	Angelotti	Puccini: Tosca
	XI. 30.	Tom	Verdi: Az álarcosbál
	XII. 11.	Brogni bíboros	Halévy: A zsidónő
1926.	I. 22.	Kurawar	Delibes: Lakmé
	II. 16.	Dupont	Szántó Tivadar: Taifun
	XII. 5.	Hermann őrgróf	Wagner: Tannhäuser
1927.	X. 29.	Mefisztó	Gounod: Faust
	XI. 17.	Timur	Puccini: Turandot
	XI. 23.	Veit Pogner	Wagner: A nürnbergi mesterdalnokok
	XII. 21.	December	Siklós Albert: A hónapok háza
1928.	II. 17.	Lunardo	Wolf–Ferrari: A négy házsártos
	II. 23.	Hunding	Wagner: A walkür
	III. 29.	Rufus	Zádor Jenő: Holtak szigete
	IV. 17.	Des Grieux gróf	Massenet: Manon
	V. 12.	Ariodat	Händel: Xerxes
	X. 2.	Collin	Puccini: Bohémélet
	XII. 14.	Tiresias	Sztravinszkij: Oedipus Rex

1929.	II. 16.	Fafner	Wagner: A Rajna kincse
	II. 23.	Fafner	Wagner: Siegfried
	III. 31.	Gvárdián	Verdi: A végzet hatalma
	X. 1.	Marke király	Wagner: Tristan és Izolda
	XII. 31.	Frank	J. Strauss: A denevér
1930.	II. 22.	Alvise Badoero	Ponchielli: Gioconda
	VI. 7.	Barang	Erkel: István király
	X. 5.	Pimen	Muszorgszkij: Borisz Godunov
	XI. 1.	Basszus szóló	Verdi: Requiem
1931.	I. 9.	Daland	Wagner: A bolygó hollandi
	II. 18.	Ozmin	Mozart: Szöktetés a szerájból
	II. 26.	D'Indres	Hubay Jenő: Az álarc
	IV. 20.	Marcel	Meyerbeer: Hugenották
	V. 28.	A komtúr	Mozart: Don Juan
	XII. 22.	Nagyapó	Ádám Jenő: Magyar karácsony
1932.	IV. 24.	Gremin herceg	Csajkovszkij: Anyégin
1933.	I. 13.	Pierre	Leroux: A csavargó
1934.	I. 2.	Bouillon	Cilea: Adriana Lecouvreur
	III. 3.	Karenin gróf	Hubay Jenő: Karenina Anna
	III. 29.	II. Fülöp	Verdi: Don Carlos
	IV. 8.	Martini	Lehár: Giuditta
	IX. 27.	Bálint	Goldmark: Téli rege
	XII. 28.	Waldner	R. Strauss: Arabella
1935.	IX. 12.	Oroveso	Bellini: Norma
1936.	IV. 7.	Gurnemanz	Wagner:Parsifal
	IV. 29.	Charon	Monteverdi: Orfeo
	X. 29.	A kékszakállú herceg	Bartók: A kékszakállú herceg vára
	XII. 29.	Doszifej	Muszorgszkij: Hovanscsina
1937.	III. 2.	A podeszta	Eszterházy Ferenc: Szerelmeslevél
	VI. 11.	Fiesco	Verdi: Simon Boccanegra
	XII. 18.	Orbók	Dohnányi: A vajda tornya
1938.	I. 20.	Koncsak kán	Borodin: Igor herceg
	IV. 12.	Szegedy János	Poldini: Himfy
	XII. 16.	Rocco	Beethoven: Fidelio
1940.	X. 15.	Fasolt	Wagner: A Rajna kincse
	XII. 12.	Ochs báró	R. Strauss: A rózsalovag
1941.	II. 26.	Leporello	Mozart: Don Juan

1944. II. 6.	Abul	Cornelius: A bagdadi borbély
1945. III. 15.	Tiborc	Erkel: Bánk bán
VII. 18.	A kádi	Gluck: A rászedett kádi
1947. VII. 1.	Borisz Godunov	Muszorgszkij: Borisz Godunov
1948. XII. 25.	Falstaff	Nicolai: A windsori víg nők
1953. VI. 6.	Pomádé király	Ránki György: Pomádé király
1958.	Bartolo	Mozart: Figaro házassága (a glyndebourne-i ünnepi játékokon)

Csak a Rádióban énekelt szerepek:

Ivan Szuszanyin	Glinka: Ivan Szuszanyin
Baltafy	Polgár Tibor: A kérők
Öreg halász	Székely Endre: Vízirózsa

HANGLEMEZMELLÉKLET

fordulatsebesség $33^1/_3$

I. OLDAL

Mozart: Szöktetés a szerájból — a. Ozmin áriája az I. felvonásból (F-dúr)

b. Ozmin áriája a III. felvonásból (D-dúr)

II. OLDAL

1. Mozart: A varázsfuvola — Sarastro áriája a II. felvonásból (F-dúr)

2. Verdi: Simone Boccanegra — Fiesco áriája az előjátékból

III. OLDAL

Verdi: Don Carlos — Fülöp király áriája a III. felvonásból

IV. OLDAL

1. Muszorgszkij: Borisz Godunov — Borisz monológja a II. felvonásból

2. Bartók: A kékszakállú herceg vára — részlet (Judit: Palánkay Klára)

ORSZ. SZÉCHÉNYI KÖNYVTÁR

POGÁNY FERENC, BUDANOVITS MÁRIA,
PALOTAI ÁRPÁD, PATAKY KÁLMÁN,
SZÉKELY MIHÁLY, HASELBECK OLGA,
FARKAS SÁNDOR ÉS DR. LÁSZLÓ GÉZA
A VELENCEI SZT. MÁRK TÉREN 1923-BAN

A LÓVERSENYPÁLYÁN

TESTVÉREI ÉS APJA TÁRSASÁGÁBAN

ORSZ. SZÉCHÉNYI KÖNYV-TÁR

A FIATAL MÜVÉSZ

A SPORTEMBER

A METROPOLITAN MÜVÉSZBEJÁRÓJA ELŐTT
(A WALKÜR PLAKÁTJA SZÉKELY
ELSŐ FELLÉPÉSÉT HIRDETI)

DR. SZÉCHÉNYI KÖNYV-TÁR

ERNSTER DEZSŐVEL A METROPOLITAN ELŐTT

FELESÉGÉVEL OTTHONÁBAN

SZEREPTANULÁS
KÖZBEN

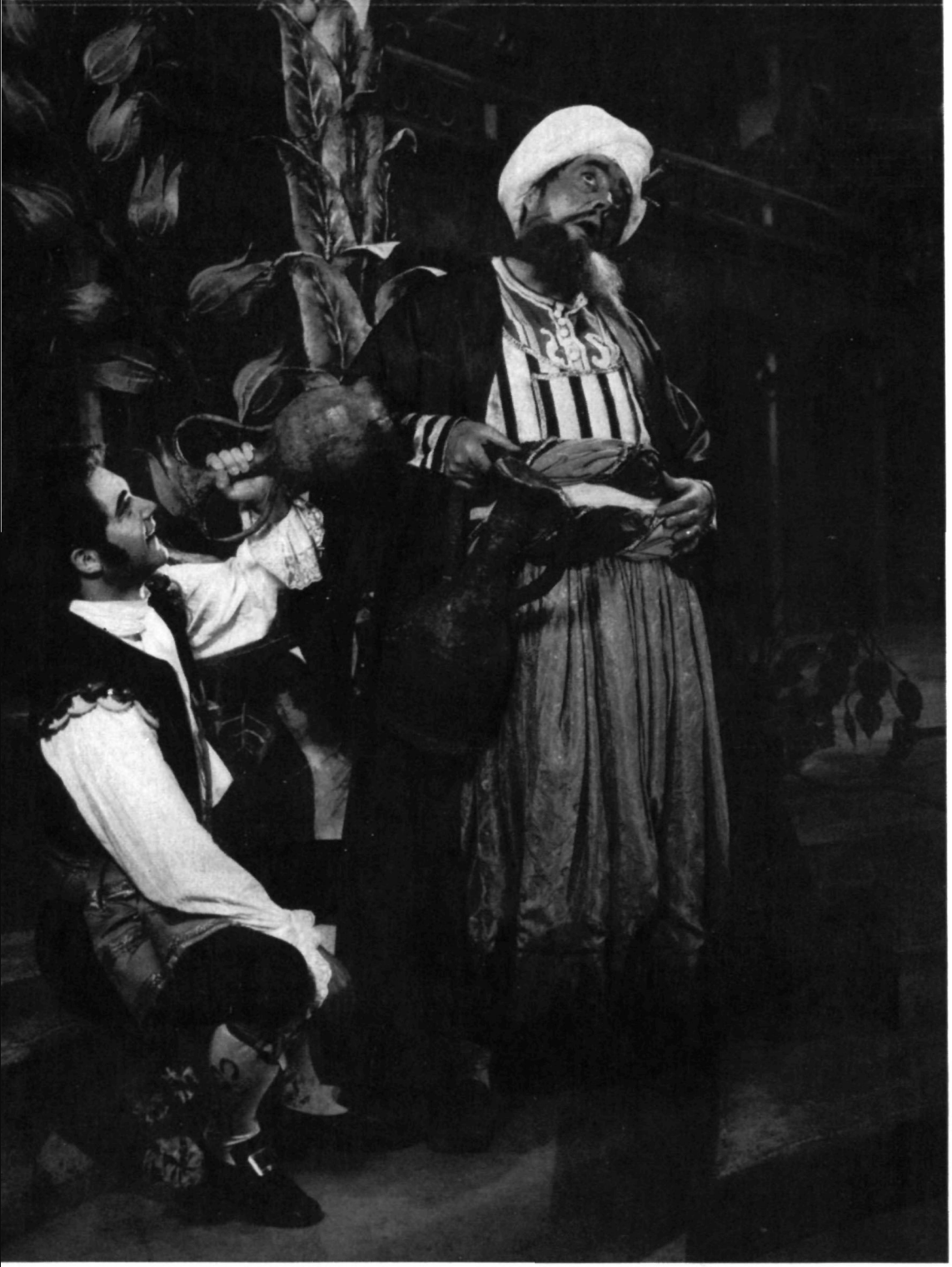
EGY MOSZKVAI HANGVERSENY PLAKÁTJA

ORSZÁGOS SZÉCHÉNYI KÖNYVTÁR

A PÁRIZSI NAGYOPERA SZÍNLAPJA SZÉKELY FELLÉPÉSÉT HIRDETI A BORISZ GODUNOV-BAN

SZÉKELY TANÁCSOKAT AD
POMÁDÉ KIRÁLY
IFJÚ MEGSZEMÉLYESÍTŐJÉNEK
(BALOLDALT A HÁTTÉRBEN RÁNKI GYÖRGY)

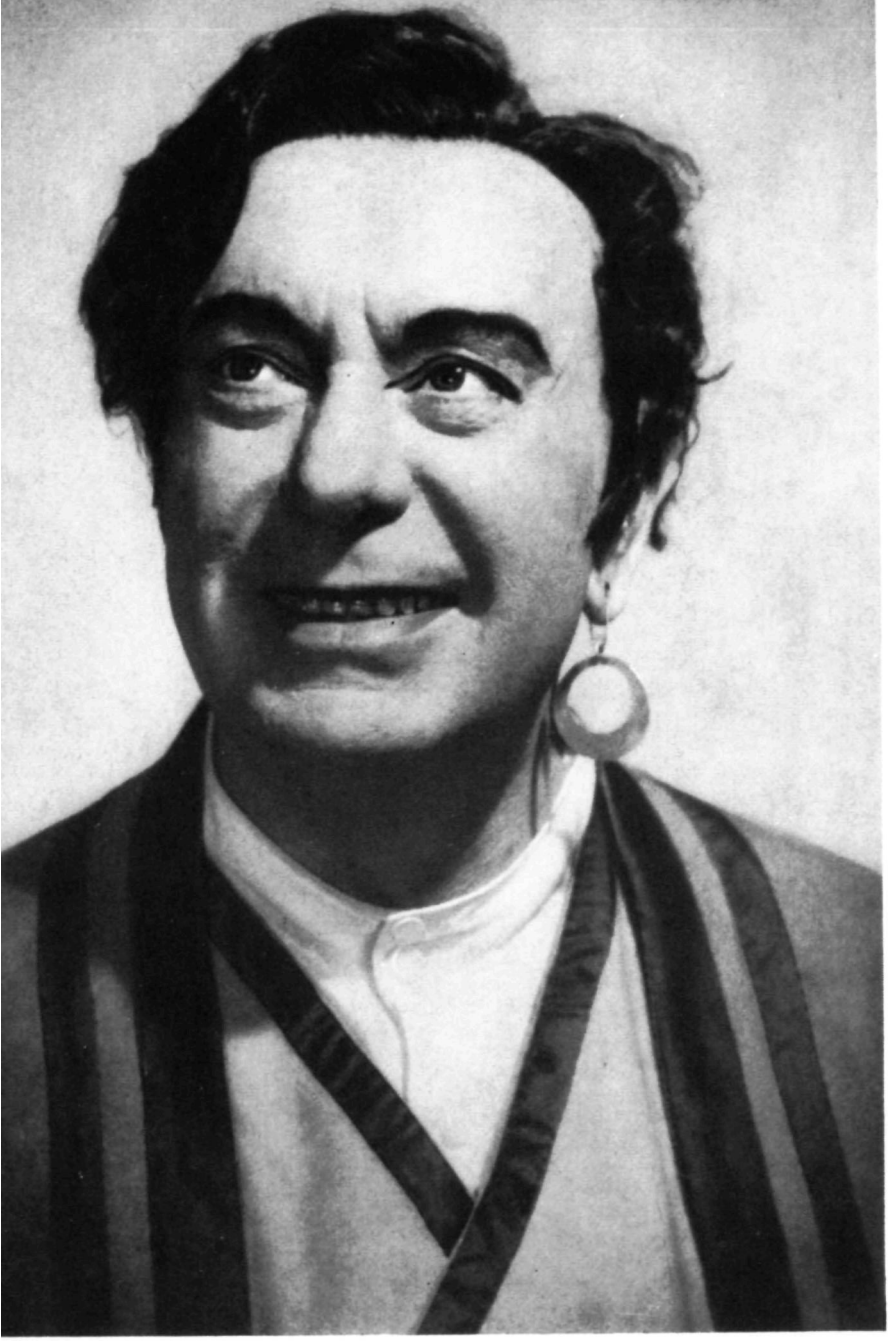
EGY DON JUAN-ELŐADÁS SZEREPLŐI:
SVÉD SÁNDOR, OSVÁTH JÚLIA, TITO SCHIPA, SZÉKELY MIHÁLY



SZÉCHÉNYI KÖNYV-TÁR

„JAJ, MÁRIS ITTAM!"
(GLYNDEBOURNE, 1957.
PEDRILLO:
KEVIN MILLER)

OZMIN UDVAROL
(GLYNDEBOURNE, 1957.
BLONDE:
ROSL SCHWAIGER)



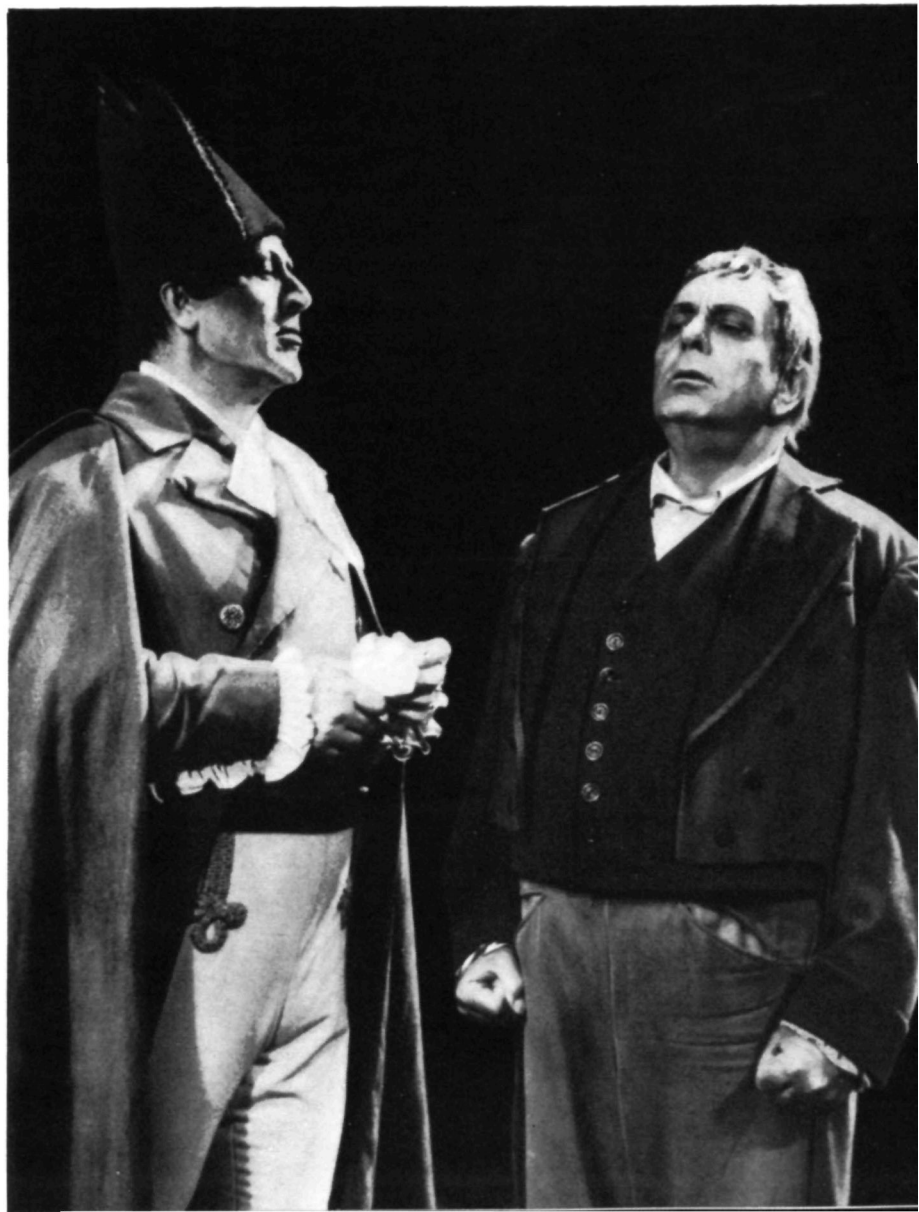
LEPORELLO

ORSZÁGOS SZÉCHÉNYI KÖNYVTÁR

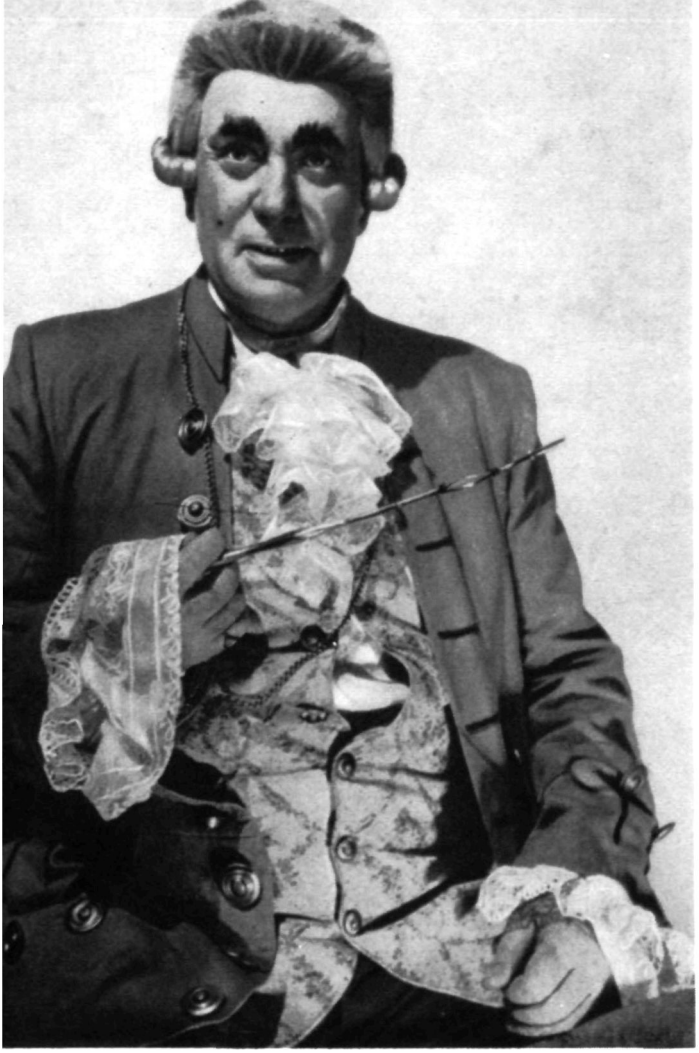
SARASTRO

BARTOLO
(GLYNDEBOURNE, 1958.
BASILIO: HUGUES CUENOD)

DRSZÉCHÉNYI
KÖNYV-
TÁR



ROCCO NEM GYILKOL...
(GLYNDEBOURNE-I
FIDELIO-ELŐADÁS, 1959.
PIZZARRO: KIM BORG)



OCHS BÁRÓ

SZÉCHÉNYI
TÁR

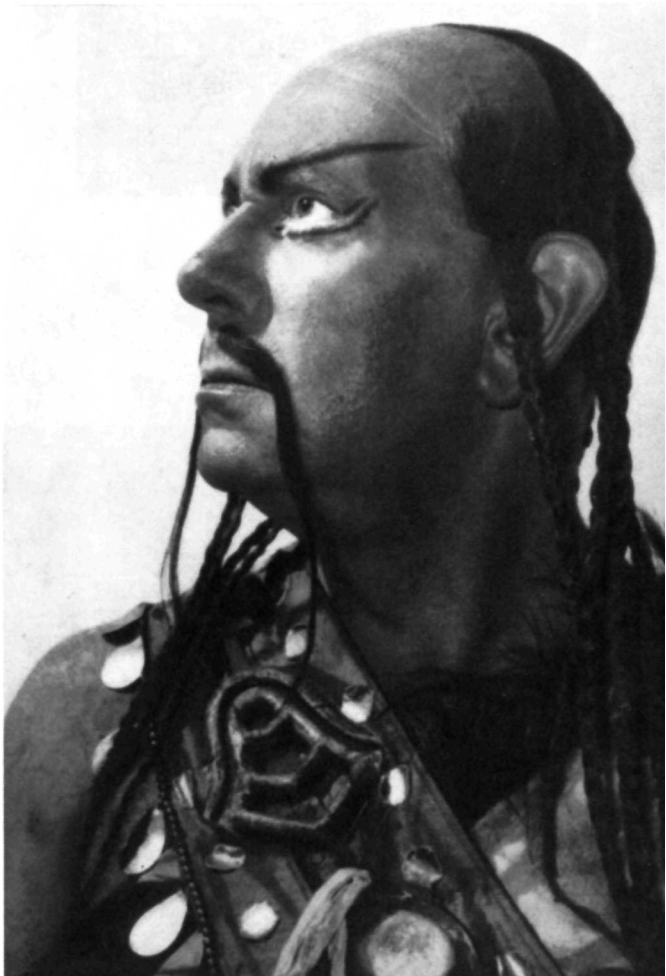
POMÁDÉ KIRÁLY

HERMANN ŐRGRÓF

RAMFIS, A FŐPAP

DEBRECZENI KÖNYVTÁR

SPARAFUCILE



AZ ŐSERŐ: KONCSAK KÁN

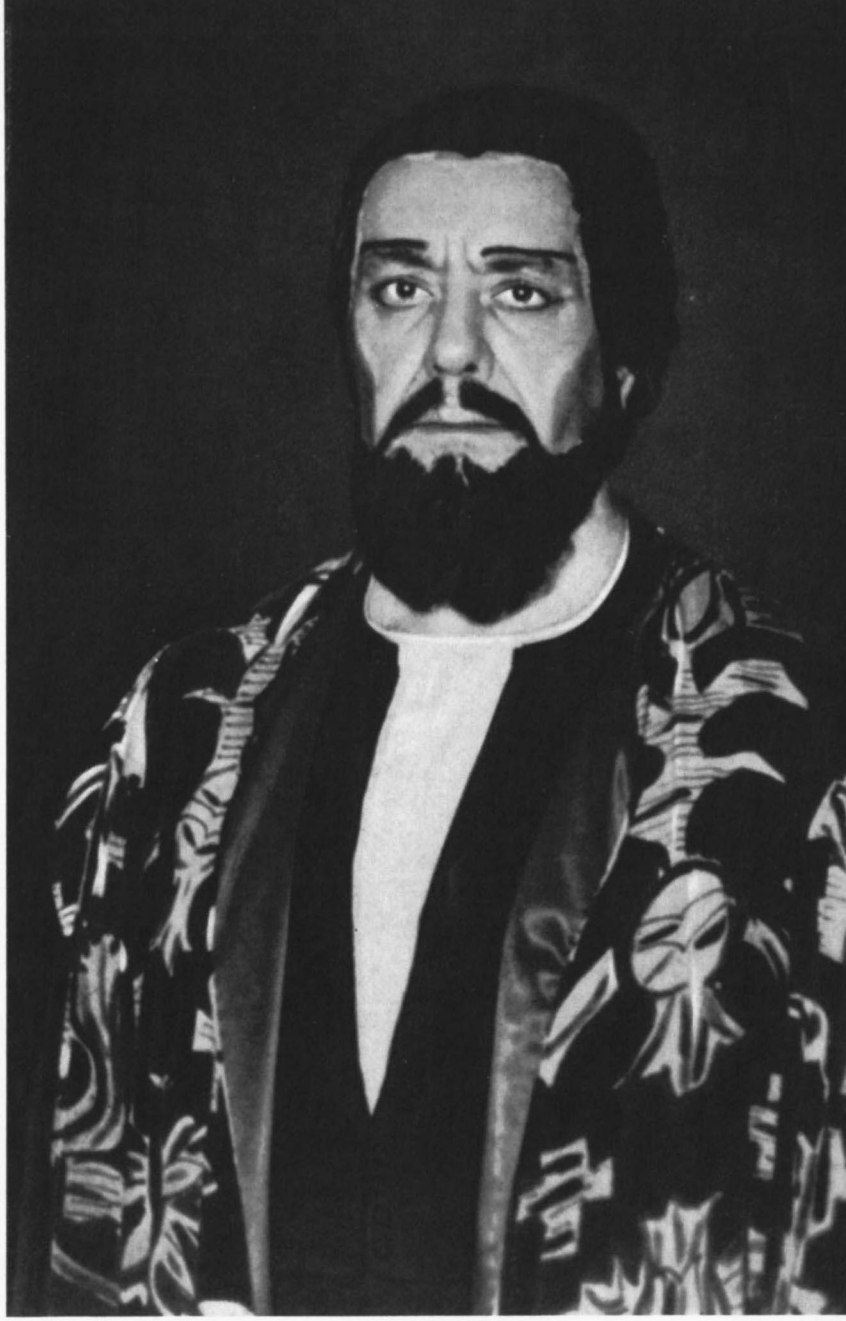
BORISZ NÉGY ARCA
(SUJSZKIJ: UDVARDY TIBOR)

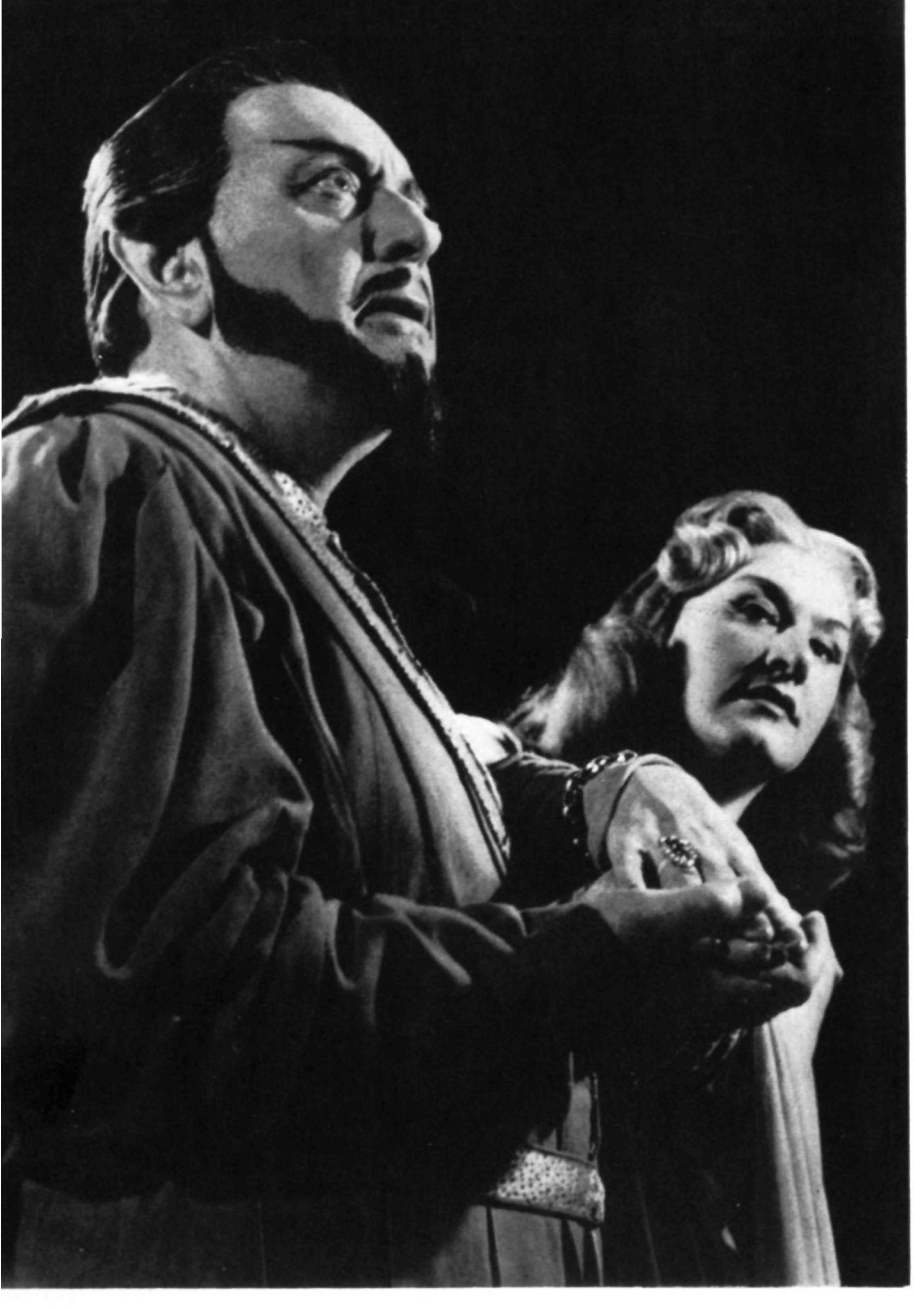
SZÉCHÉNYI KÖNYVTÁR

FÜLÖP KIRÁLY

DEBRECZENI KÖNYVTÁR

FIESCO
(A METROPOLITAN-BELI
ALAKÍTÁSAKOR KÉSZÜLT KÉP)





A KÉKSZAKÁLLÚ
(JUDIT: PALÁNKAY KLÁRA)

ORSZ. SZÉCHÉNYI KÖNYVTÁR

AZ UTOLSÓ FELVÉTEL
A KÉKSZAKÁLLÚ HERCEG VÁRA SZEREPLŐI A FÜGGÖNY ELŐTT 1963. JANUÁR 4-ÉN
(FERENCSIK JÁNOS, SZŐNYI OLGA, SZÉKELY MIHÁLY)

ORSZÁGOS SZÉCHÉNYI KÖNYVTÁR