

get kölcsönöz a produkciónak, olyan háttérrel ad, amelyhez képest a valódi színpad csupán előtér, ahelyett, hogy maga lehetne az egész világ. A mostani produkcióban a bajokat tetézte, hogy a színpad amúgy is meglehetősen kicsi; ez a produkció egészen egyszerűen nem fért el rajta. Beszűkült a mozgástér, elvesztették erejüket a díszletelemek (ha a timpani korpusza és egy fűrdőkád hasonló jellegű látványelem, aligha tudunk különbséget tenni aközött, hogy mi a jelölő és mi a jelölt). Összbenyomásunk a zsúfoltság; nem volt elég tér ahhoz, hogy egy tárgy vagy a színpad egy kitüntetett helye élni kezdjen - mint ha egy nagy léptékű előadás kivonatát láttuk volna, olyasféléképpen idézve föl az eredeti víziót, mint ahogy a zongorakivonat közvetíti a teljes művet.

Kovalik Balázs tehát nem vállalkozott könnyű feladatra: alkalmatlan helyszínen, a feladat összetettségéhez csak kevéssé felvértezett - bár tudásuk és odaadásuk maximumán teljesítő - előadógárdával s valószínűleg igen szerényre szabott büdzséből kellett élnék állítani s persze egyben komikusan megkérdőjelezni a világvgét. Rendezése természetesen interpretációja a szerzői instrukcióknak; talán nem tévedünk nagyot, ha azt állítjuk, hogy csak kevéssé vette figyelembe azt a kötöttséget, amelyet a Ligeti-opera eredetileg intencionált színpadi stílusa jelentett volna. Igaz, ez a szerzői instrukciókban megfogalmazott színházi-színpadi stílus erősen kötődik a mű megírásának idejéhez, vagyis a hetvenes évek közepéhez. A színpadról vallott felfogás, úgy látszik, gyorsabban változik, mint hinnénk; nagyon ritka az olyan színházi előadás, amelynek pontos rekonstrukciója évek múltával is megél a színpadon. Ligeti operájának eredeti koncepcióját - a premier egybehangzó vélemények szerint kongeniális rendezését - ma már aligha lehetne változatlan formában előadni. Kovalik Balázs is másfajta stilizációt választott, részint aktualizálta, részint időtlenné tette a cselekményt. A szerzői elképzelés „pop-artos” sokfélesége helyébe azonban ezáltal a nem minden ízében érthető és követhető „posztmodern” eklektika lépett. A közelmúlt történelmére utaló szimbólumok alkalmazása mellett egyes instrukciókat megőriz az eredeti koncepcióból, némely kellék szinte realiztikus, míg mások jelzesszerűek. Működhetnének is akár ezek a színpadi jelek, ha a rendezés vállaltan nagyobb dimenzióban mozogna. A színpadi tér szűkösségéről mondtak azonban a játékstílusra is igazak: ebben a koncepcióban mintha csak a fekete komédiának, a paródiának maradna hely.

Pedig a zenei dramaturgia egyértelmű. Ligeti az operatörténet közismert toposzait sűrítette művébe, a szituációkkal, a szituációk egymásra következésével, a zenei idézetekkel jól eligazítva a (műfaj)történeti panoptikumban. A kétfelvoná-

son, négy képen át megszakítatlanul zajló zenei cselekmény azonban, zseniális kompozíciós leleménnyel, folyvást váltani képes komikum és tragikum között (külön zenei elemzés tárgya lehetne, hogy miként teszi ezt egy olyan zenei stílusban, amelyben a hagyományos zenei karakterek elveszítették már egyértelműen megfogalmazható jelentésüket); de hiába sorjáznak a komikus jelenetek, hiába ismerjük fel a szereplőknek kölcsönzött jellemeiben az operatörténet nagy komikus alakjainak vonásait, a világvége azért ebben a darabban sem tréfa. (Ennek a jelenetnek a zenei megformálása sem tudta közvetíteni a partitúra gazdagságát, összetettségét, erejét.) Ha nem hinnék el, hogy valóban elpusztul a világ, az egészet nem kellene komolyan vennünk - s ha nem vennők komolyan, a darab végkicsengését sem lehetne elhinni. A két szerelmes figurájának igazi jelentést az álomban megjelenő Vénusz adhatja - ám itt még a látomás is a farce világát hivatott erősíteni.

A koncepció azonban korántsem esetleges; választott stílusvilága mellett ugyanis rendre kitarat a rendezés, e parodisztikus felfogás érvényesülésének szolgálatába állítva a magyarfordítást is. Azt hiszem, a libretto eredeti szövegezése jelentésben, nyelviileg és formailag jóval gazdagabb, mint magyarítása (néhány esetben valóban döntő jelentőségű mondatok tűnnek el általa a szövegből; különösen sajnálatos a rimes szerkezetek elvesztése; kínos ízlés- és értelmezési ficamnak tartom a Gepopo/Ávónő behelyettesítést). Lehet, hogy kicsit fegyelmesebb szöveggel dolgozva a rendezés többet mutathatott volna fel a Ligeti-opera legarchaikusabb rétegéből is: a misztériumjátékból, a *sacre rappresentation*éből.

Az előadás stílusának két legemlékezetesebb eleme két olyan színi megoldás, amely nem sze-

repel az eredeti librettóban. Az egyik a szerényen „mozgáscsoportnak” nevezett szereplőgárda, amelynek virtuóz és látványos mozgatása, siketnémabeszéddel is stilizált jelrendszere egyfajta koherenciát ad a cselekménynek; a másika darab végén megjelenő táncospár „argentín tangója” - ez hivatott azt az ellenpólust képviselni, amelyet magában a zenei elképzelésben a szerelmespár jelenít meg. Lehet, hogy ennek a cselekményt két-töző, reflektív színpadi rétegnek a következetesebb használata jobban összefoghatta volna a játék stílusát; itt sejtem azt a lehetséges stílári koncepciót, amely a Ligeti-féle „pop-art”-gondolat helyébe léphetett volna, semlegesítve kissé a realiztikus eszközzel operáló színészi játék és a szimbólummá vált ledöntött szobor fejétől szappanbuborékig és Kába-kő-allúzióig összegyűjtött posztmodern staffázs kissé ingoványos szimbolikáját.

Mégis, az értelmezést szalázó újabb értelmezési kísérlet kritikai megjegyzései ellenére is, fontos volt ez az előadás. Ha valakinek azaz igénye, hogy jelzőkóvekkal különböztesse meg egy új különböző pontjait, Ligeti György operájának mostani budapesti előadását bizonyára érdemesítené arra, hogy cöveket verjen mellé. Bárcsak valóban gondolhatnánk úgy, hogy a magyarországi operajátszásnak van valamiféle linearitása, bárha hihetnénk abban, hogy egyik előadás tapasztalatai átvihetők a másikra, föltételezhetnénk, hogy egy mű elfogadható színvonalú megszólalása és közönségikere valamiféle tanulsággal és további bemutatókban is testet öltő következménnyel jár, és a magyar operaszínpadon legalább az igényesség precedensét teremti meg - gondolatilag, színpadilag és zeneileg egyaránt. A *Grand Macabre* hazai premierje mindenestre alapot teremtett e reményeinkhez - igazi funkcióját azonban akkor töltené be, ha e két fesztivál-előadás után színpadi élete tovább folytatódna.

KOLTAI TAMÁS

A SZÍNÉSZKIRÁLY

VERDI: AZ ÁLARCOSBÁL

Pontosabb lenne a cím, ha azt írnám: Egy király, aki színházi ember. *Un re di teatro*. Ahelyett, hogy *Un ballo in maschera* - *Az álarcosbál*. Persze csak ha Kelen Péter lép föl III. Gusztávként. Különben a fene megette az egészet.

Az Operaház Verdi-főljújtását Kelen Péterért érdemes megnézni. Nem, ez így túlzás, az Ope-

raház Verdi-főljújtását *mindenképpen* érdemes megnézni, tisztos és tisztességes munka, sok tehetség lakozik benne, legföljebb Kelen az, aki ért érdemes operába járni, mi több, a műfajt fönttartani.

Legyünk túl a nehezén. A karmester, Rico Sacconi az Operaház nyeresége, dinamikus egyéniség, igazi talján hatásvadász, keze alatt

Lukács Gyöngyi (Amelia) és Kelen Péter (III. Gusztáv) (Kallus György felvétele)

maximálisan fényesen szól a zenekar, minden tiszta és világos, mit ne mondjak, problémamentes (tartalmilag). Az álarcosbálban kevésbé transzparens, mint a Turandotban volt, de még így is megjárja. Saccani szereti, ha az énekesek torkuk szakadtából bömbölnek, ebben leginkább Anatolij Fokanovra számíthat, akinél az „Alla vita” lírai odaadása ugyanazt a forszírozott erőszakot jelenti, mint az „Erri tu” érzelmi hullámváza bosszúvágy és fájdalmas csalódás között. Fokanov akkor mutatna a legjobban, ha a rivaldához szegve, a középtávútók startállásában (ez a kedvenc figurája) énekelné végig az operát. Ehhez képest - átmenetileg muszáj előreszaladnom a történetben - a rendező Kerényi Miklós Gábor különféle akciókra kényszeríti, például gerendához kell kötöznie a feleségét, iratokat szór szét, köpenyeket hajít el, s ami még ennél is rosszabb, ária közben bort tölt kristálypohárba, festményre loccsintja, majd összeszorított markában széttöri a poharat. Kész katasztrófa, mivel Fokanov a színpadi jelenlét minimumával sem rendelkezik, a járása is civil, ha valakire rá kell néznie, az maga a hazugság, minden rákényszerített cselekvést egy gép hiteltelenségével bonyolít le (kinyújtott karjával kiharcolja nejét a színről, mielőtt az még ránézne), legjobb lenne megkérni, hogy az istenért, ne csináljon semmit, csak énekeljen - ha lehet, egy kicsit árnyaltabban, netán úgy, mintha éresek születnének benne.

Lukács Gyöngyivel is maradéktalanul elégedett lehet Saccani mester, ő valódi hangnagybirtokos, volumenét és minőségét tekintve világelsők között a helye, jelenleg ott is tartózkodik, bár érdekes, hogy salzburgi Erzsébeta a *Don Carlos*-ban, a Grosses Festspielhaus hodályában is mennyivel finomabb hangilag (ott Maazel vezényel). Lukács tud egyszerre szenvedélyesen és átszellemlőten énekelni, bár ez a szenvedély és átszellemlőség egyelőre az énekesnőé és nem a polgári erényekkel ékes Ameliáé, aki unalmas hivatalnok férje mellett rémülten - és megperzselt - próbál védekezni a művészlelkű király őszinte, ám számára idegenül teátrális ostroma ellen. Wiedemann Bernadett mint Ulrika jósnő is egyelőre inkább hang, mint személyiség, de ahogyan Amelia fülebe sziszegi az akasztófadombon található gyógyfű kezelési utasítását (sajnos nem tér ki az adagolás és mellékhatások tekintetére), abban van valami hivatásához illő kaján előrelátás. Ami pedig Oscar apródot illeti, az ő csöngettyűs trilláiból Csonka Zsuzsánál kevésbé derül ki, Miklósa Erikánál annál inkább, hogy a koloratur nadrágszerep nem valami kotnyeles kisnast, hanem egy személyes szolgálatra be-



osztott gyakornokot (bocsánat!), még inkább ambiciózus rendezőhallgatót rejt.

Tudniillik a svéd Királyi Operát III. Gusztáv alapította.

Ideje a lényegre térni. Az Operaház az utóbbi idők divatja szerint *Az álarcosbál* eredeti - betiltott - változatát játssza, amelynek színhelye nem egy amerikai angol gyarmati kormányzóság (mint az átírt verzióban), hanem a svéd királyi udvar. A cselekmény történeti előzménye a tényleges királygyilkosság, következésképp a darabban előforduló összeesküvésű szál nagyobb politikai hangsúlyt kap. A rendező Kerényi ezt a szálát sodorja vastagabbra, rácsomózva a politikába belefáradt király hatalomundorát az egyik végén, a másikon pedig a színházkedvelő uralkodó játékos bohémiájának megnyilvánulásait, az álarcosbálra készülődéstől a jósdába való áruházas kiruccanáig. Mára szcenírozott nyitányban megjelennek a galáns maszkák egyfelől, az uralkodó aláírta halálos ítélet utáni kivégzés látványa az akasztófával másfelől - ez mintegy III. Gusztáv dilemmájának lapidáris összefoglalása. A király mintha a cselekmény kezdetének pillanatában döntene úgy, hogy a politikától a szerelemben és a játékba menekül, ennek első jele, hogy gyors elhatározással fölfüggeszti a parlament ülését (az előadás első jelenete ezt ábrázolja), és farsangi menetet szervez a jósnőhöz, az előre készen-létebe helyezett halászelmezekkel. Kerényi minden lehetséges helyen előhossa a színházi kellékeket, hogy aztán a harmadik felvonás álarcos-bálján komplett commedia dell'arte színházat játszon - szerzője tán maga a király? -, amelynek végén Colombinát és Gusztávot ugyanabban a pillanatban szúrják le. A váteszi jelenet súlyát növeli, hogy - a díszlettervező Csikós Attila és a jelmeztervező Vágó Nelly segítségével - a maszkabálnak kezdettől fogva haláltáncjellege van, az

álarcok mintha, halotti maszkok volnának, a sötét, nehéz kosztümök a végzettség és a manierista dekadencia árnyát terítik a színpad fölé, a fináléban megénekelte „borzalom éjszakájához” illően.

Az elképzelés megvalósulásának, miként már megszokhattuk, időnként gátat vet a kivitelezés. Mindjárt az első kép statikus tablóval zárul, noha a fölkerekedő, indulni készülő társasággal együtt éppenséggel megbolydul, mozgalmasságot érzékeltet a zene. Csakhogy kicsi a rendelkezésre álló hely, mivel a palotabelsőket a tervező a zsinórpadlásról aláereszkedő állandó díszletelemekkel keskeny előtérre szűkíti. A következetesség arra készíti a rendezőt, hogy ettől kezdve minden képet festményszerű tablóval fejezzen be, ami néha erőltetettnek hat, különösen a második felvonási fináléjában, amikor az „éjszakai randevúról” hazainduló, megszegyenyített Anckarström házaspárt a hirtelen fölszaladó szuffiták mögött gyertyával a kezükben hálósípkák polgárok látványa állítja meg. (Vajon kicsodák? Fölrasztott városlakók vagy a hazatérőket fogadó hajnali cselédség? Esetleg a megbotránkozó nyárspolgáriság jelképes képviselői?)

Am mindenki skrupulus eltűr, amikor Kelen Péter a színpadon van. Kelen Gusztávja laza fiatalember. Haját néha könnyedén hátrasimítja, kiodobolja a ritmust a szószéken, tapsol, játékosan csettint az ujjával. Amikor Amelia nevét fölfedezi a bábra hívottak listáján, átszellemlő, keresztbe fonja a karját, mintha szerelmesét ölelné. Az államügyek lehevastják, feszélyezi Renato hűségnyilatkozata, és leplezetlenül bosszús, amikor a főbíró piszlicsár följelentésével kell foglalkoznia. A jósnőnél kibukik belőle a játékos, kíváncsi a varázsgömb alá néz, kicsit gúnyosan, rátartian, de bántó él nélkül jóslat magának, a tengerészdalban lírai bódulatba ringatja magát,

és a végén pózolva ugrik egyet a szökkenő zené-re. Kihívás nélkül, csöndesen jegyzi meg, hogy kész harcban elesni; egyáltalán, a „félreket” bensőségesen, hangsúlyok nélkül mondja, számára az éneklés itt is (és mindenütt) természetes közlés, nem fölpumpált fizikai teljesítmény, mint Fokanovnál és másoknál. A jósdajelenet fináléjában kelletlen protokolláris jólneveltséggel (de azért némi narcisztikusan kielégült hiúsággal) fogadja a tömeg ünneplését, a hosszas ceremónia elől kimenekül, így a hódoló nép, az opera-játszás történetében valószínűleg páratlanul, az üres szék előtt térdel.

A szerelmi jelenetben Kelen révült kisfiú, reszketve várja a viszontvallomást, bódultan a sziklának dől, karját szétárja a falon, a kettős végén mindketten a földre omlanak a sötétben – átmeneti nyugvópont az egész nyugtalan operában. Amikor Renato fölfedezi légyottjukat, Kelen elveszett gyermekké válik, noha nem rémül meg, nem kapkod, nem borul ki, megőrzi méltóságát

- de belülről összeomlik. Tudja, hogy ebből a helyzetből többé nem lesz képes kimenekülni, mert kénytelen cserbenhagyni szerelmét. Itt válik az uralkodásba belefáradt, művészlelkű, bohém király sápadt, boldogtalan lélekké.

A többi már csak végjáték. A búcsúlevélben Kelen hangja (amiről senki sem állítja, hogy a sima, folyékony, behízelt olasz belcanto maku-látlan megtestesítője, ellenben emberi sorsot, állapotot, drámát, érzelmi hullámzást kifejező, személyiséggel átítatott hang) már mintha egy másik, nem e világi dimenzióban szólna, az üzenet az örökkévalóságnak küldetett el, bármi lesz is a földi folytatás. Kecsesen, mondhatni, esztétikusan hal meg, sebesülten kissé színpadiasan ül a karosszékekben, szíve fölé, a fehér ingre applikált vérfolt mintha nem is volna igazi, kellék az is, csak játék az egész, színházi halál, elegáns, artisztikus eltávozás, így kell ezt csinálni, hölgyeim és uraim, vége az előadásnak, lehet tapsolni.

ária, és van néhány *jajcicás* operettsláger. Szép arányosan elosztva, ám a legkevésbé sem darab-bá építve. A gonosz Sarastróról kiderül, hogy jó ember. Akkor meg ki a fenétől kellene megmen-teni Paminát? Az Ej királynőjét utolsó támadása alkalmával megölik, de nem siratja és nem is ad hálát haláláért senki, mintha a birodalom sok-ezredik alattvalója lehelt volna ki a lelkét nyolc-vanévesen végelgyengülésben. Paminának nincs egyetlen könnycseppje sem édesanyjáért. Mintha mindegy volna. Egy operai szereplő jelen-téktelenségének biztos jele, ha zenei nyom nélkül képes kihálni a darabból. Akkor az Ej királynője jelentéktelen volna? Tamino kiáll minden próbát, Papageno nem áll ki egyetlen próbát sem, mégis mindketten ugyanoda jutnak: alkalmas feleséget kapnak. Annak, hogy a herceg bejutott a kiválasztottak közé, a darab semmilyen értelmet nem ad, ilyenformán a megpróbáltatások végtelen sora fölöslegesnek hat. Végül még egy példa, kedvenc pojácáságom. A próbajelenetek után, amikor már mindenki megnyert mindenkit, a gonoszok elhullottak, a jók diadalmaskodtak, s csak egy taktusra lennének a dicsőséges finálétól, hirtelen megszakad a jelenet, és következik Papageno hosszas öngyilkossági kísérlete a megmeneküléssel, majd egy hadaróduett Papagenával. A jó Schikaneder a befejezés előtt még beírt magának egy bombasikerű ripacsériát.

A *varázsfuvola* nem jó mű. De izgalmas lehetőségek, érdekes előadást lehet belőle csinálni. Minthogy szinte értelmetlen, igen tág teret enged az értelmezésnek. Tehát egy Zauberröte-előadás annál jobb, minél kevésbé próbál alázatos lenni. Merthogy nemigen van mi iránt. Mozart megírta néhány jó zenét, de kész darabot nem írt. Alap-

MÁROK TAMÁS

A TISZTA ESZME UNALMA KÉT MOZART SZIKORÁTÓL

Wolfgang Amadeus Mozart élete folyamán öt szeniális színpadi művet alkotott. Két jót és három rosszat. *A Szöktetés a szerájból*,

varázsfuvola és a *Così fan tutte* rossz

A *opera*. Lekiismeret-furdalásos zeneesztétikát a bugyuta történettel szemben kötelességszerűen hivatkoznak a zenei ábrázolás magasrendűségére. A magam részéről ezt az érvelést tévesnek tartom. Az *opera* műfajában ugyanis az értelmes történet, a szigorú dramaturgia, a világosan definiált alakok, egyszóval mindaz, ami egy jó drámához kell, nem valamiféle kellék, nem kalapdíz a zenén, hanem az alkotás alapeleme. Rossz darabból nem lehet jó operát írni. Egy rosszul fölépített szituációt sem lehet a zene által mintegy „kijavítani”, kibogozhatatlan jellemű alakokat a muzsika nem tud megmenteni.

A *Szöktetés* és a *Così* alapja rossz darab, A *varázsfuvola*é meg egyenesen fércmű. A legnagyobb probléma, hogy nincs bennük komolyan vehető konfliktus. A *Szöktetés*ben az egyik oldalon négy életteli fiatal áll, a másikon pedig egy kövér, iszákos öregember. Szelim basa, akinek igazi hatalma van, nem énekel, ezért semmilyen zenei súlyt nem képvisel. A *Così*ban már az elején tudható, hogy játék az egész, a hűséggel kapcsos-

latos emberkíséret pedig nem elég átütő egy kétfelvonásos darabhoz.

A *varázsfuvola*val kicsit más a helyzet. Abban jó néhány érdekes drámai szituáció, izgalmas alak van, ám a darab kisvárosi csepűrágók tuti sikerére van fölépítve. Van benne nemes lelkű pap, van őszinte szerelem, kacifántos bosszú-

Rost Andrea (Pamina) és Massányi Viktor (Papageno) (Kallus György felvétele)

