

CSONT ANDRÁS

# Mezítlábás lelkek

■ BARTÓK BÉLA-BALÁZS BÉLA: A KÉKSZAKÁLLÚ HERCEG VÁRA ■

**B**alázs Béla A kékszakállú herceg vára című „misztériuma” bizonyos tekintetben ideális operalibrettó. Ugyanis szinte teljes mértékben hiányzik belőle az úgynevezett előtörténet, és ez – legalábbis Carl Dahlhaus szerint – a lehető legkedvezőbb az opera mint forma számára. A német zenetudós szerint „az opera az abszolút jelen(lét) drámája” (*Drama der absoluten Gegenwart*), és ezért bármiféle előzetes történet számára csak elkerülhetetlen, olykor szükséges kolonc, amelyet a lehető leghamarabb le kell ráznia magáról. A Kékszakállúban az előtörténet a minimumra korlátozódik. Annyit tudunk, hogy Judit elhagyta szülei házát, elhagyta vőlegényét, hogy a herceg várába eljöhessen. Noha hallott bizonyos híreket a férfi előéletéről, ez – legalábbis úgy tűnik – csak kismértékben befolyásolja döntését; másként szólva: a Kékszakállú melletti döntés Judit feltétlen szerelmének, odaadásának bizonyítéka. Kézenfekvő lehetne az ellenvetés, hogy igenis van előtörténet, mégpedig Kékszakállú múltja. Am ez az érv fölületesnek bizonyul, mert noha a darab, persze korlátozott értelemben, éppen e múlt feltárásának folyamatát mutatja be, ám e folyamat nem egy élettörténetet vagy egy személyiségnek különféle cselekményekben megmutakozó útját, hanem egy személyiségrajzot, egy személyiségképet tár föl. A szimbólumok Kékszakállú bizonyos emberi tulajdonságait jelentik, nem életének jól meghatározható szakaszait. A zenedrámában föllépő két személynek egyszerűen nincs múltja, mert a mű legvégén az egyetlen valóságosnak tűnő mozzanat is szimbolikusnak bizonyul: a Judit és a pletyka által legyilkoltnak vélt asszonyok voltaképpen élnek, mondhatni, halhatatlanok, így az ő alakjuk is jelképpé válik, elveszíti földi jelentését.



Meláth Andrea (Judit) és Fried Péter (Kékszakállú)

És mégis, paradox módon éppen az előtörténet és a rejtett cselekmény (*verdeckte Handlung*), vagyis a színpalán mögött, a látható-megjelenített eseményekkel egy időben, láthatatlanul felsejlő, ám a látható eseményre roppant hatást gyakorló elemek hiánya teszi teljesen operaszertülné a darabot. Vagy másként szólva: a szó hagyományos értelmében ettől olyan drámaiatlan a mű. Mint láttuk, a szereplőknek, amikor kilépnek elének a színpadra, alig akad a nézők számára jelentéstartó, értelmezhető múltjuk; vagy másként

látva: e múlt olyannyira általános, olyannyira körvonalazatlan, olyannyira híján van bármiféle konkrétumnak, hogy az alakok egyetlen megvalósulási lehetősége a szimbolikus létezés lesz. Ezért hagyományos értelemben vett drámájuk is csak korlátozott értelemben lehetséges.

És talán e különös drámaiatlanság, e csak a zenében megjelenő, csak a zene közegében értelmezhető konfliktushalmaz okozza, hogy mindaddig zátonyra futott az összes kísérlet, mely a *Kéksza-*

kállú műfajának meghatározására irányult. Hogy nem opera, az valahogy evidensnek tűnt mindenki számára, de a misztérium-opera vagy a balladás opera megjelölésnél jobbat, tudomásom szerint, eddig még senkinek sem sikerült kiötlölnie. Evvel kapcsolatban fontos tény, hogy maga Balázs Béla is balladás jellegűnek tekintette a darabot. Naplójában felidézi Hatvany Lajos negatív véleményét, aki szerint „a dráma kezdetén megszűnik a darab”. És így kommentál: „Lehet, hogy egy kicsit igaza volt. Persze nagyon korlátoltan, a szokásos, sőt mai színpadon szokásos drámái oldalról nézve. Ha egy nagy balladavíziónak [kiemelés az eredetiben] látta volna, észrevette volna talán a drámát is.” (Balázs Béla: *Napló*. I. kötet. Budapest, Magvető, 1982, 529. oldal.)

Ezzel persze adott az a kérdés is, vajon milyen esélyei vannak a darab színpadra állításának, vajon egyáltalán (opera)színpadra való-e a *Kékszakállú*, és ha igen, akkor mégis miféle legyen ez a színpad. Az előadói gyakorlat azt bizonyítja, hogy a *Kékszakállú* éppoly otthontalan a hagyományos operaszínpadon, mint a koncertteremben, pontosabban egyaránt megfelelően érzi magát mindkét helyen, ám sehol sem tökéletesen. Világosan látta ezt maga Bartók is: „Színrehozatalának legnagyobb akadályja az volt, hogy a cselekmény csupán két személy lelki konfliktusát adja, és a zene is csak ennek elvontan egyszerű ábrázolására szorítkozott. A színpadon semmi más nem történik.” A *Kékszakállú* hagyományos színházi előadása – elsősorban a sok színpadiatlan, cselekménymentes, tisztán emberi-lelki akció miatt – ellentmond a teatralitásnak, míg oratóriumszerű „színrevitele” szembekerül a darabban mégiscsak benne rejlő drámái cselekménnyel, sokféle látványos elemmel (a kinyíló ajtók sora, a végén „megjelenő” három asszony), és ez megszünteti, vagy legalábbis felfüggeszti a darabban bújkaló „emberközi” elemet, amely minden drámái formálás alapja. Végtelenségig leegyszerűsítve a kérdést: a „tisztán emberi” (Wagner szavával: a „Reinmenschliche”) és az „emberközi” lesz ekkor a két szemben álló kategória, és ha valamelyikük győzedelmeskedik, vagy nagyobb súlyra tesz szert, az dönt egyben a *Kékszakállú* előadásának mikéntjéről is.

A képzett esztéta, Balázs Béla természetesen tisztában volt a misztérium műfajában fellépő művészi nehézségekkel. A darab elején fölhangzó Prologus ezzel vet számot: „Hol a színpad: kint-e vagy bent?” E kérdés nem kevesebbet tartalmaz, mint a külső és a belső színpad, a valóságos és a lelki szintér ellentétét. A dráma fejlődésének egy korábbi szakaszában ez még kérdésként sem mérülhetett fel, dráma és színpad külső és belső egybetartozása *conditio sine qua non*ja volt minden teatralis gondolkodásnak; még Heinrich von Kleist elrugaszkodott kísérletei – Goethe joggal mondhatta róluk, hogy egy valamikor eljövendő színház számára íródtak – sem léptek túl ezen az alapérvületen. Hogy egyáltalán a kérdés fölmerülhet, hogy egyáltalán érvényes lehet a problematika, az már egy színházi-drámái fejlődés végeredménye, melynek során a dráma a végtelenségig lirizálódott, a külsődleges, olykor igencsak gazdag cselekmény mellékessé vált, a történelem mintegy zárójelbe került, hisz bizonyos értelemben minden régi dráma történelmi. „Az világ kint haddal tele, / De nem abba halunk bele” – szól a *Kékszakállú* prologójának kvázi-történetfilozófiai állásfoglalása. Esztétikailag-színházilag mindenekelett a naturalizmus sivár mindennapisága elleni lázadás volt ez. Most az került előtérbe, amit Balázs Béla ifjúkori barátja, Lukács György így fogalmazott meg 1911-ben, *A tragédia metafizikája* jellemző címet viselő esszéjében: „Mezítelen lelkeknek dialógusa ez mezítelen sorsokkal; mindentől mezítelenek ők, ami nem legbelső lényegük vala. Ki vannak belőlük gyomlálva az élet minden vonatkozásai, hogy a sors-vonatkozást helyreállítani lehessen; emberek és dolgok közül elmúlt minden atmoszferikuság, hogy közöttük immár semmit nem takaró hegyi levegője legyen csak a végső kérdéseknek és végső feleleteknek.” Pántragikus szemlélet ez; a „forradalom nélküli forradalmiság” kérdése most a tragédia lehetőségére korlátozódik: hogyan lehetséges – lehetséges-e egyáltalán – a

modern világban tragédia? Lukács, mivel nagyszabású elméletéhez hiányzott a magyar drámaíró művész – a költőt megtalálta Adyban -, kénytelen volt teremteni egyet. Balázs Bélának hívták.

A *Misztériumok* (ebben az 1911-es kiadású könyvben jelent meg a *Kékszakállú* is) Balázs Bélája – legalábbis filozófus barátja szerint – megoldást talált e kérdésre. Lukács a könyvről írott recenziójában a tragikus emberről beszél. „Tragikus ember az, aki mint ember eléri a maga tökéletességét, aki az életet mellékutak és megalkuvások nélkül éli; aki az élet értelmét annak igazságában, mélységében és teljességében, nem pedig szélességében, tarkaságában és tartalmában keresi és találja meg; aki számára a saját személyisége feladat, út, amelyen végig kell menni. De minden útnak a végén, melynek végére eljut az ember, ott vár rá a tragédia, mint dicsteljes megkoronázása mindennek, mint felmagasztosítója a lét legmélyebb fájdalmának, mint megváltása a léleknek az élet zavarosságából; mint az egyértelműség, az igazság, az igaz valóság.” Nincs most itt hely elemezni, hogy mennyire kétszínű és – mondhatni – fenségesen abszurd e teorema, amely – a megváltásért esengve – végzetesen összekeveri az életet és a művészetet, amennyiben a mindennapi „élményvalóság” poklából csak a művészi tragédia közegében lát megváltást a modern, elidegenedett individuum számára. E pontból nézve bizonyos fokig szükségszerű volt a filozófus nem sokkal később bekövetkezett bolsevik fordulata, ami nem más, mint ugrás – a tragédia helyett – a történelembe. Ami most számunkra fontos: az út, „amelyen végig kell menni”, csak a férfi számára adatott meg, a nő csak „epizód”, hogy Lukács egyik ifjúkori kedves szavával éljek, akinek készen kell állnia a férfi tragikus ugrásáért hozott áldozatra; a legnyilvánvalóbban ezt a *Szent Szűz vére* című misztériumban mutatja be Balázs Béla. Jellemző, hogy a mára szinte olvashatatlanul módoros, voltaképpen izléstelen darab ajánlása Lukács Györgynek szól. (Ennek a gondolkodásnak a hajmeresztően embertelen mivoltát Lukács csak akkor ismerte föl, amikor szerelme, Seidler Irma – történetesen éppen a „fegyverbarát”, Balázs Béla ágyából kikelve – a Dunába vetette epizódnyi testét. Mi sem természetesebb, mint hogy a filozófus egy filozófiai dialógusban – *A lelki szegénységről* – vonta le a konzekvenciákat, aztán ment tovább a végigmenésre önmaga által kijelölt úton. Mindez megint csak a témánk szempontjából sorsdöntőnek mutakozó 1911-es évben történt.)

Noha e tragikus út Balázs és Lukács gondolkodásában csak a férfi számára adott és nyitott, a *Kékszakállú*ban Bartók megmutatta Judit tragédiáját is, messze túllépve ezzel Balázs tenyérbe mászóan gögös arisztokratizmusán. Lukács ifjúkori gondolkodásának mind a művészet, mind az élet területén egyik alapszava a „végigmenés”, a „végigvitel” – a korábban idézett mellett tucatnyi mondatot lehetne elővenni roppant gondolati gazdagságú első korszakából. Ebből a szempontból is meglepő, hogy korai műveiben egyetlenegyszer sem említi a barátja két szövegét is librettóként használó Bartók nevét. Mert Bartók, végigmenve a zenedrámái úton, megmutatta, hogy Judit is végigmegy azon a bizonyos emberi úton, és a zeneszerzőnek többek közt ennek révén sikerült valóban világdrámává tennie Balázs egyébként suta, meglehetősen lapos és voltaképpen gyermekdarabját. Balázs misztériuma a kor kicsit misztikus, kicsit köldöknéző, kicsit zsenitudatú művészetelméletének egyik feltehetőleg elvégzett kísérlete, és minden izében a kor irodalmi köznyelvéhez, általános stílusához kötött; éppen ezért a *Kékszakállú* (és gyakorlatilag Balázs összes művészi próbálkozása) szinte azonnal elavult, mihelyt beállt – nagyjából 1918 táján – e korstílus alkonya. Balázs darabja mögött magánéletének ismétlődő problémája is állt: hogyan lehetséges egyszerre két, netán három nővel viszonyt folytatni. (A *Kékszakállú* idején e hölgyeket úgy hívták, hogy Hajós Edit és Hamvassy Anna.) Egy végtelenül banális *ménage à trois* (olykor *quatre*, sőt *cinq!*) Lohengrinné puffasztott alakjának hihetetlenül gögös világgképében a nő jobban teszi, ha semmit sem kérdez a végimenéssel foglalkozó zsenitől. Nincs itt most lehetőség

ismertetni e töről metszett *möchtegern*nek egészen szárnalmas művészi pályáját (az Ady–Móricz–Babits triumvirátus teljesítményét ekként kommentálja: „És én?! Ebben a kultúrában lehetetlen a tragédia, és lehetetlen a metafizika, lehetetlen minden lelki mélység és nagy világnézet.” *Napló*, 542. oldal), azt a hihetetlen küzdelmet, ahogy örökös kísérleteket tesz, hogy megfeleljen a mellette élő valódi zseniknek, mindenekelőtt Adynak és Lukácsnak, aztán pedig Bartóknak, aki persze szintén a hálátlan lángelmék módján bánt librettistájával, és voltaképpen tudomást sem vett létezéséről. Balázs szövegével kapcsolatban igaza van Nádás Péternek, aki szerint Balázs és Bartók „egészen odavannak attól, hogy a világon vannak nők, és vannak férfiak, és a férfiak nem nők, a nők pedig nem férfiak”. De Bartókra csak elhanyagolható mértékben áll ez a gúnyos elemzés, csak annyiban, amennyiben a *Kékszakáll*ban ő is kora, vagyis a századforduló gyermeke.



Kovács Annamária (Judit) és Rác István (Kékszakáll)

Zenéje ugyanis két teljesen egyenrangú stilizációs elvet rendel egymás mellé, Kékszakállú „népi”, pentaton hangját és Judit akusztikus kromatikáját, e két elv birkózik végig a darabban egymással kisszekund viszonyban: a C-hez a Cisz, az F-hez a Fisz tonalitás társul konzekvensen, ezek kisszekund viszonyban állnak, és e kisszekund éppen a zene legalapvetőbb motívumának, a „vér-mottónak” (Kroó György) jellemzője. A legegyszerűbb és leghatásosabb példája ennek az ötödik ajtó kinyitásának jele, amelyben teljes pompájában tárul föl Kékszakállú roppant fényű birodalma. A teljes zenekar C-dúrban zeng, ami poláris ellentéte a darabot nyitó fisz-moll tonalitásnak, ebben a hangnemben szólal meg a Kékszakállú is, míg a hatalmas fénytől, tágasságtól megrendült Judit egy kisszekunddal lejjebb, zenekari kíséret nélkül, „hamisan” énekel – a bartóki utasítás szerint *senza espressione*. Rádásul e félhang különbség összekapcsolódva Kékszakáll-

lú szólásával nem más, mint a vér kisszekund motívuma; vagyis a férfit és a nőt a mindenütt jelenvaló vér emléke, jelenléte kapcsolja össze, másrészt választja el végzetesen. A szereplőknek, mint minden valódi zenei drámában, mondhatni, hangközük van egymáshoz. (Mindennek részletes, zenetudományos elemzését megtalálni Kroó György alapkönyvében: *Bartók színpadi művei*. Budapest, 1962. Zeneműkiadó.)

Ez a tökéletesen átgondolt, sokrétű alakformálás, szituációérzékenység messze meghaladja Balázs Béla szerfölyött egysíkú, néhány szép képet leszámítva nyelviileg is inkább modoros, mint érzékeny szöveggönyvét. A Babitsot utánzó alliterációk már-már komikusak: „Békés, bágyadt, barna este”. Szinte fölfoghatatlan, hogyan sikerült Bartóknak e daráló, verkliszerű felező nyolcasokból tökéletesen természetes magyar énekesbeszédet teremtenie. (Balázs zeneértésére egyébként felidézhetünk egy tragikomikus anekdotát, melyet ő maga ír le naplójában 1916 nagyszombatján. „Tegnapelőtt Bartók *Két portréját* játszották a Zeneakadémián. Szünet után – mondták – következik a szám [nem láttam programot]. Roppant izgatott voltam, furcsállottam a muzsika trivialitását, de a végén mégis a nagy tapsban forró fejfel kiabálni kezdtem: »szerző, szerző! Nevetés, szégyen. Liszt-szám volt. Bartóké csak azután következett.») Bartók megoldja Balázsnak azt a dilemmáját is, hogy hol a színpad, kint-e vagy bent – ez nem kérdés Bartók művében. A zene ugyanis olyan egynemű közeget teremt – mondjuk így ezúttal, a kései Lukács szavával –, amely hatályon kívül helyezi e problémát. Az operában mint zenei szövetben a benti színpad helye ugyanis minden kétséget kizáróan a zenekarban van.

És ezzel a mostani felújításhoz jutunk. Hadd bocsássam előre vélekedésemet: Kovalik Balázs új rendezése revelatív, magyar operaszínpadon szokatlanul átgondolt munka, mely bizonyos pontokon tökéletesnek látszó megoldást kínál a *Kékszakállú* színpadra állításának roppant problémahalmazában. Rögtön az első pillanatokban egy ilyen javaslattal találkozunk. Amikor fölmegegy a függöny, hárman állnak a színpad közepén, mereven, mintegy tablószerűen: Kékszakállú (vagyis a Kékszakállút alakító énekes), Judit (vagyis a Juditot alakító énekesnő) és a Karmester (vagyis a Karmester szerepét aznap betöltő karmester). Képpé dermedve állnak, mintha már csak megfagyott emlék lenne korábbi létük, túl a darabon, túl a jelen valóságán. Nem tartoznak ide. Másrészt – tisztán színházilag érelve – úgy néznek velünk szembe, mintha tapsra várának, vagyis mintha már az előadás végén lennének. Mögöttük a zenekar helyezkedik el. A kép fölöttébb sokatmondó. Először is nem dönthető el, hogy kik állnak ott, a szereplők vagy a szereplőket megjelenítő szereplők. Másodsor: a karmester ezáltal a darab egyik szerepévé válik, ami az értelmezés szempontjából perdöntő húzás. És valóban: amikor aztán ténylegesen megkezdődik az előadás, a Karmester (a könnyebb érthetőség kedvéért nagy kezdőbetűvel írom, ha mint szereplőt tekintem személyét) áll a színpad szélén, és ő mondja el a Prológust, amely általában kimarad a *Kékszakállú*-előadásokból. Egyike ez azoknak a megoldásoknak, melyekről az gondolom, hogy „véglegesek”. Ezzel az éppoly pofonegyszerű, mint zseniális ötlettel Kovalik sok kérdésre választ talált. Először is arra a problémára, hogy vajon szervesen a zenemű része-e a Prológus, vagy csak amolyan elhagyható, műsorfüzetbe való, hangulatkeltő bevezetés. Hogy a Balázs Béla által írt misztériumnak elengedhetetlen része, az eddig is nyilvánvalónak tetszett. Ám kérdéses volt, hogyan illeszthető bele az operába, annak ellenére, hogy a partitúrában szerepel a szöveg, „megzenésítve”, hiszen a vezérkönyv szerint a vonósok unisono felhangzó bevezető pszeudonépdal – egyben függönytéma – alatt kell megszólalnia a Prológus következő szavainak: „Zene szól, a láng ég, / kezdődjön a játék”. A mostani rendezésben teljesen evidens, hogy miben rejlik a Prológus szerepének lényege. Ehhez ismét Carl Dahlhaus egyik gondolatát hívom segítségül, aki szerint az opera annyiban tér el a színpadi drámától,

és annyiban rokon a regénnyel, hogy benne esztétikai tény, művészi formaalkotó tényező a szerző jelenléte. Az emlékeztető motívumrendszer nem annyira a cselekvő személyek emlékeztetésében, sokkal inkább a korábbi történésekre visszaemlékező komponista tudatában manifesztálódik (ennek legnyilvánvalóbb esete az úgynevezett vezérmotívumok használata Wagnernél), és e jelenlet a zeneszerző és a közönség közti megértés egyik formája. Mint az epikus költeményben, az operában is, a jelen lévő szerző teljes mértékben hozzátartozik az esztétikai tényálláshoz. Ez a jól érzékelhető szerzői jelenlet – ellentétben a színdarabbal – semmiképpen sem stílusterés, hanem az opera műfajának egyik alapvető jellemzője. Ennek fényében azt mondhatnánk: a Karmester magát a komponistát jeleníti meg a Kovalik-féle elgondolásban. Ő most a szerző, aki a zenekar mellől irányítja, kommentálja az elkövetkező drámai eseményeket. Hogy „hol a színpad, kint-e vagy bent?” – ez a szerző kérdése, akit most adekvát módon formál meg a Karmester. És ekkor logikus és természetes, hogy kommentálásának, kreatív jegyzetelésének eszköze, a zenekar nyíltan a színpadon foglal helyet, nem pedig elrejtve, a zenekari árokban. És a komponista invocációja a Prologus végén fölhangzó fohász is: „Szemem pillás függőnye fent, / Tapsoljatok, ha majd lement, / Urak, asszonyágok.”

Am az idézett első képben még valami eldől: a választás az oratóriumszerű, illetve a színházi előadás között. Kovalik a zenekar színpadra helyezésével, a díszletekről való részleges lemondással, a karmester bevonásával a játékba egyrészt kiszakította a hagyományos operai előadás keretéből a darabot, másrészt megtartott jó néhány oratóriumszerű rekvizitumot. Vagyis nem döntötte el egyértelműen a nagy dilemmát, hogy vajon pódiumszerű avagy színpadszerű előadást kíván-e láttatni a publikummal. Ez az eldöntetlenség termékenynek bizonyult. Mindenekelőtt lehetővé tette a szereplőknek, hogy lemondjanak a „realista”, pontosabban a kishatalmú, az operában többnyire kibírhatatlanul illusztratív játékmódról, ugyanakkor részben megoldotta a különféle ajtók képi megjelenítésének problémáját is. A játék stilizált lett, de nem lett teljesen jelzesszerű; röviden: volt játék az oratóriumszínpadon. Am ez az eldöntetlenség mindenekelőtt még egy dimenzióját tárta föl a „hol a színpad, kint-e vagy bent?” kérdéskörének.

Ebben az új dimenzióban a nézőtér és a színpad közti viszony is előtérbe került. A „kint” a színpad lett, míg a „bent” a nézőtér, vagyis a publikum „lelke”, tudata. Most mindannyiunk tudatában lezajló történésként is értelmezhető a darab. (És idevágó mozzanat a tükörrel folytatott játék is. Ez a hatalmas felület – a dráma elején mintegy belőle lép ki Judit és a Kékszakállú – olykor felénk fordul, vagyis a publikum magát látja benne.) Ebben az új rendszerben értelmezhetővé válik, hogy a szereplők miért fordulnak állandóan a nézőtér felé. Judit olykor nem is Kékszakállútól, hanem a nézőktől kéri a kulcsot. Kovalik Balázsnak sikerült ismét jelentéssel megtöltenie a nézők felé fordulást, ezt az egyébként agyonkoptatott színházi eszközt. A nézőtér felé fordulás legképesebb pillanata az ötödik ajtó kinyílása. E sorok szerzője nem emlékszik hasonlóan elemi erejű színházi hatásra a magyar operaszínpadon. A földre tipró C-dúr zengésben a roppant fényerejű reflektorok egyenesen a nézők szemébe világítanak. Nemcsak Juditot, mindenkit elvakít az fényáradat. (Jellemző e tekintetben Kovalik koncepció gondolkodására, hogy az ebben a jelenetben a partitúra szerint a színpadon elhelyezett nyolc harsona most a nézőtéri díszpáholyból harsog a fülünkbe: az irányok megfordultak, a kint és a bent megint fölcserélődött.) Döbbenetes, ahogy Judit a teljes sötétben elmozdítja azokat a szavakat, amelyek nagy erővel fejezik ki aényt, hogy ugyanis nem talál szavakat: „Szép és nagy a te országod”. De mi, nézők is teljes sötétben ülünk, osztozunk Judit lenyűgözöttségében. Judit látta a birodalmat, de elvakult tőle, vagyis látása miatt nem lát semmit – és ha nem tévedek, végül is ez okozza vesztét. E jelenet mintegy letaglóz mindenkit. Láttuk, és éppen ezért mi sem látjuk Kékszakállú biro-

dalmát. A látvány kioltja a látványt. Nagy, sokatmondó, felejthetetlen pillanat.

A *Kékszakállú* rendezői sikerességének egyébként is próbaköve az ajtó feltárlásának megoldása. Legyünk realisták, megfeleljünk a koncepciót némi fényszimbolikával? Legyünk velejégig absztrakta? Mutassunk is, meg ne is? Kövessük a partitúra bejegyzéseit, amelyeknek lényege, hogy az ötödik ajtó kinyílásáig egyre nő a fény, aztán pedig egyre csökken, míg végül visszatér a kezdeti éjszaka, ami megfelel a zenei hídforma képi megvalósulásának? Vagy tekintünk el ettől a meglehetősen korhoz kötött és talán már egy kissé elavult fényszimbolikától, és hagyjuk mintegy önmagától hatni a zenét? Kovalik Balázs e kérdésekben sem döntött egyértelműen, és ez – ellentétben a korábban termékenynek értékelt eldöntetlenséggel – csak részben hozott jelentős teatrális eredményt. Az első ajtóhoz, mondhatni, nem volt kulcsa, a kinzó-



Meláth Andrea és Fried Péter

kamra-jelenetben semmit sem látunk, mivel a rendező semmit sem mutat. De ez meglehetősen koncepciózus vakság, vagy mindenesetre felfogható ekként is. Talán nem esünk a túlinterpertálás bűnébe, ha úgy véljük: a rendező arra készíti a nézőt, hogy most mintegy azonosuljon Kékszakállúval, ő ugyanis ebben a jelenetben eltakarja szemét, nem akarja látni a borzalmakat, és csukott szemmel kérdezi izgatottan Juditot: „Mit látsz? Mit látsz?” De azért ez mégsem meggyőző megoldás. Mert *valaki* mégiscsak lát ebben a jelenetben *valamit*. Annál inkább, mivel a későbbiekben nagyon gazdag látványt kínál a színpad, így az első kép „színvaksága” ellentmondásba kerül a későbbi, gazdag palettával megrajzolt jelenetekkel. Közülük a második ajtó, a fegyveresház sikerült a legkevésbé, itt valamiféle csillagszórók szikráznak egy műanyag hengerben; csúnya és kifejezéstelen látvány. Am a kincseskamra- és a kerti jelenet majdnem mindenért kárpótol. Az előbbi-

nél színes szappanbuborék esőzik alá a légből, a kertet pedig tarka konfettizáppal jeleníti meg Kovalik. Aligha kérdéses, hogy ez Judit nézőpontja. Giccses szemlélet ez. És öncsaló is, hiszen a nő képes átszínezni, a maga ízlése szerint átfesteni a borzalmakat. Amikor aztán már nincs lehetősége erre, az ötödik ajtó földre taszító fényorgiájában, akkor elakad a szava, *senza espressione* szól; innentől kezdve sorsa nem kérdéses. Juditot látásra való képtelensége pusztítja el.

Kovalik a könnyek tavát szó szerint érti, vízzel árasztja el a színpad első részét; a könnypatak a darab zárlatáig árad, ebben vergődnek, tapicskólnak a mezítlás lelkék, Judit és Kékszakállú. Lehet vitatni e megoldást, és rá lehet mutatni az ellentmondásra, amely egyrészt a szimbólum, másrészt a víz konkrétuma közt fennáll. Hisz kétségtelen, hogy ez a – Pilinszky szavával élve – „mintha” megoldás egészen más szemléletű, mint a korábbiak: a kincs mulandó voltát megjelenítő szétpattanó szappanbuborék vagy a kertet ábrázoló konfettieső noha konkrét, mégis metaforikus elem, és költőileg fordítja le a szövegtől a könyv által intencionált jelentést, amikor más jelentésrétegeket kapcsol hozzá. És persze a könnyek tava mint csordogáló színpadi víz veszedelmes közelségbe kerül a giccshez. Engem mégsem zavart, miként nem zavart a „régisasszonyok” megjelenítésének hiánya sem. Korábbi előadásokban – külföldön és Magyarhonban egyaránt – annyi iszonyatosan fals megoldást láttunk már ebben a jelenetben, hogy Kovalik döntése, miszerint semmiféle látványt nem kapcsol Kékszakállú korábbi szerelmeihez, egy kudarc elkerülésére tett nem túl nagyvonalú, de érthető óvintézkedés. Persze megmagyarázható, hogy az asszonyok helyén miért a nagy semmi ásit a színpadon. Megmagyarázható, de

nem biztos, hogy következetesen. Ez az értelmezés valahogy úgy szólhatna, hogy Kékszakállú egész asszonyos múltja csak legenda, csak monda, voltaképpen nincs mögötte semmi. A régi asszonyok pusztán a férfi képzeletében éltek és élnek, fantomi létük csupán azért hathatós, mivel mégis alapvetően befolyásolja az eseményeket és persze Judit képzeletét is. Ebben az interpretációban Judit lenne voltaképpen az egyetlen „valódi”, hús-vér asszony, ám ő, miként a bolygó Hollandi korábbi választottjai, szintén méltalannak bizonyult a megváltó nő szerepére. De még az is meglehet, hogy az egész játék csak fantazmagória – ami előttünk lezajlott, az csupán Kékszakállú narcisztikus képzeletében létezik, aki a darab végén önfeledten nézegeti magát a ravasz – hisz ebben a rendezésben egyszerre tükröző és átlátszó – tükörben.

Mindezek alapján talán joggal mondható, hogy Kovalik Balázs rendezése összes vitatható, nem teljesen átgondolt mozzanataival együtt a legfeszínálőbb munkák egyike, amelyek az elmúlt években (?) megjelentek a Magyar Állami Operaház színpadán. Most kiderült – ami korántsem evidens –, hogy a *Kékszakállú* a színpadon sem unalmas. Sőt, helyenként izgalmas, valódi dráma. Ennek bemutatása meglehetősen nagy tett a rendezőtől.

Ehhez a gondolatilag rendkívül gazdag és szellemileg vérpezsdítő rendezéshez persze partnerek is kellenek, és a nemrég recenzéalt *Manon*-előadáshoz (SZÍNHÁZ, 2001. május) képest most fordított helyzetet kell regisztrálnom. Akkor rendező kerestetett, ezúttal énekesek, színészek. (És természetesen minden alkalom-

mal zenekar.) Különböző okokból persze egyszer majd összejön a két szereposztásból az a páros, amely pillanatnyilag a legalkalmasabbnak tűnik a *Kékszakállú* új rendezésének előadására. (Összejött. Április 3-án. – A szerk.) Az első szereposztásban Rácz István, a másodikban Meláth Andrea volt az – zeneileg, színészeleg egyaránt –, aki személyisége teljes súlyával volt jelen az estéken (március 31., illetve április 1.). Meláth Andrea alakítása a leggazdagabb, legárnyaltabb. Ő mindenekelőtt a nőstényt látta Juditban (erre predesztinálja külseje is), ezért talán legemlékezetesebb jelenete a nagy fokozás, amikor összes erotikáját latba vetve igyekszik kitudni Kékszakállú szexuális múltját. Szép, árnyalatokban gazdag hang, különösen a felső regiszterben nagy vivőerejű. Partnerre, Fried Péter nem képes fölőlni a feladathoz, ez a *Kékszakállú* inkább tesze-tosza, mint nagyvad; ugyanakkor hiányzik belőle valami századvégi enerváltság, ami – szükségéből erényt – ellensúlyozhatta volna viszonylagos súlytalanságát, színtelenségét. Kovács Annamária pillanatnyilag alkalmatlan a szerepre, nagyon-nagyon tisztátalanul énekelt, egész alakformálása nagyfokú tanácstalanságot mutat, valahogy azt érezni, idegen tőle a rendezői elgondolás. Rácz István megfelelő társal remek *Kékszakállú* lenne: introvertált, ideges, feszült, csontjaiban ott bujkál a névtelen félelem. Erőnléte azonban nem megnyugtató, az előadás végére nyilvánvalóan elfáradt. A két karmester, Kovács János és Oberfrank Péter megfelelő nyújtott, de a zenekar legfőbb problémáira (vonóskar, fafúvós szólamok) nem nekik kell megoldást találniuk. Így aztán meglehetősen kopottan szólt az együttes, a bartóki színorgiából nem sokat kaptunk.

Egyszóval kimondottan érdekfeszítő, a lehető legszebb reményekre jogosító előadást rendezett

Egyszóval kimondottan érdekfeszítő, a lehető legszebb reményekre jogosító előadást rendezett

Kovalik Balázs. Ha belegondolunk a voltaképpen meghökkentő ténybe, hogy a fiatalabb generációból (és egyáltalán az egész színházrendezői szakmából) ő az egyetlen, aki nyilvánvalóan élete legfőbb ambíciójának tekinti az operarendezést, akkor meglehetősen sötéten láthatjuk e nálunk roppant tradíciójú műfaj jövőjét. Ha hozzávesszük, hogy Nyugat-Európában az opera mint zenei színház már régóta vezető kulturális műfajnak számít, még elszomorítóbb a helyzet. És ha földézem a nemrég kinevezett főzeneigazgató, Győriványi Ráth György nyilatkozatát, aki úgy döntött, hogy mostantól minél „kevesebb fémcsövet kíván látni” a színpadon, akkor minden okom megvan rá, hogy aggodalommal tekintsek nemcsak Kovalik Balázs, de az egész szakma közeljövője elé.

## BARTÓK BÉLA-BALÁZS BÉLA: A KÉKSZAKÁLLÚ HERCEG VÁRA (Magyar Állami Operaház)

**JELMEZ:** Jánoskúti Márta. A német nyelvű feliratok Ziegler Vilmos műfordításából készültek. **ZENEI MUNKATÁRSÁK:** Balla Ibolya, Dallos Erika, Déri András, Doman Katalin, Hidegkuti Pálma, Petheő Zsolt, P. Szabó Anikó, Salgó Tamás. **VEZÉNYEL:** Kovács János/Oberfrank Péter. **RENDEZTE:** Kovalik Balázs.

**SZEREPLŐK:** Rácz István/Fried Péter, Kovács Annamária/Meláth Andrea.



Mezey Béla felvételei

Kovács Annamária és Rácz István